

**LAS POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO EN LA
ESCRITURA DE LA MIGRACIÓN LATINOAMERICANA.**

**UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE *EL CAMINO A ÍTACA*, DE C. LISCANO; *ÁRBOL
DE LUNA*, DE J. C. MÉNDEZ GUÉDEZ; Y *THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO*,
DE J. DÍAZ.**



Tesis doctoral para obtener el grado académico de
Doctora por la Universitat Autònoma de Barcelona
en el Programa de Doctorado Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Departamento de filología española

Doctoranda: Pauline Berlage

Directoras de tesis: Meri Torras Francés [Universitat Autònoma de Barcelona]
y Mónica Zapata [Université François - Rabelais de Tours]

Curso 2013 · 2014



UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Interactions Culturelles et Discursives

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Departamento de Filología Española

THÈSE – TESIS DOCTORAL de:

Pauline BERLAGE

soutenue le : **16 mai 2014** – leída el : **16 de mayo de 2014**

pour obtenir le grade de **Docteur de l'Université François – Rabelais de Tours.**
Spécialité: études ibériques

para obtener el grado académico de **Doctora por la Universitat Autònoma de Barcelona en el Programa de Doctorado Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**

Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana.

Un análisis comparativo de *El camino a Ítaca*, de C. Liscano; *Árbol de Luna*, de J. C. Méndez Guédez; y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de J. Díaz.

THÈSE dirigée par/Tesis dirigida por
Mónica ZAPATA
Meri TORRAS FRANCÉS

Professeure, Université François – Rabelais de Tours
Professeure, Universitat Autònoma de Barcelona

RAPPORTEURS/INFORMANTES :
Michèle SORIANO
Marie-A. PALAIS-ROBERT

Professeure, Université de Toulouse II Le Mirail
Maître de conférences HDR, Université de Toulouse II Le Mirail

JURY/JURADO :
Diego FALCONÍ TRÁVEZ
Beatriz FERRÚS ANTÓN
Alfredo GÓMEZ MULLER
Marie-A.PALAIS-ROBERT
Marta SEGARRA
Michèle SORIANO
Meri TORRAS FRANCÉS
Mónica ZAPATA

Professeur, Universidad Andina Simón Bolívar
Professeure, Universitat Autònoma de Barcelona
Professeur, Université François – Rabelais de Tours
Maître de conférence HDR, Université de Toulouse II Le Mirail
Professeure, Universitat de Barcelona
Professeure, Université de Toulouse II Le Mirail
Professeure, Universitat Autònoma de Barcelona
Professeure, Université François – Rabelais de Tours

Firmas de las directoras de tesis:

Mónica Zapata – Université François Rabelais de Tours :

A handwritten signature in black ink, reading "Mónica Zapata". The signature is written in a cursive style with a large, sweeping loop at the top that encompasses the entire name.

Meri Torras – Universitat Autònoma de Barcelona :

Doctoranda: Pauline Berlage

Agradecimientos:

Gracias primero a mis directoras de tesis, Mónica Zapata y Meri Torras, quienes, de un lado y otro de los Pirineos, me han aconsejado y seguido durante todos estos años. Me han dado la oportunidad de estudiar los géneros, sus encarnación y plasmación artística con puntos de vista complementarios.

Quiero agradecer además a Juan Carlos Méndez Guédez por su interés por mi trabajo y las charlas literarias apasionantes entre Madrid y Lieja.

Un saludo también a los amigos que hice durante mi camino doctoral y que me apoyaron con sus libros, palabras, comidas y desprendimiento: Laura, Maya, Sonia, Manuel, Fatiha y muchos más.

Gracias a mis amigas de Grabuges, Julie, Anna, Nathalie, Claire, Catherine, Florence, Stéphanie, Sarah, Mathilde, por sus reflexiones teóricas y alentadoras.

Finalmente, un abrazo fuerte a Christophe, por su apoyo infalible, así como a mis amigos –entre los cuales, Marie, Adelinda, Sébastien, Bénédicte y Lucie– y a mis familiares que me siguieron, a su manera, en este viaje espacio-literario sin retorno.

Resumen:

La literatura de la migración latinoamericana no ha despertado interés académico en el hispanismo europeo hasta hace bien poco. Este estudio se interesa precisamente por esta cuestión desde una perspectiva de género –en el sentido anglosajón de *gender*–. Éste se entiende como actitud performativa que crea normas y modelos pero también seres a-normativos y cuerpos inclasificables por lo que se estudiarán las políticas de representación de estos cuerpos y subjetividades migrantes. Tres obras de ficción de finales del siglo XX y principios del siglo XXI serán analizadas: *El camino a Ítaca* (1994), del escritor uruguayo-europeo Carlos Liscano; *Árbol de luna* (2000), del venezolano madrileño Juan Carlos Méndez Guédez y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2008), del dominicano expatriado Junot Díaz.

A partir de este corpus de textos de autores masculinos, estudiaré la manera en que el registro de la subjetividad en materia de género viene a combinarse con otros “datos identitarios” como las diferencias de clase, raza, etnia y la pertenencia nacional. Además, se intentará analizar el proceso de re-subjetivación individual y colectiva que el discurso literario marca a partir de un protocolo de representación en el que la dimensión sexual y de género resultan ser definitorias. La cuestión del género se plantea pues en términos de posibilidades estéticas discursivas en el marco de recorridos migratorios literarios variados.

Tras un capítulo de índole epistemológica, sitúo las tres novelas analizadas en el panorama de las manifestaciones discursivas de las oleadas migratorias latinoamericanas en relación con los debates que surgieron acerca de la literatura migrante en las áreas francófonas, anglosajonas e hispánicas. En este ámbito, se destacarán algunas de las numerosas cuestiones que suscita la definición de la literatura de la migración latinoamericana intentándose circunscribir este campo de estudio. Dedicados al análisis textual como tal, los capítulos siguientes se centrarán en primer lugar en la novela *Árbol de luna* de Juan Carlos Méndez Guédez, a partir de la polisemia del concepto de tópico de género (como género literario y *gender*) y de etos discursivo.

En segundo lugar, abordaré la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* del escritor Junot Díaz a través de un estudio de la “corpo-grafia”, es decir el análisis de la escritura y representación de esos cuerpos no reconocidos situados en enunciados culturales diferentes. Me interesaré especialmente en la estrategia de enderezamiento del narrador que, por medio de su relato y estilo discursivo, impone su propia encarnación normativa de la masculinidad de la diáspora dominicano-americana. Finalmente, en el marco del estudio de la novela *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano, exploraré cómo el concepto de “heterotopía” propuesto por M. Foucault permite entender la migración del personaje principal de la obra, Vladimir, en paralelo con la reformulación de su masculinidad. Asimismo, se examinará el estilo y los géneros literarios manejados por este narrador para dar cuenta de su viaje distópico.

Palabras claves: literatura de la migración – género – J. C. Méndez Guédez – C. Liscano – J. Díaz performance – estereotipia – etos – género literario – diáspora – heterotopía – normalización.

Titre: Les politiques de représentation du genre dans l'écriture de la migration latino-américaine. Une analyse comparative de *El camino a Itaca*, de C. Liscano; *Árbol de Luna*, de J. C. Méndez Guédez; et *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de J. Díaz

Resumé:

Cette étude s'intéresse à la question de la littérature de la migration latino-américaine – une thématique qui n'a éveillé un intérêt que très récemment dans l'hispanisme européen – à partir d'une perspective de genre. Étant donné que le déplacement géographique impose un questionnement des normes culturelles, spécialement celles relatives au genre, on étudie ici les politiques de représentation de ces corps et de ces subjectivités migrantes dans trois œuvres de fiction de la fin du vingtième et du début du vingt et unième siècle à savoir *El camino a Itaca* (1994), de l'auteur uruguayen-européen Carlos Liscano; *Árbol de luna* (2000), du vénézuélo-madrilène Juan Carlos Méndez Guédez, et *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2008), du dominicain-américain Junot Díaz.

A partir de ce corpus de textes d'auteurs masculins, on étudie la manière dont le registre de la subjectivité en matière de genre vient se combiner avec d'autres « données identitaires » comme les différences de classe, de race, d'ethnie et d'appartenance nationale. Il s'agit également d'analyser le processus de re-subjectivation individuelle et collective que le discours littéraire vient marquer d'un protocole de représentation où la dimension sexuelle s'avère définitoire. La question du genre est donc abordée en termes de possibilités esthétiques discursives et se comprend dans le cadre de parcours migratoires fictionnels très différents.

Après un chapitre de nature épistémologique, les romans sont situés dans le panorama des manifestations discursives des vagues migratoires latino-américaines en lien avec les débats qui ont surgi à propos de la littérature migrante dans le domaine francophone, anglo-saxon et finalement hispanique. Dans ce cadre, on souligne certaines des nombreuses questions que suscite la définition de la littérature de la migration latino-américaine tout en tentant de circonscrire ce champ d'étude.

Les chapitres suivants, dédiés à l'analyse textuelle en tant que telle, se centrent, dans un premier temps, sur le roman *Árbol de luna* de J. C. Méndez Guédez à partir de la notion d'éthos discursif et de la polysémie du concept de topique – dans le cadre des genres littéraires et du genre social.

Dans un second temps, l'analyse se focalise sur *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz à travers l'étude de la « corpo-graphie », c'est-à-dire de l'écriture et de la représentation des corps non-reconnus situés entre deux normes culturelles. L'analyse porte spécialement sur la stratégie de « rectification » du narrateur qui, au moyen de divers procédés discursifs, impose son propre modèle normatif de masculinité de la diaspora dominicaine-américaine.

Finalement, dans le cadre de l'étude du roman *El camino a Itaca* de Carlos Liscano, il s'agit d'explorer comment le concept d'hétérotopie proposé par M. Foucault permet de comprendre la migration du personnage principal de l'œuvre, Vladimir, en parallèle avec la reformulation de sa masculinité. De plus, il s'agit d'examiner le style et les genres littéraires convoqués par ce narrateur pour rendre compte de son voyage dystopique.

Mots clefs: littérature de la migration – genre - J. C. Méndez Guédez – C. Liscano – J. Díaz – performance – stéréotypie – ethos – genre littéraire – diaspora – hétérotopie – normalisation.

Title: The politics of representation in Latin American Migration Literature. A comparative analysis of *El camino a Ítaca*, by C. Liscano; *Árbol de Luna*, by J. C. Méndez Guédez; and *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, by J. Díaz

Summary:

Latin American migration literature is only recently a subject of study in European academies; the present thesis addresses this by dealing with the subject from a gender perspective. The gender question, understood as a performative attitude which creates norms and models but also a-normative beings and uncategorisable bodies, is at the centre of this work which, more specifically, brings into focus the politics of representation of those bodies and migrant subjectivities. Three works of narrative fiction from the end of the twentieth century and beginning of the twenty-first are here analyzed: *El camino a Ítaca* (1994), by Uruguayan-European author Carlos Liscano; *Árbol de Luna* (2000), by Venezuelan and now Madrid adoptive Juan Carlos Méndez Guédez; and *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2008), by Dominican-American writer J. Díaz.

Basing myself on that body of novels by male writers, I examine the way the subjectivity of gender-oriented register is combined with other “identity data” as class, race, ethnic differences and nationality. Moreover, this study focuses on the individual and collective re-subjectification process that the literary discourse transcribes through representation conventions in which the sexual and gender dimension is determining. The gender question is, therefore, discussed in terms of discursive aesthetic possibilities and is analysed in the particular cases of various literary migratory itineraries.

Following an explanation of this study’s epistemology, the place of the three novels within the context of discursive manifestations of contemporary Latin American migration is discussed in relation to debates over migrant literature that have arisen in the French-speaking, English-speaking and Spanish-speaking areas. As part of that endeavour, I highlight some of the many questions that Latin American migration literature raises in attempting to delimit that corpus of study.

Next there follows a literary analysis which focuses firstly on the novel *Árbol de luna* by J. C. Méndez Guédez through a new understanding of the notion of “discursive

ethos” and considering “stereotype” in its polysemic capacity – as it may be used in both gender and literary *genre*. Secondly, I focus on “corpo-grafía”, i. e. an analysis of the writing process and representation of an unrecognized body situated in different cultural conceptions as it appears in Junot Díaz’s novel *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. What is especially emphasized is the narrator’s “straightening strategy” which imposes the latter’s personal normative embodiment of the Dominican-American Diaspora masculinity by way of its narrative and unique discursive style. Finally, I explore the way in which the concept of “heterotopy” proposed by M. Foucault facilitates one’s approach to Vladimir, the protagonist of C. Liscano’s *El camino a Ítaca*. The style and literary *genres* employed to inform the reader about that dystopian travel are also addressed.

Key words: Migration literature – gender – J. C. Méndez Guédez – C. Liscano – J. Díaz – performance – stereotypes – ethos – *genres* – diaspora – heterotopy

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS	31
1 Perspectiva crítica	31
1.1 ¿Una lectura de género?.....	36
1.1 La escritura como performance.....	39
1.2 Los aportes <i>queer</i>	40
2 El corpus y sus autores	45
2.1 De Venezuela a España: Juan Carlos Méndez Guédez.....	47
2.2 <i>Árbol de luna</i>	50
2.3 Carlos Liscano, un uruguayo europeizado.....	51
2.4 <i>El camino a Ítaca</i>	53
2.5 Junot Díaz, Otro dominicano-americano.....	54
2.6 <i>La breve y maravillosa vida de Oscar Wao</i>	55
CAPÍTULO 2: CUANDO LA INMIGRACIÓN LATINOAMERICANA PASA POR LA ESCRITURA.	
CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA	61
1 Literatura latinoamericana y migración	61
1.1 Los movimientos migratorios Europa – Latinoamérica.....	62
1.1.1 Europa, en búsqueda de El Dorado.....	62
1.1.2 Hacia el “viejo” continente.....	64
1.1.3 En la Europa fortaleza.....	68
1.1.4 Literatura hispánica transatlántica.....	69
1.2 Migración intracontinental: de la América hispánica a Estados Unidos.....	71
1.2.1 Literatura chicana.....	73
1.2.2 Escribir la diáspora cubana.....	77
1.2.3 Los dominicanos y la literatura del exilio/del trujillato.....	81
1.2.4 Desde América central y el Cono Sur.....	83
2 Literatura de la (in)migración	85
2.1 Definiciones transatlánticas.....	86
2.2 La literatura de la migración hispánica.....	90
2.3 La meta crítica.....	95
2.4 Un “nuevo” corpus: literatura de la migración latinoamericana.....	96
3 Fronteras literarias	102

3.1	Una “mundialidad” hispánica.....	103
3.2	Posicionamientos poscoloniales.....	105
CAPÍTULO 3: TÓPICOS.....		111
1	Cartografiar los estereotipos.....	113
1.1	La ex/rotización: una larga historia (pos) colonial	113
1.2	El dinamismo del estereotipo	115
2	Estereotipos de género en <i>Árbol de luna</i>:.....	121
2.1	Estela/Marycruz: no tan rubia	121
2.1.1	La rubia popular.....	125
2.1.2	En los pasos de Blanca y Evita	126
2.1.3	Etos de género: actuaciones frente a un guión.....	127
2.1.4	La sensualidad “latina”	131
2.2	Tulio o el macho “fallido”.....	133
2.2.1	Masculinidades hegemónicas.....	136
2.2.2	Un tópico político.....	137
2.2.3	El macho latino	139
2.2.4	Tránsito hacia el ideal bolerista	144
2.3	Dialogismo y distanciamiento de los estereotipos	145
3	Estereotipos en un vaivén: la ironía	151
3.1	Sátira y parodia en <i>Árbol de luna</i>	155
3.2	La parodia y la sátira como modos de ironía	161
3.3	Epistolarios fingidos	163
3.4	Diario íntimo público	168
4	Ironía postmoderna y posicionamiento en el canon literario	175
4.1	Efectos de género(s).....	176
4.2	Género y doble canon literario	178
5	Conclusión	180
CAPÍTULO 4: CORPO·GRAFÍA.....		185
1	Del cuerpo literario	185
2	Cuerpos nacionalizados	189
2.1	<i>Un-Dominican</i>	189
2.2	Cuerpo bárbaro.....	193
2.3	Un comportamiento raro	196
2.4	Desfase lingüístico.....	202

2.5	Monstruosidad	205
2.6	Calibanidad.....	207
3	Cuerpo impuesto	212
3.1	Llamadas al orden de géneros	212
3.2	Relato normalizador.....	215
3.3	Homofobia	220
3.4	Narrativa post nacional <i>camp</i>	223
3.5	Entre dictadura y redención	231
3.6	El fukú o la maldición del macho	237
4	Otros cuerpos	245
4.1	Una oposición simétrica	245
4.2	Cuerpo imaginario.....	248
4.3	Corporizar la isla	254
5	Conclusión	259
CAPÍTULO 5: HETEROTOPIA.....		265
1	Los lugares del género.....	265
2	¿Migrar o huir?	270
2.1	La cuestión de la paternidad.....	270
2.2	Una maternidad natural	274
2.3	Triángulo familiar	277
2.4	La búsqueda del orden a través de los sueños	282
3	Las luces de la ciudad	288
3.1	Espacios asignados.....	290
3.2	El manicomio y su metáfora	297
3.3	El retorno de los galeones y reconquista del macho	302
3.4	De la <i>heterotopía</i> a la distopía	306
4	Cuerpos fuera de lugar	313
4.1	Errante entre ciudad y hogar	314
4.2	Marcas corporales de la ciudad	318
4.3	Un informe distópico	322
5	A modo de conclusión	328
CONCLUSIONES.....		333
1	Alcance del estudio.....	333
2	Apertura.....	339
2.1	Sin Ítaca	339

2.2	Cuestionar y reafirmar	341
2.3	Descontruir el <i>Bildungsroman</i>	343
2.4	Hacia una subjetividad migrante	344
2.5	Cuerpos migrantes: para una nueva cartografía	347
BIBLIOGRAFIA		349
1	Bibliografía completa de los autores estudiados	349
1.1	Obra de Carlos Liscano	349
1.2	Obra de Juan Carlos Méndez Guédez	351
1.3	Obra de Junot Díaz.....	352
2	Fuentes primarias	353
2.1	Obras analizadas en este estudio.....	353
2.2	Otras obras de ficción mencionadas	353
3	Fuentes secundarias	356
3.1	Crítica acerca de la obra de Carlos Liscano.....	356
3.2	Crítica acerca de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez.....	358
3.3	Crítica acerca de la obra de Junot Díaz	360
3.4	Resto de la crítica	362
ANEXOS		397
1	Esquemas de la semiología textual de M. Ezquerro.....	397
2	Ilustraciones de los héroes modelos de Oscar de León/Oscar Wao	397
3	Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez.....	400

Introducción

Hoy en día, la población mundial migrante supera los 232 millones de individuos (OIM, 2014), entre los cuales los latinoamericanos representan la mayoría en Estados Unidos y en España¹. También sabemos que la migración² latinoamericana no es reciente: desde el retorno de los galeones de la colonia hasta los desplazados de América Central, pasando por los exiliados del Cono Sur o las migraciones “económicas”, vemos que los latinoamericanos no han dejado de ir y volver de un lado a otro del Atlántico. Hoy aún más que ayer, se habla casi diariamente de los flujos migratorios y se discute de los impactos económicos y de sus consecuencias para la ciudadanía europea³.

A partir de esta constatación de orden sociopolítico, quise⁴ dar a la literatura el papel que le corresponde: me consta que estudiar la literatura de la migración permite dar un impulso renovador a ciertas ideas cristalizadas en nuestro imaginario colectivo⁵ y relativas a las oportunidades y desafíos de la migración en nuestras sociedades europeas. De hecho, en el campo literario también las idas y venidas incesantes a partir de los países latinoamericanos han dejado huella y han contribuido a la plasmación de numerosos cuentos, novelas, poemas o ensayos. Si bien en Estados Unidos la literatura migrante –o de la migración latinoamericana– se estudia desde hace décadas –e incluso se convirtió en un objeto de venta exitoso (Constenla, 2011)– resulta curioso, no obstante, que dicho tema no haya despertado interés académico en el hispanismo europeo hasta hace bien poco. Así pues desde hace unos diez años, han aparecido, paulatinamente, antologías que recogen textos escritos por autoras y autores latinoamericanos que viven en Europa. Una

¹ En el caso de España, se refiere a inmigrantes procedentes de países fuera de la Unión Europea.

² Me refiero a un desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales (RAE, 2014). Resulta ser el término más neutral para referirse a la relocalización de individuos pero, como lo apunta M. Kunz, también es el menos usado en el habla (Kunz, 2008). El escritor haitano quebequense E. Ollivier forjó el término “migrance” para indicar que la migración es a la vez un sufrimiento y una postura de distanciamiento, mientras L. y M. Verthuy lo han retomado en su obra crítica sobre la literatura “migrante” para resaltar la idea de errancia y de movimiento continuo (Barreiro, 2004), volveremos sobre estos aspectos en el capítulo 2.

³ La llegada de inmigrantes de culturas, supuestamente ajenas, siempre han cristalizado miedos a lo diferente. No obstante, ahora que los europeos se identifican como la “fortaleza Europa”, muchos de ellos consideran que, por su mera presencia o su religión, los inmigrantes debilitan una ciudadanía europea “homogénea”.

⁴ Por cuestión de honestidad intelectual –ya que solo hablo en mi nombre y desde mi posicionamiento– usaré aquí la primera persona del singular para referirme a mis puntos de vista. Si, a veces, uso la primera persona del plural es para que los lectores me acompañen en mi pensamiento y en la evolución de mis ideas.

⁵ Definiré esta noción con más precisión en el capítulo 3 de este estudio.

primera referencia podría ser *Palabra de América* publicado en 2004 por Seix Barral en la que se recopilan las intervenciones de los autores –todos masculinos– que participaron en el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos en Sevilla en 2003 (Bolaño, 2004). Un poco más tarde, E. Andradi reunió en la antología *Vivir en otra lengua* (2010) catorce autores y autoras latinoamericanos que escriben en una lengua distinta de aquella que se habla en el país de acogida. En cuanto a la poesía, en 2012 D. Bertini publicó en línea una antología de poetas argentinos residentes en Barcelona (Bertini, 2012), un trabajo que B. Del Pliego amplió, en cierto modo, al editar la antología de poesía *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España* (Del Pliego, 2013). En cuanto a la crítica literaria cabe destacar que la literatura de la migración latinoamericana está ya muy desarrollada en Norteamérica donde es, incluso, asignatura universitaria y tema de historias literarias –entre las cuales se pueden citar las de N. Kanellos (2003 y 2012)–. Sin embargo, en el área hispanista europea, esta cuestión sigue siendo poco discutida, y las razones, las cuales serán tratadas en el segundo capítulo de este estudio, son varias.

Por mi parte, dentro de este “género” de la literatura de la migración, he querido centrarme en la cuestión del género –en el sentido anglosajón de *gender*⁶– como actitud performativa que crea normas y modelos pero también seres a-normativos y cuerpos

⁶ El término “*gender*” proviene originalmente de las ciencias del lenguaje y, a partir de la segunda parte del siglo veinte, fue trasladado a otras áreas de investigación – como lo hizo John Money al usarlo en las ciencias de la salud en 1953 en un estudio sobre el hermafroditismo–. Sería objeto de otro trabajo definir e “historiar” el “género” tal y como se usa en las ciencias humanas, sociales y “exactas” hoy en día dado que cada pensador volvió a definir y a discutir el alcance del concepto. Me limitaré, por tanto, en recordar brevemente la historia del término inglés “*gender*” desde la perspectiva de T. de Lauretis, tal y como lo presentó en “Technologies du genre” (publicado en 1987 en inglés). La filósofa explica, así, que de manera general en la lengua de Shakespeare, “*gender*” se refiere a una categoría de clasificación gramatical en función del sexo, de su ausencia o del carácter morfológico (un aspecto también presente en las lenguas romances). Además de este primer sentido, *gender* también tiene una connotación sexual al referirse a “una clasificación del sexo”, algo que no aparece en otras lenguas. Así pues, a diferencia del francés o del español, este concepto implica una relación inextricable a la vez con la representación –su aspecto gramatical– y con el sexo (De Lauretis, 2007). El término “género” español y “*genre*”, en francés, fueron paulatinamente adoptados para referirse a la ideología que naturaliza diferencias psicológicas, sociales y de conducta entre dos categorías jerarquizadas establecidas previamente, los hombres y las mujeres (Planté, 2003 y Zaidman, 2003). Desde luego, como lo subraya L. Bereni, el campo de los estudios de género atraviesa múltiples disciplinas, incluye sub-campos y remite a herramientas metodológicas y teóricas múltiples, razón por la que se habla de “estudios de género” en su forma plural (Trachman y Bereni, 2011). Para un análisis del uso francés de *gender* en literatura y la crítica que le hizo sus detractores, véanse el artículo esclarecedor, y más vigente que nunca, de C. Planté “Genre, un concept intraduisible?” (Planté, 2003).

inclasificables⁷. En efecto, aunque se ha dicho que no hay que viajar para que nos sintamos extranjeros –Pessoa pensaba que la *extranjeridad*⁸ se puede experimentar en cualquier sitio⁹ e incluso Kristeva nos dice que podemos sentirnos extranjeros a nosotros mismos (Kristeva, 1992)– hay que reconocer que el viaje, como cambio de lugar geográfico, agudiza este sentimiento de *extranjeridad*, sobre todo en lo que se refiere a nuestro género. Al deslocalizarse, los cuerpos y su representación sufren una doble transformación: cuando los cuerpos migran, cambian de sitio geográfico y por lo tanto cambia la norma de género que los define y los crea. Dichos cuerpos se convierten así en cuerpos exóticos, extranjeros y, a veces ilegibles, un proceso de clasificación que convierte a los migrantes¹⁰ en sujetos doblemente extranjeros.

Me interesaré, pues, por las políticas de representación de estos cuerpos y de estas subjetividades migrantes basándome en tres obras de ficción en concreto, más precisamente obras latinoamericanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. A partir de estudios vanguardistas feministas que se centraron sea en los personajes o en la temática femenina (Heron, 1993; Castro Borrego y Romero Ruiz, 2009), me propuse entender si el cambio de lugar conllevaba también una emancipación personal para los personajes masculinos inmigrantes de la clase media así como saber cuáles son los impactos de género que las metrópolis, la corporalidad y los discursos nacionalistas pueden tener en la representación de las masculinidades¹¹ latinoamericanas.

⁷ Guillaumin y Delphy han mostrado a través de sus estudios cómo se creó la misma noción de género. Al igual que el concepto de raza, el concepto de género crea –a la vez que justifica– la partición en grupos supuestamente opuestos e identificables (Guillaumin 1992 y Delphy 2008).

⁸ Aunque esta palabra no aparece en el diccionario de la RAE, se emplea mucho en los debates políticos y filosóficos desde que Kristeva popularizó este término con su libro *Étrangers à nous-mêmes* (1988).

⁹ Me refiero a la oda « Ignoramos Lidia » publicada bajo el nombre de R. Reis.

¹⁰ Tradicionalmente, es *emigrante* la persona que “se traslada de su propio país a otro, generalmente con el fin de trabajar en él de manera estable o temporal” (RAE, 2012). El *inmigrante*, en cambio, es la persona que llega a un país y la RAE lo define como: “el que llega a otro [país] para establecerse en él, especialmente con idea de formar nuevas colonias o domiciliarse en las ya formadas” (RAE, 2012). El paso de una categoría a otra es, por lo tanto, muy voluble, ya que depende de la percepción del que habla o escribe sobre este individuo. Desde su posición geográfica, este “*voyeur*” es quien decide cuándo el individuo deja de ser “uno como nosotros” para convertirse en “otro”.

¹¹ Definiré brevemente la masculinidad siguiendo las pautas propuestas por R. Connell y J. Messerschmidt quienes la asocian a una configuración de relaciones sociales basadas en prácticas organizadas en relación con la estructura de relaciones de género (Connell y J. Messerschmidt, 2005). Esas prácticas evolucionan históricamente y varían en función de numerosos factores como la geografía, la clase, la raza y la educación de un cierto grupo de personas identificadas por ellos, y/o por los demás, como hombres. Esta configuración les permite definirse así frente a otra construcción social como la feminidad, la transexualidad, la homosexualidad, etc. Desde luego, no existe un solo tipo de masculinidad, en un mismo grupo, en una misma escala – sea local, regional

Decidí analizar cómo autores masculinos representaban esta temática y opté por tres autores que nunca se han considerados ni feministas, ni masculinistas y que tampoco hayan claramente reivindicado una “conciencia de género” –según el término de M. Desmarais (Desmarais, 2011)–. De hecho, mi objetivo era demostrar que el género no sólo es presente en obras de escritores “comprometidos” desde este punto de vista sino que se marca también en muchas otras obras, siendo la literatura de la migración en terreno especialmente fértil. Escogí, a propósito, tres obras que tratan de manera muy diferente de este tema: *El camino a Ítaca* (1994), del autor uruguayo Carlos Liscano; *Árbol de luna* (2000), del venezolano madrileño Juan Carlos Méndez Guédez, y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2008), del dominicano expatriado Junot Díaz¹².

Los distintos ejes de mi investigación se reúnen alrededor de la pregunta central: “¿cuáles son las políticas de representación del género en estas tres novelas de la migración latinoamericana contemporánea?”. De manera general, en este análisis de las poéticas de la migración se quiere poner de manifiesto cómo estas obras de ficción construyen y representan el género, especialmente el asociado a “lo masculino”. Desde luego, los tres sintagmas de esta pregunta tienen aquí relevancia, razón por la cual se atenderá a cada uno de ellos a continuación.

- El género

A partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado, en Europa occidental y en Norteamérica, la posibilidad de una “liberación” se empezó a entender no sólo en términos de lucha de clase, sino también como un replanteamiento de la cuestión de la sociedad patriarcal, de la reivindicación de los derechos de las mujeres y de las minorías sexuales y étnicas. De esta manera, la idea de una revolución emancipadora que marcó el mundo occidental de la segunda parte del siglo veinte –que se llamó “feminismo de segunda ola”–, afectó tanto el dominio privado como las configuraciones políticas que las sustentan y el campo cultural que, desde muy temprano, plasmó estas inquietudes bajo la forma artística.

o global–, varios tipos de masculinidades se enfrentan y permiten la constitución de una masculinidad hegemónica.

¹² Se discutirán en el capítulo 1 las razones por las cuales se eligieron estas tres obras escritas por hombres.

En este contexto, se reveló en el ámbito cultural tanto europeo como americano, una tensión entre un modelo “viril” que organiza los sujetos en relación con una matriz binaria heteronormativa (masculino versus femenino, heterosexual versus homosexual) y “líneas de fuga” que ponen en tela de juicio la validez de este constructo cultural y social y que visibilizan subjetividades no canónicas. La tensión de “género” reapareció, de esta manera, en el ámbito cultural desde la alta cultura a la cultura popular y de masas, entre la estética realista y las proposiciones de las vanguardias.

Hoy en día, el feminismo poscolonial, los estudios *queers*, las nuevas teorías de la subjetividad y los movimientos de “políticas de la identidad” han reconfigurado el contexto en el que se escriben y se leen las obras artísticas. Asimismo, los movimientos migratorios transnacionales y la economía globalizada han afectado nuestra manera de entender dichas obras. Mi indagación se sitúa en este marco y se basa en la hipótesis de que la relocalización geográfica favorece el cuestionamiento –personal y colectivo– de las normas, de los estereotipos y de las representaciones de género.

A partir de un corpus de texto reciente que trata de la migración, se examinará esta tensión de lucha emancipadora, o su ausencia, que surge en un momento particular de la historia cultural de Latinoamérica. Además, será interesante estudiar la manera en la que el registro de la subjetividad en materia de género viene a combinarse con otros “datos identitarios” como las diferencias de clase, de raza, de etnia, y los discursos nacionalistas. Se tratará de analizar el proceso de re-subjetivación individual y colectiva que el discurso literario marca a partir de un protocolo de representación en el que la dimensión sexual –y de género– resulta ser definitoria. La cuestión del género se plantea, pues, en términos de posibilidades estéticas discursivas y se articula con recorridos migratorios variados.

- Políticas de representación

El concepto de “políticas de representación” subraya las consecuencias necesariamente políticas de la plasmación literaria, es decir, las relaciones de poder entre una obra y las reglas del campo cultural y social en la que se inscribe. Por una parte, esta tensión se puede revelar desde un punto de vista de la “nomofática” –término propuesto por M. Le Doeuff para referirse al conjunto de reglas implícitas que rige la distribución de

la palabra sobre temas precisos¹³– impuesta al autor de una obra en función del marco sociocultural en el que se inscribe. Por otra parte, a nivel intradieético, la “representación” de género, en el sentido de *performance*, puede crear tensiones con la norma de género hegemónica propuesta por el mismo texto a través de su voz narrativa – que analizaré a través del concepto de etos– que tomo prestado del análisis del discurso y de la retórica.

Desde luego, el término de “política de representación” también funciona como un guiño al concepto de “política de la identidad” que se relaciona con los movimientos sociales que reivindican identidades culturales determinadas y que se ha usado a menudo como eufemismo del movimiento feminista, de la lucha por los derechos civiles de las minorías y más recientemente del activismo *queer*. Por tanto, se trata de analizar las políticas de representación –y de producción– de las subjetividades en tres novelas de la migración latinoamericana y sus relaciones con los dispositivos sociales que tienden a regular el género y la sexualidad. En este sentido, citaré las famosas palabras de la artista L. Malen:

La manera en que las mujeres se presentan a la vista de sí mismas, la manera en que los hombres miran a las mujeres, la manera en que las mujeres son pintadas en los medios, la manera en que las mujeres se miran a sí mismas, la manera en que la sexualidad masculina se vuelve fetichismo, los criterios para la belleza física –la mayoría de éstas son representaciones culturales y, por lo tanto, no inmutables, sino condicionadas (Malen 1988: 7).

Mi labor será la de destacar el conjunto de principios y de modos de representación de los géneros, ambos implícitos, que se observan en estas novelas escritas por hombres que pertenecen a lo que llamaré “literatura de la migración”. Trataré de entender cómo evolucionan las *performances* de género a lo largo del recorrido migratorio en relación con las normas del país de origen y las del país de acogida.

Subyacente a la noción de *performance*, considerada como normativa o transgresiva, se halla el concepto de subjetividad de género. Por subjetividad me refiero a las temáticas y los cuestionamientos relativos a las modalidades de figuración de sí mismo y a las formas de expresión individual. El individuo –ficticio o no– pertenece a un grupo social y, por consiguiente, su definición individual se entiende en el marco de un contexto social, político, racial, de clase y de género preciso.

¹³ Para más detalles véase el punto 3.3 del capítulo 3 de este estudio.

Distingo esta noción de la de “identidad” que, según Y. Onghena, es “un estado de la persona en un momento dado de su existencia” (Onghena, 2005: 62), por lo que se parece a una fotografía que se puede hacer de un personaje por ejemplo. A. Touraine decía así que “L’identité est imposée du dehors. Elle ne me dit pas qui je suis et le sens de ce que je fais, mais qui je dois être et les conduites qu’on attend de moi, sous peine de sanction” (Touraine, 1974 : 181). Por tanto, me interesa mucho más la fluidez y el componente necesariamente personal que resalta el término de subjetividad, considerándola como un proceso que se produce en la articulación de las diferencias culturales. En este sentido, pienso, como H. K. Bhabha, que los espacios intermedios –los *in-between*– son un terreno fértil para cuestionar nuestras subjetividades y elaborar nuevas maneras de representarse como individuo dentro de una sociedad (Bhabha, 1994).

En definitiva, la intersección que realizo entre las propuestas de los estudios de género, elementos de crítica poscolonial y una crítica literaria de base retórica y filológica surge de los propios textos escogidos. De hecho, las cuestiones de género no aparecen del mismo modo en las tres novelas, siendo *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* la obra en la que el concepto de masculinidad/nacionalidad se discute de forma más directa. La propuesta de este estudio es, precisamente, demostrar que el género está allí donde no se le espera y aunque se basen en un mismo presupuesto, las herramientas para examinar dichos textos tienen que variar.

- Latinoamérica

Me propongo aquí articular dos temáticas complejas, la de la literatura de la migración y la del género. Para entender este interés, es imprescindible situar este cuestionamiento en el ámbito de los estudios de los fenómenos migratorios contemporáneos de América Latina. De hecho, además de la feminización de la migración, un número creciente de investigadores se han interesado por los efectos de la migración en términos de género para la población que inmigra¹⁴. Según estos datos que conforman los idiotopos del sujeto alfa, el autor, como del sujeto beta, el/la lector(a)¹⁵, se examinará la subjetividad de género de los personajes y de las voces narrativas en

¹⁴ Como prueba de ello, se ha demostrado que el género de una persona puede empujarla a migrar y se ha observado en qué medida la relocalización geográfica puede favorecer una emancipación para las mujeres o para las lesbianas y los *gays* (Gregorio Gil, 1998; Bisilliat, 2000; Fortier, 2001; Berlage, 2009).

¹⁵ Me refiero a la terminología propuesta por M. Ezquerro que presentaré en el primer capítulo.

relación con las normas y los modelos hegemónicos que cambian en función del lugar geográfico.

Precisamente, se prestará una atención especial al lugar: sea como contexto desde el que se lee una obra –a partir de una reflexión acerca de mi posicionamiento–, o como contexto que se convoca a lo largo del análisis. Se ha de señalar, pues, cómo se entiende América Latina y cuál es la validez de dicho concepto. Para contestar brevemente a esta interrogación sin entrar en un debate de cariz político, económico o epistemológico, me valdré de la respuesta que M. Viveros Vigoya propone a dicha pregunta:

Podríamos decir que América Latina es al mismo tiempo un lugar en el mapa cuyos contornos están ligados a la empresa colonial ibérica y una categoría ideológica que ha encarnado, por un lado, las promesas emancipadoras de Occidente o, por otro, el desenmascaramiento y crítica de los ideales que lo han definido. En segundo lugar, que América Latina “es una consecuencia y un producto de la geopolítica del conocimiento, esto es, del conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la ‘modernidad’, en autodefinición como modernidad”, como lo señala Walter Mignolo [...]. En tercer lugar, que América Latina ha sido pensada como un subcontinente que simboliza la diferencia, en contraste con el ideal representado por la cultura y la composición racial europea: no es blanco, ni urbano no cosmopolita ni ‘civilizado’” (Viveros Vigoya, 2006a: 13).

Por consiguiente, si se usa el concepto de “Latinoamérica” en esta tesis es, por una parte, porque es un territorio geográfico que está evocado en las obras que se estudian aquí, ya sea directa o de manera solapada. Por otra parte, en cuanto a la crítica, se manejará en una dimensión poscolonial en la medida en que se cuestionará siempre cómo se construye la representación de este lugar, cuál es la voz que habla y desde qué posicionamiento se hace (Spivak, 2009).

- Organización del estudio

Para poder dar un sentido a este conjunto de reflexiones influidas por campos de estudios tan distintos como los estudios poscoloniales, de género, de las masculinidades o las literaturas de las migraciones, decidí organizar este trabajo en cinco capítulos. El primero de ellos está dedicado a aspectos metodológicos y a reflexiones epistemológicas que permiten entender cómo se elaboró el análisis. En ese capítulo, expongo, primero, la perspectiva literaria en la que me sitúo que no es sino el enfoque semiológico textual propuesto por Milagros Ezquerro (2002). En segundo lugar, preciso cómo he entendido el término “género” y la historiografía a la que me refiero. De hecho, mis referencias se inscriben a la vez en el campo francófono y el estadounidense, sacando provecho tanto de

las reflexiones de la socióloga C. Delphy, de la historiadora J. Scott como de las conclusiones de la bióloga A. Fausto-Sterling en cuanto a la operatividad del término. J. Butler también es una piedra angular de este trabajo, en particular por sus reflexiones acerca de la *performatividad* del género. Luego, se detalla en qué medida las teorías *queer* influenciaron este trabajo desde un punto de vista epistemológico –su constante deconstrucción de los fenómenos de representación– y la importancia que cobrará la noción de “fuera de plano” propuesta por T. De Lauretis. Este capítulo termina, finalmente, con un breve resumen bio-bibliográfico de los tres autores de los que se tratará y con un resumen del argumento de cada novela.

El segundo capítulo busca situar las tres novelas analizadas en el panorama de las manifestaciones discursivas del proceso migratorio. Por ello, se empieza por recordar los principales flujos migratorios que tuvieron lugar entre, por una parte, América Latina y Europa y, por otra, entre América Latina y Estados Unidos. En este ámbito, paso revista a algunas obras y corrientes literarias significativas en estos intercambios ininterrumpidos. A continuación, se plantea un estado de la cuestión respecto a la literatura de la migración, literatura migrante y literatura transnacional, unos términos que han surgido en los debates acerca de los autores que cruzan las fronteras. A partir de estas explicaciones, se sugiere una definición de este campo de estudio emergente en el ámbito hispánico europeo, lo que implica, además, traer a colación algunos de los interrogantes que abren esta concepción de la literatura mundial y los presupuestos poscoloniales que requieren dichos estudios.

El tercer capítulo inicia el análisis textual como tal con una exégesis de la novela *Árbol de luna* del autor venezolano-español Juan Carlos Méndez Guédez. A partir de la polisemia del término “tópico” que puede referirse tanto a un lugar textual y geográfico común o a la imagen gastada, me interesaré en los estereotipos como modelos de género dinámicos. Así pues, se considerarán los personajes y las estructuras narrativas en las que éstos se inscriben no tanto como repetición u oposición a los estereotipos sino como patrón a partir del que el texto dialoga y que éste remodela a su vez. En una primera parte, propongo analizar dichos estereotipos a partir de la noción de etos, la segunda parte se centra en los estereotipos de género en cuanto a la forma del texto, refiriéndome así a los diversos géneros literarios que convergen en la novela y que están todos marcados desde un punto de vista del género. En este ámbito, se observará cómo los dos

tipos de estereotipos, los formales y los de contenido, se articulan y funcionan como parodia irónica (Hutcheon, 1993 y Ballart, 1994).

La novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* del escritor dominicano americano Junot Díaz está en el centro del cuarto capítulo. Éste, titulado “Corpo·grafía”, se dedica al análisis de la escritura y de la representación de los cuerpos no reconocidos situados entre enunciados culturales diferentes. La primera parte indaga la manera en la que el narrador de la novela, Yunior, describe el cuerpo abyecto de Oscar Wao, un supuesto amigo suyo, que no corresponde a los ideales de “dominicanidad”. En este marco, la novela se estudiará a partir de los conceptos de “monstruo”, “barbaridad” y “calibanidad” y se verá desde qué punto de vista se puede considerar a Oscar como un ser raro cuya jerga está en desfase con la norma hegemónica. En la segunda parte, se examinarán los distintos mecanismos narrativos que el narrador intra homodiegético establece para corregir el cuerpo de Oscar e imponer su masculinidad. Entre estas estrategias se aludirá al renombramiento del héroe, a la creación de un título a través de un juego intertextual y al recurso a un estilo hiperbólico que se asemeja al *camp*. Finalmente, se atenderán los modelos corporales y narrativos a los que la novela se refiere. Por una parte, intentaré apuntar a partir de qué cuerpos ideales se construye la dominicanidad heterosexual y ver cuáles son los personajes que la encarnan. Por otra, se verá de qué manera los cuerpos fantásticos y las estructuras narrativas de la paraliteratura –esencialmente las obras de ciencia ficción y los juegos de rol– nutren el modelo masculino diaspórico de Yunior.

El quinto capítulo explora cómo el concepto de “heterotopía”, acuñado por M. Foucault, permite entender la migración de Vladimir, personaje principal de la novela *El camino a Ítaca* del escritor uruguayo-europeo, Carlos Liscano. En este ámbito, volveremos a la noción de *performance* y de “papel” de género para comprender la migración presentada allí como huida hacia adelante. Desde un modelo de índole psicoanalítica, se analizará lo paradójico de la posición que Vladimir ocupa en el triángulo familiar padre-madre-hijo y el impacto que tendrá en su huida migratoria. Valiéndome de las reflexiones de M. L. Pratt y W. Mignolo, trataré de demostrar que ésta funciona como una búsqueda reiterada de espacios Otros que proporcionarían a Vladimir la posibilidad de reconquistar “su sitio”. A continuación, el análisis se centrará especialmente en los espacios asignados, a la metáfora del encierro y a la heteronormatividad que impregna el

texto entero. En el apartado siguiente, veremos que, para el inmigrante ilegal, la ciudad europea cuestiona la frontera entre el hogar y el espacio público y se indagarán las marcas que dicha ciudad deja en el cuerpo de los que la habitan. En última instancia, veremos cómo estos distintos puntos nos proporcionan los elementos necesarios para comprender por qué el narrador intrahomodiegético da cuenta de su camino migratorio bajo la forma de un “informe”, un relato de arrepentimiento muy relativo.

La conclusión del estudio está dividida en dos partes: la primera expone los avances del trabajo de manera resumida, recordando los puntos que se han discutido a lo largo del análisis. En la segunda parte, a partir de los elementos recurrentes que han aparecido en el estudio, propongo ampliar la mirada, sugiriendo pistas sobre cuestiones que quedan por explorar en el ámbito de la literatura de la migración leída a través del prisma del género. Cabe precisar también que encontrarán en los anexos algunas figuras e ilustraciones mencionadas en la exégesis así como la transcripción de mi entrevista con Juan Carlos Méndez Guédez.

Refirse a la experiencia creativa literaria implica abordar una zona cuyas leyes se organizan, fluyen en un territorio fuera de la ley, o dicho de otro modo, donde todas las leyes son posibles e improbables a la vez.

Diamela Eltit (1989): "Experiencia literaria y palabra en duelo", p. 23

Capítulo 1: Consideraciones epistemológicas

Aunque las tres novelas que se analizarán aquí son obras escritas por autores masculinos reconocidos por sus congéneres –situados, a priori, dentro del canon literario convencional blanco y masculino– he tratado de analizarlas desde una perspectiva que sigue siendo minoritaria, –especialmente en el caso de la literatura masculina–: una lectura de género. Al funcionar como la columna vertebral de esta investigación, es fundamental definir lo que se entiende por lectura de género, así como el marco teórico y literario en el que nos moveremos en esta tesis.

De hecho, este trabajo se inscribe dentro de un proyecto de investigación sobre cómo hacer operativa la perspectiva de género en la investigación¹⁶ y el proceder de los saberes situados, así como del posicionamiento elaborado por las teorías feministas. Me refiero en particular a la epistemología del *standpoint* o “posicionamiento” desarrollado por Sandra Harding¹⁷, una noción a partir de la cual propone una confrontación a las instituciones científicas a partir de posiciones feministas, es decir, tomando en cuenta la condición de las mujeres y de las variables de género (Harding, 1991). En este ámbito, esta investigación se escribe desde la Academia occidental y, aunque a lo largo de este trabajo me referiré a teóricos/as originario/as de todos los continentes, está claro que mi formación, y por lo tanto mis referencias, son principalmente europeas.

1 Perspectiva crítica

A lo largo de mi análisis me basaré en conceptos clave de los estudios de género – por ejemplo, el de “masculinidad hegemónica” o de “machismo”–. Dichas nociones estarán definidas a lo largo de mi análisis. Empero, este hecho no impide que me sitúe ya en el campo abundante de la crítica literaria feminista. Ésta se ha desarrollado mucho desde los años 1970 y, desde hace quince años, el campo de estudio del género se ha

¹⁶ El grupo de contacto “Le genre: des théories aux stratégies de recherche”, subvencionado por el Fondo Nacional de la Investigación Científica belga y gestionado por GRABUGES, pretende analizar el proceso de la investigación “de género” bajo la perspectiva de la metodología, así como plantear un debate crítico y abierto acerca de la construcción de los saberes y las estrategias de investigación en este campo (Grabuges, 2014).

¹⁷ Como lo subraya Puig de la Bellacasa en su artículo sobre el tema, Donna Haraway también defendió esta visión de “saberes situados” denunciando la impostura de los puntos de vista, supuestamente objetivos, es decir viniendo de “ningún sitio” (Haraway, 2009 y Puig de la Bellacasa, 2003).

extendido cada vez más. Dada la variedad de los enfoques y de los textos estudiados es importante posicionarme en este flujo de reflexiones en constante redefinición y precisar cómo se tomará en cuenta la intencionalidad del autor y mi papel de lectora. De hecho, soy consciente de la estructura de análisis de género bajo la cual leo los textos; no trataré, pues, de descubrir las intenciones de los autores, sino que propongo mi propia interpretación del texto. Además, creo que el texto produce, reproduce y transforma las ideologías del mundo real; así pues, al revés de la crítica feminista realista, concederé muy poca importancia a las posibles similitudes entre la vida del autor o de la autora, su texto y sus personajes.

No obstante lo anterior, el carácter ficcional de esas obras no impide que el análisis que se puede hacer aquí sea interseccional¹⁸. Analizaré, por lo tanto, las *performances* y los modelos de género a la luz de otros factores como la clase, el origen étnico y la raza, que informan, modifican e influyen en la producción de experiencias de los individuos.

Mi objetivo es, por consiguiente, el de combinar un materialismo histórico con las nuevas concepciones de género –como una construcción a través del lenguaje y de las interacciones individuales y colectivas– combinación que ya desarrollaron algunas pensadoras posestructuralistas como – entre otras– G. Spivak y J. Butler y, antes de ella, S. de Beauvoir o C. Guillaumin. Así pues, decidí centrarme en un corpus de autores masculinos y analizar la evolución de las *performance* de género entre obras de la “corriente” emergente de la literatura de la migración.

Esta investigación se entiende, además, a continuación del debate *queer*¹⁹, mencionado entre otros por J. Halberstam²⁰, que cuestiona a la vez el tipo de metodología

¹⁸ La palabra “interseccional” es la traducción más corriente de la palabra inglesa “intersectional”. Es un concepto que la socióloga K. Crenshaw formuló por primera vez en su artículo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” (1989) pero cuyas raíces remiten al feminismo de los años 60 y 70 si se toma en cuenta el debate entre el feminismo socialista y las feministas marxistas clásicas acerca de la preeminencia de la opresión de clase o de género. A grandes rasgos, se podría resumir la perspectiva interseccional como una perspectiva que se sitúa en la encrucijada de varias categorizaciones como la raza, la etnicidad, el sexo, el género, la clase social, etc., para dar cuenta de la situación de poder de un agente/sujeto/colectivo. Es una herramienta que manipulan los sociólogos y los especialistas culturales, pero también muchas feministas e investigadoras antirracistas al teorizar la opresión y las políticas de identidad (Nash, 2008).

¹⁹ Esta palabra, cuya traducción literal es “raro”, es una manera de llamar a los gays o de manera más general a todos los que se alejan de la norma con “un concepto ideológicamente marcado

y los objetos de los estudios de género. La/el crítica/o²¹ estadounidense explica que la separación entre lo textual y lo material plantea un problema, en cuanto el texto está por todos lados –está en el centro del análisis de una entrevista en sociología y en el corazón de otras disciplinas como la historia y la etnografía–, razón por la que la interdisciplinariedad es imprescindible²². Esta perspectiva coincide en varios puntos con un enfoque de origen muy distinto, el propuesto por M. Ezquerro desde la literatura hispánica. La profesora francesa sitúa su enfoque en el cruce de varias disciplinas:

Cette ouverture [aux sciences humaines et sociales], qui a pu être considérée comme une perte d'identité disciplinaire, a donné aux travaux sur le texte une dynamique qu'ils n'avaient jamais connue et qui a bouleversé notre vision du texte [...]. Loin de penser que cette ouverture est excessive, je tiens, quant à moi, qu'elle est encore insuffisante (Ezquerro, 2002 : 10).

Más allá de esta constatación a nivel disciplinario, seguiré aquí el enfoque semiológico textual de esta crítica, unas reflexiones que no proponen una teoría cerrada, sino fragmentos que se articulan con juego. Antes de definir, brevemente, cada elemento de esta teoría fragmentaria, cabe subrayar que M. Ezquerro considera un texto como un sistema auto-organizador²³ capaz de crear significaciones imprevistas y sorprendentes

como denigrante” que los propios gays (lesbianas, transexuales, travestís, bisexuales, entre otros) se han apropiado y cargado positivamente (Mira, 2002: 621). Las teorías que cuestionan el género y la identidad sexual impuestas por la heterosexualidad normativa retomaron este término, quitándole también todo carácter negativo, con la intención de resistirse a categorías sexuales y a su propia integración en el sistema social. En el ámbito de la sociedad civil, A. Pendino explica que esto se debe entender en reacción a la política multiculturalista del gobierno americano en los años 1980 y a una coyuntura sociopolítica específica: la emergencia de un militanismo radical que se desarrolla debido a la falta de política gubernamental en materia de lucha contra la epidemia del SIDA (Pendino, 2006: 41). Desde un punto de vista académico, este término fue creado por Teresa de Lauretis, quien lo utilizó por primera vez en 1991, en un artículo de la revista *Différence* para referirse tanto a los gays como a las lesbianas en los temas de opresión de clase y de raza. Luego, se han utilizado este término en varios trabajos cuyos objetos de estudio eran muy distintos: existen teorías queer que cuestionan periodos o eventos históricos, otros se centran en obras literarias o acontecimientos políticos. Cada una de estas teorías tiene, por consiguiente, su propia definición y por esta razón, utilizamos los vocablos teorías queer en la forma plural.

²⁰ En su análisis de las masculinidades femeninas en obras de ficción de la cultura occidental del siglo XX, J. Halberstam pretende evitar los fallos típicos de las ciencias sociales, que reproducen a menudo las divisiones sexuales ya conocidas, y los de los críticos culturales que no atribuyen suficiente importancia a la materialidad de la vida *queer* (Halberstam, 1998).

²¹ Judith Halberstam también se llama Jack Halberstam, una incertidumbre de sexo que el/la crítico/a queer reivindica como parte de su identidad (véanse su página web personal <http://www.jackhalberstam.com/>)

²² Tal perspectiva evita, pues, una doble crítica. Por una parte, la de apolíticos y a históricos que se ha dirigido a menudo a los estudios culturales anglosajones. Por otra parte, descartaría el reproche que se suele hacer a los estudios de ciencias sociales –que trabajan con una perspectiva de género– la de un racionalismo exagerado al vincular, de manera sistemática, la historia de la sexualidad a la economía y al movimiento del capital sin cuestionar la ideología subyacente (Halberstam, 1998).

²³ La crítica concibe el texto como un sistema complejo que integra varios niveles de organización compuesto por signos que se pueden combinar. Por tanto, cada uno de los fragmentos de este texto se imbrican, están jerarquizados, en suma, son interdependientes.

incluso para su conceptor, debido a la indeterminación que reina en el texto (Ezquerro, 2002) –un aspecto que nos parece sumamente productivo en el ámbito de una lectura de género–.

Los elementos esenciales de esta teoría del texto son “el sujeto alfa”, “el sujeto omega”, “el idiotopo” y “el semiotopo”. El sujeto alfa, que tradicionalmente se ha llamado autor, está en el centro del proceso de producción del texto en su origen por su pulsión a comunicar, mientras que el sujeto omega, también llamado lector, está en el centro del proceso de observación –unas posiciones que puede ocupar una misma persona sucesivamente–.

Dentro de este marco, el texto se entiende como un sistema abierto porque se inscribe en un contexto que varía según las distintas etapas del proceso que lo constituye. Así pues, M. Ezquerro distingue, por una parte, la fase de producción en que el texto está vinculado al contexto del sujeto alfa, lo que llama “idiotopo alfa” y, por otra parte, el proceso de lectura que da sentido al texto en función del “idiotopo omega”.

La catedrática francesa explica que el idiotopo²⁴ está constituido por las circunstancias biográficas, las particularidades psicológicas, la situación socio-histórica del sujeto (sea alfa u omega) y sus motivaciones. Así, el idiotopo depende de todos los elementos tangibles que han influenciado al sujeto: el tiempo, el espacio, las personas y los acontecimientos socio-históricos con los que el productor ha tenido contacto, pero también su inconsciente. El idiotopo es un sistema complejo por estar en comunicación con su medio ambiente lingüístico, socio-histórico y cultural, razón por la cual también evoluciona. Los idiotopos de los sujetos alfa y omega serán, pues, distintos, aunque tienen que tener puntos de encuentro mínimos para que haya producción de sentido.

El sentido que se dará a un texto dentro de esta teoría de semiología textual depende también de otro tipo de “contexto”, el del campo semiológico en el que se inscribe el texto, lo que M. Ezquerro llama “semiotopo del texto” (Ezquerro, 2002). Se refiere, concretamente, al dominio de los signos lingüísticos, a la retórica, a los géneros literarios, a sus relaciones con la tradición y a series culturales. El texto mantiene con el

²⁴ M. Ezquerro forja el término de “idiotopo” según el modelo del “biotopo” en ciencias de la vida, a partir del vocable griego “idios” que se refiere a lo que es propio de alguien o de algo (Ezquerro, 2010).

conjunto de estos elementos relaciones específicas que contribuyen a definirlo y representa, de este modo, el espacio de encuentro entre los sujetos alfa y omega. En otras palabras, el texto mediatiza la comunicación entre ellos puesto que se trata de una comunicación necesariamente diferida en el tiempo.

El sentido del texto circula, por lo tanto entre tres esferas, tres sistemas complejos y abiertos en interacción con su contexto²⁵. Así, según M. Ezquerro, la significación de un texto no es sólido e inmutable en el tiempo y en el espacio, sino que se trata de un fluido dinámico y movedizo en constante mutación (Ezquerro, 2002). Este movimiento explica cómo los tres conjuntos van modificándose a lo largo de las lecturas del texto. La lectura altera, así, no solo al lector como sujeto receptor –una concepción bastante difundida–, sino también al sujeto alfa –no tanto el autor en sí, sino la visión que se tiene del sujeto alfa y de su actividad productora de sentido–.

Esta perspectiva analítica me interesa sobremanera porque, por una parte, permite desanudar la interacción intrincada entre el sujeto omega y su idiotpo y, por otra parte, el sujeto alfa y su propio idiotopo. Como ya lo explicó A. Compagnon, éste último no es fácil de definir por el sujeto omega, y aún menos si se trata de una obra alejada en el tiempo y el espacio. Es peligroso interpretar un texto a luz de la vida de su autor o solamente en función de las circunstancias de su producción. Sin embargo, no es por ello que habrá que rechazar todos los elementos que se puedan sacar de un análisis de la interacción entre el sujeto productor del texto y su entorno, pudiendo, estos datos²⁶, entrar en el conjunto complejo de la interpretación del texto.

Por otra parte, la semiología del texto propuesta por M. Ezquerro permite reconocer los efectos de la relación entre el lector y su idiotopo en su interpretación de un texto dado. Así pues, las circunstancias de mi lectura de un texto pueden ser muy alejadas a las de su producción, lo que explica por qué no hablo aquí de intencionalidad del autor. Tampoco se tratará de “dar la vuelta al texto” o de “*le piéger*” como sugirió F. Cusset en su diatriba en contra de las lecturas *queer*²⁷. Está claro que el enfoque de género que usaré

²⁵ Encontrarán el esquema de esta circulación de sentido en la figura 1 en los anexos.

²⁶ Me refiero, particularmente, a fragmentos de entrevistas del sujeto alfa, a artículos y a comunicaciones que ha producido y que se refieren explícitamente a su obra y a su proceso de creación.

²⁷ En su obra *Queer critique* (2002), en un anhelo de deconstruir el concepto de lectura *queer*, F. Cusset pretende aplicar “la teoría *queer*” a varias obras, un análisis que se convierte rápidamente en microlecturas simplificadoras. De hecho, de tanto presentar su ejercicio como “un juego” con un

aquí no pretende desvelar el sentido único u objetivo de las novelas, sino que propone una interpretación informada de estas obras de ficción, en función de mi ideotopo – especialmente académico–, cuyo contenido se detallará a lo largo del análisis.

En conclusión, mi lectura se sitúa del lado de lo que J. L. Dufays llama lectura “actualizante”²⁸, es decir, una lectura cuyo propósito es el de hacer significar el texto en relación con códigos contemporáneos específicos, que se distingue, por consiguiente, de una lectura “generativa” más preocupada por integrar al máximo el texto en su contexto de origen (Dufays, 1994).

1.1 ¿Una lectura de género?

Mi concepción del género se basa principalmente en las definiciones de C. Delphy, A. Fausto-Sterling y J. Scott y en la noción de *performance* de J. Butler. Si bien C. Delphy usa el término “género” desde 1976, es sólo a principios de los 90, cuando, en su artículo “Penser le genre: quels problèmes?”, la socióloga francesa dio claramente la vuelta al concepto de género. Así, en un inicio, C. Delphy utilizó este concepto para tratar de lo construido socialmente a partir de la diferencia sexual y demostró, como lo hicieron varios antropólogos, que lo que llamamos “masculinidad” o “feminidad” son construcciones sociales, ya que varían de un contexto a otro. Sin embargo, paulatinamente, Delphy se percató del carácter esencialista de esta definición, pues mantiene la idea de que el género se basa en el sexo físico, dicotómico y real. Por lo tanto, en 1991, la socióloga propuso su definición del género desvinculada totalmente del aspecto físico:

Je conclus que le genre n'avait pas de substrat physique – plus exactement que ce qui est physique (et dont l'existence n'est pas en cause) n'est pas le substrat du genre. Qu'au contraire c'était le genre qui créait le sexe : autrement dit qui donnait un sens à des traits physiques qui, pas plus que le reste de l'univers physique, ne possèdent de sens intrinsèque (Delphy, 2009 : 28).

Esta definición ha permitido desarrollar a A. Fausto-Sterling en *Sexing the Body* (2000), principalmente, tres cosas: (1) demuestra que el orden de las diferencias entre los sexos son arbitrarios y sociales, y, por consiguiente, que son modificables; (2) que el uso

tono a menudo sarcástico, el crítico francés pierde de vista el objetivo primero de las lecturas *queer* –analizar sentidos implícitos en el texto, marcas relacionadas a una visión jerarquizada de seres sexuados siguiendo un género asignado– y, más importante aún, el compromiso político de estas teorías heterogéneas (véase también la reseña de J.-L. Jeannelle “*Queer critique*” publicada en 2003).

²⁸ Se trata de mi propia traducción de “lecture actualisante” (Dufays, 1994: 103-107).

de “género” en singular y no plural impide la bi-categorización que genera el principio mismo de partición; (3) finalmente, que su uso hace ver el fenómeno de jerarquización en esta relación de las partes divididas. De hecho, el género nos construye psicológicamente, somos el resultado de una lucha constante que rige nuestras relaciones, una lucha en la que siempre parten en desventaja los individuos cuya pertenencia y cuyos atributos genitales están caracterizados como femeninos.

Joan Scott, por su parte, añade el principio de historicidad a esta concepción del género. En su famoso artículo de 1986, basándose en la perspectiva de M. Foucault y su *Historia de la sexualidad*, se pregunta cómo se estableció un cierto conocimiento de la diferencia sexual natural y cómo y cuándo fue remplazado un “régimen de verdad” por otro. El objetivo era de cuestionar todos los términos –no sólo las relaciones entre hombres y mujeres, sino también los conceptos mismos de “hombre” y de “mujer”– e “historiarlos”.

De esta manera, J. Scott subrayó la importancia de situar el marco en el que se entienden estas relaciones de poder. En este punto, cabe destacar la importancia del lenguaje, el cual impone representaciones y actos –un aspecto que C. Delphy no entra a considerar dada su posición de feminista materialista–. Para Scott, las significaciones de género están vinculadas con la organización verbal del género en un contexto histórico dado. Las aportaciones de la historiadora estadounidense nos permiten concluir que: (1) La definición de lo que es una mujer o un hombre depende de variables históricas; (2) tienen una dimensión política, cultural y sociológica precisa y, por consiguiente, (3) se pueden cuestionar.

En su artículo más reciente “Gender: Still a Useful Category of Analysis?” (2010), J. Scott reconoce que el término “gender” ha perdido parte de su poder de interrogación radical por haber sido usado en sentidos muy variados, por ejemplo como sinónimo de sexo o simplemente como el correspondiente cultural de sexo²⁹. Sin embargo, sigue creyendo en la utilidad de tal concepto si se usa para pensar de manera crítica cómo las

²⁹ Scott se refiere a la palabra inglesa “gender” y a su uso en el mundo anglosajón. La situación en Francia y en otros países europeos es distinta, ya que la dificultad de traducir “gender” provoca el tipo de interrogación radical asociado al feminismo. El rechazo de esta palabra por parte de las autoridades –como la *Comission générale de terminologie et de néologie* (en Francia) o la *Real Academia Española*–, por ser inapropiada, inaceptable y ambigua mantiene el cuestionamiento necesario que el concepto vincula.

significaciones de los cuerpos sexuados son producidas según un proceso de diferenciación y cómo estas significaciones se extienden y van cambiando. Así, Scott afirma que: “The focus ought to be not on the roles assigned to women and men, but on the construction of sexual difference itself” (Scott, 2010: 10).

Paralelamente, con su obra *El género en disputa*³⁰, J. Butler formuló su concepción del género como un conjunto de relaciones de poder que reprime, prescribe y produce efectos de género. Desde esta postura, el género se aprehende a la vez como *performance* y como *performatividad* identitaria, una perspectiva que me interesa particularmente en este marco de un análisis de obras culturales. Asimismo, me parece interesante analizar la literatura contemporánea de la inmigración³¹ teniendo en cuenta las *performances* de los personajes masculinos y femeninos, los ideales a los que están asociados, e, incluso, su evolución. Según la filósofa estadounidense, realizamos cada día una serie de actos performativos de todo tipo que, unidos, conforman los roles sociales atribuidos a cada sexo –femenino o masculino– según la norma binaria heterosexual. Estos roles están contruidos socialmente porque dependen de las normas, de los estándares sociales considerados como masculinos o femeninos en el seno de una comunidad particular (Butler, 2005).

Así pues, esta concepción de género es la matriz de este estudio; a través de él he seleccionado el corpus de esta tesis, he abierto las hipótesis y llegaré a mis conclusiones finales. A mi juicio, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma, las tres obras que se estudiarán aquí, tienen un especial interés respecto a las subjetividades de género. Como veremos más adelante, estas obras pueden reafirmar o, por el contrario, poner en tela de juicio las *performances* de género tradicional, es decir una masculinidad o feminidad hegemónica. Asimismo, el género normativo puede motivar, en parte, la migración de un personaje o los estereotipos de género manejados a lo largo del relato. En

³⁰ Aunque la primera edición en inglés se remonta a 1990, me refiero aquí a la traducción española editada por primera vez en 2007.

³¹ Para el diccionario de la Real Academia Española, emigrar significa “dejar o abandonar su propio país con ánimo de establecerse en otro extranjero” mientras define “inmigrar” como la llegada a otro país para establecerse en él “especialmente con idea de formar nuevas colonias o domiciliarse en las ya formadas” (RAE, 2014). Por tanto, si el prefijo “i-“ subraya el país de llegada del migrante, el prefijo “e-“ pone el acento en el punto de vista del país que se deja. Siguiendo este mismo razonamiento, la “inmigración” aprehende el desplazamiento desde el espacio de destino. Asociado a la existencia de fronteras geopolíticas o imaginarias, J-L. Richard define la inmigración como el fenómeno que engloba las migraciones de origen geográfico variado hacia un espacio definido (Richard, 2006).

este ámbito, cada obra desarrollará una poética precisa, un juego de voces narrativas particulares y temas específicos. Sin embargo, también intentaré subrayar las convergencias entre estas tres obras a través de temas, argumentos o una estructura narrativa recurrentes.

1.1 La escritura como *performance*

Más concretamente, mi análisis se organizará alrededor de las nociones de *performances* y de organización verbal del género. Por *performance* entiendo el conjunto de actitudes, poses, discursos o silencios que una persona representa, y que, en el campo literario, un personaje interpreta o el narrador sugiere. Esta noción de *performance* viene originalmente del sustantivo inglés “*a performance*” cuyas acepciones más comunes son “el acto, proceso o arte de representar algo” o “una producción artística o dramática”³². Este término tal como lo utilizo depende de una inscripción poética y política múltiple, por la que se interesó la filósofa Beatriz Preciado en su artículo “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...” (Preciado, 2004).

B. Preciado nos explica que esta noción aparece primero en el campo semántico del discurso psicoanalítico en el que Joan Rivière define, por primera vez, la feminidad como enmascarada. En el ámbito de la teoría del poder y de la subjetivación, la noción de *performance* representa “un conjunto de reflexiones acerca de la inscripción de repeticiones ritualizadas de la ley” (Preciado, 2004: 2) a la que varios autores, como Foucault (quien utilizó el término “disciplina”) o Bourdieu (quien sugirió el concepto de “habitus”), se referirán para explicar los procesos de socialización y de interiorización de normas. En el ámbito activista, a partir de los años 70 varios movimientos políticos, culturales, pacifistas o antidiscriminatorios, entre otros, van a adoptar la *performance* como estructura fundamental de la acción política y estética (pienso, por ejemplo, en las *Yeguas del Apocalipsis*, de Lemebel y Casas, en el Chile de los años 80-90).

En los estudios de género, es, sin lugar a dudas, Judith Butler la que popularizó el término, al hablar en su ensayo *Gender Trouble* de las *performances drag queen*, y más en concreto de “la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay” (Preciado, 2004: 2) para hacernos entender el concepto de género como una repetición, una copia

³² Mi traducción corresponde a las dos primeras acepciones de la definición propuestas por el Diccionario Collins en línea.

sin modelo. Así, para ella, y a diferencia de muchos discursos feministas de los años 80, tanto el género como el sexo son construcciones sociales, tal vez, más visibles en las representaciones de los *drag kings* o *drag queens* que “performan” la masculinidad y la feminidad. A día de hoy, la noción de *performance* se utiliza muy a menudo en la producción estética del feminismo y de la cultura drag, en los estudios de género y en el campo cultural pero, sobre todo, sigue siendo un arma creativa del activismo político en el que esa noción encuentra su sentido último.

Me interesaré aquí en las *performances* normativas³³ y transgresivas, es decir, en las formas que pueden tomar las *performances* presentadas como *corporización* de la norma y las que traspasan los límites del orden social de género heteronormativo y machista. El término *performance* también se entenderá literalmente como representación de sí mismo de parte de la voz narrativa y, por ello, se recurrirá al concepto de “etos” que desarrollaremos en el capítulo 3. Se intentará circunscribir, de este modo, la dinámica múltiple y compleja de los distintos narradores³⁴ que hacen sobre la presentación de sí mismo y de lo Otro.

1.2 Los aportes *queer*

Además de la perspectiva profundamente interdisciplinar y deconstructivista propuesta por J. Halberstam –mencionada anteriormente– las reflexiones *queers* son, en general, claramente una piedra angular de este estudio. Lo *queer* es una noción ubicua y, sin embargo todavía borrosa para muchos³⁵, lo que no debe ser óbice para entender el

³³ Tradicionalmente, se ha descrito el modelo de género latinoamericano normativo como un orden de género basado en la masculinidad hegemónica de un hombre fuerte, responsable y principal proveedor del hogar, en oposición a las mujeres que se caracterizan por lo emocional y lo afectivo. La masculinidad latinoamericana implica una transformación social (integración a la esfera del trabajo) y física así como la afirmación de su heterosexualidad – tener relaciones sexuales con mujeres, respetar rituales etc. Siguiendo esta corriente, Ilán Stavans describe los hombres hispánicos como seres machistas y homosexuales reprimidos « Hispanic men are machos, dominating figures, rulers, conquistadors –and also, closeted homosexuals » (Stavans, 1998: 230). Stavans describe la sociedad latinoamericana en términos muy estereotipados: las mujeres son las que muestran sus sentimientos, pueden llorar en público y tienen que ser vírgenes antes de casarse. Al contrario, se alienta a los hombres a « divertirse » antes de la boda pero en las situaciones difíciles no podrán expresar sus emociones y tendrán que callar sus sentimientos. El modelo de género es, por lo tanto, bastante maniqueo y esencialista ya que, según esta visión, los hombres y las mujeres poseerían características y calidades innatas sobre las que un orden natural se podría basar.

³⁴ Volveremos sobre este punto en el capítulo 3 del análisis.

³⁵ A. Pendino señala así que el pensamiento *Queer* aparece, a veces, como una nebulosa situada en la prolongación de los estudios gays y de lesbianas muy académica y limitada al ámbito de la crítica literaria. Asimismo, algunas feministas lesbianas llegan, incluso, a considerarlo como una aberración teórica al servicio de la deconstrucción del sujeto lesbiano (Pendino, 2006).

marco general de su contexto de aparición. A nivel universitario, las reflexiones *queer* se deben, entre otros, al declive del *New Criticism*, al desarrollo del post estructuralismo en la academia estadounidense –algunos de sus representantes que como J. Derrida, J. Kristeva y M. Foucault se convierten en las referencias de la llamada *French Theory*³⁶– y a una recogida de la tesis del lesbianismo como espacio de resistencia –según las teorías de A. Rich y M. Wittig–.

De manera general, como lo dicen Goldman y Wolfreys, en las raíces de las teorías *queer* existe una paradoja: “Queer theory is alive to its own paradoxes, playing on the tension between its emergence as a naming, and therefore fixing category, and the possibilities opened up by its own catachrestic –misnaming– semantics” (Goldman y Wolfreys, 2001: 225) . Lo que me interesará aquí es, precisamente, la apertura infinita que permitieron las teorías *queer* al separar el género del sexo y deshaciendo pares de conceptos de tipo estructuralista como la mujer/el hombre, ser activo/pasivo, el texto/la sexualidad.

Además, me baso en la noción de “fuera de plano” (*space off* en inglés) de T. De Lauretis, noción que tomó prestada del ámbito cinematográfico –hace referencia al espacio invisible en el campo de la cámara que se puede inferir a partir de lo que se ve³⁷– quien la amplía a la crítica cultural feminista en general (De Lauretis, 2007). De hecho, la feminista italo-estadounidense, se interesa en los espacios de discursos que permiten dar otra visión que no sea la de la ideología dominante. Afirma, así, que es dentro de los intersticios cuando los términos de una construcción diferente se pueden plantear. No se trata de un espacio profundamente Otro sino de un movimiento que parte del espacio representado, de un discurso y de un sistema de género, y que se dirige, por tanto, hacia un espacio que no está retratado pero que le es implícito. T. De Lauretis se sitúa, nuevamente, en el campo del espectador que recibe una imagen, y no sólo la interpreta sino que también la reconstruye en el marco de la que fue creada (De Lauretis, 2007). En conclusión, la crítica propone una interpretación situada entre el campo y lo que está

³⁶ Se trata a *grosso modo*, de una reapropiación por parte de académicos estadounidenses de las teorías de Levi-Strauss, Foucault, Lacan, Kristeva y Wittig y de algunas feministas, como Gayle Rubin o de Beauvoir. Este nuevo enfoque consiste en desentrañar las estrategias de subversión en la obra en el canon literario (Pendino, 2006, Cusset, 2002).

³⁷ En el cine de vanguardia, se considera que el espacio “fuera de plano” existe al lado del espacio representado, es visible por su ausencia en el campo e incluye también la cámara –el unto de articulación y la perspectiva de la imagen– (De Lauretis, 2007).

“fuera de plano”: se interesa en lo que está representado y también en lo que está ausente o es irrepresentable.

Me propongo, pues, tomar prestada esta noción desde dos puntos de vista: primero, a nivel metodológico, en la que se destacará el componente de género implícito en las obras de C. Liscano, J. Díaz y J. C. Méndez Guédez. En efecto, de las tres obras, la única en tratar abiertamente las normas y la construcción del género es *The brief Wondrous Life of Oscar Wao* de J. Díaz; empero, esto no significa, que los otros textos no se fundan en una norma de género. Se tratará, pues, de desvelar dichas normas y analizar cómo se inscriben en las voces narrativas, en los géneros literarios, en la descripción de los personajes, en los motivos que aparecen en esas obras y, de manera general, en el discurso de (re)presentación.

Además, a nivel de la diegésis, los personajes principales de las novelas a menudo no se encuentran en un espacio en el que no se les dé la bienvenida ya sea porque han salido del territorio nacional o porque, desde fuera, se salen del “guión” –es decir, de las normas– que habrían de seguir. Por consiguiente, interesarse por la dimensión migrante –geográfica y de género– de los relatos obliga, en cierto modo, a ampliar el campo de observación y hacer salir del marco un modelo nacionalizado y, a menudo, binario de clasificación cultural.

La articulación entre literatura de la migración y de género se explica, de hecho, por la interrelación entre las nociones de género y de nación en literatura. Así, las teorías contemporáneas *queer*, poscoloniales y transnacionales nos obligan a cuestionar las prácticas discursivas como elementos clasificables. Que dichas prácticas, y las novelas en particular, se basen sobre el sexo biológico del autor –como la escritura femenina– o sobre su origen étnico –en lo que se basan los cánones literarios nacionales– hacen que ambas se encuentren en el centro de las relaciones de poder tanto político como económico y social. B. Anderson, por ejemplo, ha demostrado claramente que el canon literario nacional es una de las herramientas mayores para la creación de las identidades nacionales³⁸ (Anderson, 2002). Centrándose en las construcciones del imaginario

³⁸ En su ensayo *L'imaginaire national*, B. Anderson indaga, desde una perspectiva constructivista, las razones que explicarían el sentido de pertenencia a una nación propia y el deber que siente la gente de serle fiel. Una de sus nociones claves es la del « imaginario colectivo » a partir de la que se define la nación como una comunidad política imaginada. Esta comunidad reúne así gente que no

nacional latinoamericano, A. Gómez-Muller destaca un fenómeno parecido a partir de relatos literarios, políticos, historiográficos y manuales escolares (Gómez-Muller, 2012)³⁹.

La elección de textos y autores/as representando el paradigma de una nación es, por lo tanto, reveladora, así como lo son el sexo del autor y el género de los personajes retratados⁴⁰. Asimismo, hoy en día no tendría sentido no integrar unos textos a una antología solo porque el autor ya no vive en su país de origen; los corpus literarios nacionales suelen incluir obras producidas en otros países, antes tachadas de “periféricas” y ahora llamadas “transnacionales”. No obstante, esas obras “migrantes” comparten entre ellas temáticas y poéticas similares. Hablar de literatura de la migración desde una perspectiva de género nos obliga, de este modo, volver a pensar en la clasificación y la naturaleza misma de la producción latino-americana contemporánea.

Si desde el principio me propuse comprender este corpus a través una lectura *queer*, cabe precisar, finalmente, por qué, a la largo de la exégesis se mantiene la división “hombre” versus “mujer” que cierto militante *queer* sueña con erradicar. Me pareció más claro hablar de personajes “femeninos” –para los cuales los adjetivos, pronombres y sustantivos se terminan a menudo en “a”⁴¹– y de personajes “masculinos” –con su desinencia correspondiente– porque las tres novelas se refieren a cada personaje en estos términos. Por motivos de claridad, se reproducirá la división imperante en las novelas; sin embargo, el estudio consiste precisamente, en subrayar cómo ambos se nutrían del otro para ser viable. El uso de lo femenino y de lo masculino, lejos de intentar reinscribir las

se conoce pero que comparte un fuerte sentimiento de pertenencia a una comunidad, formando, según Anderson, una conciencia cultural particular de nuestra época (Anderson, 2002).

³⁹ La obra interdisciplinar que dirige A. Gómez-Muller, cuestiona los conceptos de “identidad” y de “nación” subrayando el fenómeno de idas y venidas incesante de (re)construcción de los imaginarios de la identidad colectiva en América latina. Sus contribuidores se basan en materiales tan diferentes como la pintura, los manuales escolares, obras ensayísticas y literarias para destacar la filiación, el desplazamiento, la ruptura o la continuidad de los imaginarios de la identidad de la América hispánica desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

⁴⁰ De hecho, algunas feministas diferencialistas como la filóloga e historiadora P. Fernández, afirman que el sexo del autor condicionaría su comprensión del mundo; así, la literatura femenina propondría una visión particular de la realidad nacional y transnacional porque revelaría procesos subterráneos que influyen en la configuración de espacio público y privado (Fernández, 2008). Estas características se relacionan con el debate de la escritura femenina, que teóricas como H. Cixous e I. García distinguen de la escritura “universal” o “dominante” por la presencia del cuerpo, del gozo o de lo movido (Naudier, 2001). Esta escritura particular puesta en paralelo con la construcción de la identidad nacional suscita así las preguntas de lo no dicho, de lo marginal, de la ausencia y de la representación.

⁴¹ No usaré las terminaciones indeterminadas en “x” –como, por ejemplo, “contentxs”– que se usa en algunos trabajos *queer*.

diferencias sexuales y de género, se han de interpretar, pues, como un “esencialismo estratégico” que permite deconstruir un binarismo iluso.

2 El corpus y sus autores

La cuestión central de mi investigación ha sido, desde el principio, la de explorar las subjetividades de género en una perspectiva comparativa entre varias obras de ficción latinoamericana. Por lo tanto, me he interesado exclusivamente en las novelas que atestiguaban y desarrollaban el tema de las relaciones de género a través de su argumento pero también en su forma, en cuanto a su poética y a los géneros literarios que convergen en la novela –y que están marcados desde un punto de vista de género⁴²–.

Además, a la hora de seleccionar las obras que iba a analizar, quería concentrarme en un corpus de textos de literatura de la migración, es decir, en textos de ficción que tratan la temática migratoria, ya sea de primera generación o de las generaciones siguientes. En este corpus tan amplio, como lo veremos en detalle en el primer capítulo de este trabajo, me fijé primero en la fecha de publicación de las novelas, que tenían que haber sido publicadas en un período posterior a los años 1970 y 1980. Este criterio temporal se explica a través del deseo de evitar el trato con la literatura del exilio⁴³ del ciclo militar del Cono Sur sobre la que se han dedicado ya muchos trabajos⁴⁴. Por tanto, me interesé en la literatura latinoamericana reciente –posterior a los años 90– que trata la migración voluntaria. En efecto, aunque la decisión de migrar se sitúa siempre en una continua “migración forzada –migración voluntaria” (Jolly et Reeves, 2005), decidí interesarme en los relatos en los que la migración es deseada y planificada, al contrario, por ejemplo, de los exilios por persecución política de los años 1970 en el Cono Sur.

Desde el punto de vista de la temática migratoria en sí, he querido dedicar este trabajo a las novelas que tratan profundamente el motivo de la migración desde América Latina a Europa o a Estados Unidos. No me ocupo, pues, de obras en las que pueda aparecer un personaje inmigrante que no tratan específicamente las temáticas

⁴² Con el término de “género mujer” C. Planté denuncia la vigencia de concepciones discriminantes que asocian ciertos géneros literarios como el epistolario, el diario íntimo o cierto tipo de poesía a una escritura “de las mujeres” por pertenecer “naturalmente” a la esfera de lo íntimo (Planté, 1989). Veremos aplicaciones concretas de este postulado a lo largo del análisis.
forme de poesía.

⁴³ El exilio se entiende como un desplazamiento geográfico de un país a otro que se suele distinguir de la migración laboral o económica, por ser involuntario y debido a una persecución política. Sin embargo, como apunta M. Kunz, esta diferencia resulta ser problemática al ser las razones políticas y económicas íntimamente vinculadas (Kunz, 2008). Esta distinción se mantiene sobre todo por las diferencias fundamentales a nivel legal: en la mayor parte del mundo, el exiliado puede gozar de derechos muy diferentes de los reservados a los inmigrantes “económicos”.

⁴⁴ Para más detalles acerca de este tipo de literatura, véase el capítulo 2.

migratorias. Las tres obras seleccionadas incluyen personajes de las primeras generaciones de inmigrantes originarios de un país latinoamericano y mantienen un vínculo cultural con su país de origen. Finalmente, aunque esos textos se conciben a partir de experiencias de autores en este espacio de “entre dos” –lo que puede transformar esos textos en “metáforas lingüísticas”, según las palabras de N. Richard–, no leeré esos textos como documentales o testimonios directos.

Ahora bien, al reivindicarse esta tesis como estudio de género, el/la lector(a) se puede preguntar por qué no se analizan aquí obras escritas por mujeres procedentes de estas olas migratorias latinoamericanas recientes. En mi respuesta intentaré poner en evidencia tanto las dificultades encontradas a la hora de establecer un corpus de estudio que corresponda a los criterios y a la pregunta de investigación, no modificables, como las posibilidades que tal restricción permitió. Aunque está claro que dado una cierta herencia *queer*, nunca me he propuesto analizar los fundamentos de la escritura femenina, no se puede negar que hubiera sido interesante incluir en un análisis comparativo a escritoras de la migración latinoamericana contemporánea. Sin embargo, en la fase de establecimiento del corpus de estudio, me enfrenté a una doble dificultad: por una parte, me percaté del número reducido de obras escritas por mujeres que abarcan la temática de la migración latinoamericana contemporánea en Europa. Por otra parte, reparé que la temática de la literatura de la migración y de la relocalización urbana desde una vertiente de género se había centrado especialmente en la literatura femenina y en personajes mujeres.

Por ejemplo, L. Heron, en su antología de narrativa de mujeres del siglo veinte titulada *Streets of Desire* (1993) afirmaba que los textos clásicos del viaje a la ciudad tienen rasgos específicos para las mujeres dado que cuestionan la creencia tradicional que asimila las mujeres a un punto fijo y estable en el universo y cuyo espacio espera ser explorado por hombres (Heron, 1993: 3). En su recopilación, la crítica se interesa específicamente en los relatos escritos por mujeres que tratan de la ciudad y asocia la migración a la metrópoli con una mayor libertad tanto económica como sexual para las mujeres. Asimismo, desde un enfoque a la vez físico, psicológico y geográfico, las numerosas contribuidoras del estudio *Identidad, migración y cuerpo femenino* (2009) editado por S. P. Castro Borrego y M. I. Romero Ruiz, exploran la variedad de

experiencias de relocalización femenina y abren el alcance de nuestra concepción de lo que ser mujer puede significar (Castro Borrego y Romero Ruiz, 2009).

Por tanto, a partir de estudios vanguardistas propuestos en su gran mayoría por feministas, me propuse entender si el cambio de lugar conllevaba también una emancipación personal para los personajes masculinos inmigrantes de la clase media así como saber cuáles son los impactos de género que las metrópolis, la corporalidad y los discursos nacionalistas pueden tener en la representación de “la masculinidad latinoamericana”. Decidí analizar cómo autores masculinos representaban esta temática, y más concretamente tres autores que nunca se han considerados feministas, masculinistas y que tampoco hayan claramente reivindicado una “conciencia de género” – según el término de M. Desmarais (Desmarais, 2011)–. Por esta razón, escogí centrarme en *Árbol de luna*, *El camino a Ítaca* y *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, unas obras escritas por autores hombres que tratan del impacto de la migración, especialmente en personajes hombres, y estudiarlos a partir de las herramientas innovadoras feministas.

Así pues, aunque estas tres novelas que he seleccionado tratan experiencias ficticias, complejas y multifacéticas de la migración, comparten un elemento de cohesión crucial para mi análisis. Se trata de la transformación de las subjetividades de género como metáfora de la migración y del desarraigo. Las manifestaciones corporales y discursivas de esta reconstrucción de subjetividades en este nuevo espacio, a veces “no lugar” (Auger, 1992), aparecen en filigrana en dichas novelas. Desde un punto de vista discursivo, esos textos se sitúan en una relación de diálogo, de rechazo o de negociación con la literatura latinoamericana de las generaciones anteriores y con sus tópicos, como veremos. A continuación encontrarán un breve resumen bio-bibliográfico de los tres autores estudiados y un resumen del argumento de las novelas que se analizarán.

2.1 De Venezuela a España: Juan Carlos Méndez Guédez⁴⁵

Juan Carlos Méndez Guédez nació en Barquisimeto (Venezuela). Es licenciado en letras en la Universidad Central de Venezuela donde estudió también comunicación social. En los años 90, J. C. Méndez Guédez se hizo activo en los medios literarios de la

⁴⁵ Para la bibliografía y esta breve biografía del autor Juan Carlos Méndez Guédez me basé en estas fuentes: la biografía del autor, presentada en su página web <http://www.mendezguedez.com/biografia.htm>, una entrevista realizada por Patricia Valladares-Ruiz para la revista *Especulo. Revista de estudios literarios* consultable en línea en la página web de la Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/jcmendez.html> y en la página web de la editorial Lengua de Trapo <http://www.lenguadetrapo.com/00048-NB-ficha.html>.

capital y formó parte de un grupo de narradores que reivindicaban nuevas posiciones y ambiciones literarias de proyección internacional. En 1996, el escritor venezolano Guédez se fue a España y empezó su tesis de doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Salamanca –una tesis que defendió en 2002–. Actualmente reside en España donde trabaja en el Instituto Cervantes de Madrid como gestor cultural, a la par que sigue escribiendo.

Méndez Guédez ha publicado hasta el día de hoy una veintena de libros, sea novelas o cuentos. Primero publicó *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (publicada en Caracas en 1997 y en Santa Cruz de Tenerife en 1998) y *El libro de Esther* (Madrid, 1999) que fue finalista del XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Esas obras ya nos introducían en la temática de la migración, la cual se acerca en ocasiones al autoexilio desde la perspectiva de unos adultos que reviven su infancia y adolescencia. La novela *Árbol de Luna* –que analizaré aquí– trata del recorrido picaresco de una pareja de venezolanos atípicos en la Península Ibérica del siglo XXI, novela que fue publicada en Madrid en el año 2000 por Lengua de Trapo. Cuatro años más tarde, publicaría *Una tarde con campanas*, obra que fue finalista del V Premio de Novela Fernando Quiñones, y cinco años después, vio la luz su novela *Tal vez la lluvia* (Barcelona, 2009) –que presenta la inmigración de un venezolano desde una perspectiva de retorno temporal y desilusionado de Venezuela– con la que ganó el XL Premio Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro. Muy recientemente, publicó en España y en América Latina la novela *Chulapos Mambo* (2012), de tono mucho más cursi y mordaz al estilo del *comic novel* inglés. Su última novela a día de hoy se titula *Arena Negra* (2013), donde vuelve a poner en escena la migración transatlántica, entre Venezuela y Madrid, parándose esta vez en las Islas Canarias, a través de la voz de una mujer.

Sus otras obras son libros de cuentos: sus primeros libros son *Historias del edificio* (Caracas, 1994), *La resurrección de Scheerezade* (Mérida, Venezuela, 1994) y *Palabras de agosto* (Mérida, Venezuela, 1999). Luego publicó *La ciudad de arena* (Cádiz, 1999), *Tan nítido en el recuerdo* (Madrid, 2001) –que recibió el VI Premio de Cuentos de La Laguna– y *Hasta luego, mister Salinger* (Madrid, 2008). Para que sus lectores venezolanos pudieran seguir leyéndolo, el escritor publicó en 2009, en Venezuela, una selección de cuentos titulada *La Bicicleta de Bruno y otros cuentos*, una antología que

reúne una selección de cuentos publicados entre 1990 y 2008⁴⁶. Mientras tanto, J. C. Méndez Guédez siguió cultivando este género al plasmar relatos nuevos que publicó bajo el título *Ideogramas* en 2012.

Este escritor “auto-exiliado” también forma parte de varias antologías de cuentos como *Narrativa venezolana attuale* (Roma, 1995), *Un paseo por el cuento venezolano* (Santa Cruz de Tenerife, 1998), *Líneas Aéreas* (Madrid, 1999) y *Pequeñas resistencias* (Madrid, 2002). Méndez Guédez también publicó un ensayo sobre otros dos autores venezolanos en relación a la tradición española, titulado *El Barco en que viajas: momentos españoles en la literatura venezolana* (2007).

De manera general, se pueden destacar dos vertientes en su obra actual. Por una parte, tiene relatos impresionistas, matizados y, a veces, incluso nostálgicos. De hecho, el adjetivo utilizado muy a menudo para calificar la escritura de este madrileño adoptivo es el de “ternura”. Pero, otra vertiente de su obra es el humor y la ironía que el autor maneja con brío en situaciones dramáticas o emocionantes como el abandono, la muerte o la soledad conyugal.

Entre estas obras tan variadas, encontramos temas repetidos como el de la infancia –me viene a la memoria, por ejemplo, los cuentos de *Tan nítido en el recuerdo* o de *Una tarde con campanas*–, el de la dificultad de la hermandad y amistad –presentes en *Ideogramas*, *Árbol de luna* y *Tal vez la lluvia*– y el de las rupturas de parejas y familias –que encontramos en *El libro de Esther* y *Retrato de Abel*–, motivos que se mueven, muy a menudo, en el ámbito de la migración. M. Kunz, uno de los primeros críticos en destacar el componente migrante en la narrativa del autor venezolano madrileño usa así el término de “bipolaridad” para referirse al vaivén entre espacios distintos y épocas variadas (Kunz, 2012) mientras A. de Chatellus prefiere el término de “escritura líquida” (de Chatellus, 2011).

Asimismo, creo que un punto en común entre todas las novelas del autor originario de Barquisimeto sería lo que se podría llamar el descentramiento identitario y de subjetividades en constante devenir. De hecho, los lectores nos enfrentamos casi

⁴⁶ J. C. Méndez Guédez explica en una entrevista con Patricia Valladares-Ruiz que ese libro era una manera de reencontrarse con sus lectores venezolanos, recuperando libros suyos que ya no existen como *Historias del edificio* o *La ciudad de arena*, agrupando, a su vez, relatos que aparecieron en antologías o periódicos españoles con relatos totalmente inéditos. (Valladares-Ruiz, 2009).

siempre a personajes en busca de lo que quieren ser, intentando, a su vez, negar lo que se puede pensar de ellos por la imagen que pueden reflejar o los estereotipos a los que podrían corresponder. Nos encontramos con personajes que viven desarraigos personales y familiares, pero también encuentros y desencuentros culturales que pueden ser logros o pérdidas, siempre tratados con ternura y humor.

2.2 *Árbol de luna*

La novela de Méndez Guédez que analizaré aquí desde una perspectiva comparativa y de género es *Árbol de luna*. Basada en la forma de los tratados del género picaresco, este relato cuenta la historia de dos personajes principales –Tulio y Estela–, a través de una sucesión de anécdotas triviales, de intervenciones de un narrador omnisciente, de diálogos, de cartas, de fragmentos de diarios, de monólogos e, incluso, de publicidades radiofónicas. *Árbol de luna* es, pues, una mezcla de relatos de un viaje, un cruce de voces entre Estela y Tulio, de una migración desde América Latina a España y, posteriormente, de una peregrinación por urbes españolas, entre ciudades como Salamanca, Orense o Cádiz.

En la primera parte de la novela nos cuenta que Estela y Tulio están arrestados por una supuesta usurpación de identidad de una tal Estela Dublín. A través de esos textos variados y, sobre todo, de las cartas que Estela escribe a su amiga Cristina, el lector va descubriendo, poco a poco, que Estela no escogió realmente este desplazamiento, ya que fueron su amante y su marido, dos altos cargos del gobierno venezolano, los que la enviaron a España para alejarla del país, por un período supuestamente corto. Tulio, por su parte, nunca ha querido ir a España, sino que simplemente quiere huir de su familia, de su trabajo y de Venezuela, en general, donde no consigue proyectarse. Muy pronto, la policía española decide liberar a los dos venezolanos, pero éstos se encuentran ahora en la calle, en una situación bastante precaria, ya que la beca de Tulio se acabó y a Estela le han congelado las cuentas.

Empieza así para ambos, una vida picaresca entre hostales y albergues donde sobreviven gracias a préstamos de amigos y a trabajos mal pagados. Las otras secciones de la novela fragmentada están, pues, dedicadas a esos días largos que no son sino una espera absurda: Estela espera que la llamen desde Venezuela, mientras que Tulio quiere evitar a toda costa volver a Caracas donde solo lo espera su madre enferma, un trabajo

insignificante y un piso que ya no es suyo. Esos días desoladores son, no obstante, alegres por las anécdotas y los recuerdos cómicos de sus respectivas vidas venezolanas.

Tulio decide escribir estas anécdotas en un diario íntimo, mientras Estela cuenta las suyas en cartas que tiene la idea de vender a un periodista interesado por su experiencia. Los lectores descubren así cómo el coronel, marido de Estela, se ha convertido en un crítico de sitcom para asegurarse de que lo que se dice del gobierno venezolano siempre es positivo. Asimismo, en un tono tragicómico, Tulio explica por qué sus padres, unos “guerrilleros marxistas”, le prohibían festejar Navidad y recibir juguetes como todos los niños. El humor negro de Estela está presente también en sus comentarios sobre su vida española y sobre las tradiciones y costumbres de ese país. Cuenta, por ejemplo, cómo un círculo cultural de Toledo organiza un homenaje a un escritor desconocido de Santo Tomé, lo que resulta ser, en realidad, un homenaje al mismo director del centro cultural.

Mientras tanto, los dos inmigrantes venezolanos deben aceptar cualquier trabajillo para poder sobrevivir. Hacen publicidad para una falsa asociación humanitaria, para espejos que, supuestamente, son amuletos, y para brigadas revolucionarias imaginarias. Después de varios meses de huida, Estela recibe por fin noticias de su marido a quien hace chantaje con sus cartas y con cuya estrategia podrá volver, al fin, a Venezuela. Tulio, por su parte, decide seguir su camino sin destino fijo.

2.3 Carlos Liscano, un uruguayo europeizado⁴⁷

Carlos Liscano nació en 1949 en la capital uruguaya, Montevideo. En 1972, Liscano, militante de la guerrilla Tupamara, es arrestado, torturado y estará encarcelado durante trece años, hasta cumplir los 35. Este joven estudiante de sociología que nunca había escrito hasta entonces, decide tomar la pluma en su octavo año de cárcel. Lo que terminará por convertirse en una vocación, no es, sino al principio, una voluntad de “ejercer su libertad a través de la creación” (*El Universal*, 15 de mayo de 2010), porque

⁴⁷ Para esta bio-bibliografía de Liscano, me baso principalmente en artículos y entrevistas publicadas en varias revistas: “Editarán escritos que Carlos Liscano logró sacar de la cárcel”, *El Universal* (Caracas), 15 de mayo de 2010 ; Hontou, F. “Un escritor que se anima a dibujar” en *El País.com* (Montevideo) ; Carmona, M. « Carlos Liscano: "Uno escribe para dialogar con los libros que admira" » en *La Republica.com* 27 de febrero de 2007. También se basa en la breve biografía de la página web del editor francés del autor, la Editorial Belfond http://www.belfond.fr/site/carlos_liscano_&200&17030&4.html.

Liscano utiliza la escritura como una actividad estimulante para evitar la locura. El preso político, liberado en 1985, se va a Suecia donde ejerce las profesiones de traductor, periodista, profesor de español y escritor. Y es allí donde publica, en 1987, su primer libro de cuentos, *El método y otros juguetes carcelarios*. En 1996, vuelve a Uruguay donde, para entonces, ya había publicado varios libros. Carlos Liscano fue también viceministro de Educación y Cultura y actualmente es director de la Biblioteca Nacional de Uruguay y vive en Montevideo aunque viaja muy regularmente a Francia y a Barcelona.

La obra de Liscano es consecuente y variada. Ha escrito cuatro novelas: *Memorias de la guerra reciente* (1988), *La mansión del tirano* (1992), *El camino a Ítaca* (1994) y *La ciudad de todos los vientos* (2000)⁴⁸. También es autor de varios libros de poesía –la última obra publicada hasta la fecha actual es *La sinuosa senda* (2002)–, y de numerosas obras de teatro. Muchas de ellas, como *Mi familia* o *Los Idiotas*, fueron traducidas a varios idiomas y las representaron en países tales como España, México, Bélgica o Canadá. El escritor montevideano también ha publicado un libro de investigación periodística, *Ejercicio de impunidad* (2004), sobre la familia desmembrada, del poeta Juan Gelman, tras las operaciones Cóndor. Además, publicó *Conversaciones con Tabaré Vázquez* (2003), un libro de entrevistas con el ex presidente de Uruguay cuando éste era candidato a las elecciones presidenciales.

En 2001, Liscano quiso dar su versión de la dictadura cívico-militar de Juan María Bordaberry y decidió contar su experiencia carcelaria⁴⁹ en *El furgón de los locos*, título tomado del nombre del furgón que liberó a los presos políticos al final de la dictadura. En 2010, una edición facsímil de los apuntes que Liscano había podido sacar de la cárcel fue editada gracias a la investigadora Fatiha Idmhand de la Universidad de Lille 3 y del Institut de Textes et de Manuscrits Modernes de París (Idmhand, 2010).

La obra de Carlos Liscano, así como su recepción, responden por varias razones al modelo por excelencia de la literatura migrante. En efecto, aunque sus obras fueron publicadas en su país de origen, en España, y algunas de ellas en Suecia, la obra de Liscano ha tenido mucho eco en Francia donde seis de sus obras han sido traducidas y

⁴⁸ Dos de ellas fueron traducidas al francés (*La route d'Ithaque* (2005 y 2006) y *Souvenirs de la guerre récente* (2007 y 2009)).

⁴⁹ C. explica que aunque es difícil volver sobre estos acontecimientos negativos del pasado, es importante hacerlo. Además, el escritor dice "Yo no doy testimonio, yo doy opinión sobre estos temas. Y no porque quiera, sino porque estoy implicado de forma directa" (Anónimo, 2010).

donde ha publicado su obra inédita *Le lecteur inconstant* (junto a *Vie du corbeau blanc*) en septiembre de 2011. Además, el mismo autor no se considera autor latinoamericano: "Eso es curioso, pero en verdad, salvo en Francia, en el resto de Europa nadie me considera un escritor latinoamericano. Esa no es mi sensibilidad, y sería impostado si quisiera escribir como lo que no soy" (*El Universal*, 15 de mayo de 2010). Liscano afirma que sus influencias dependen mucho de lo que ha podido leer en la cárcel y de lo que escogió leer después. Cita, por ejemplo, los nombres de Louis Ferdinand Céline, Kafka, Buzzati o Beckett y explica que "uno escribe para dialogar con los libros que admira" (*La República*, 27 de febrero de 2007).

Los apuntes que Liscano escribió a escondidas en la cárcel de la ciudad Libertad han servido como germen para varios relatos que escribió una vez liberado de la cárcel. Un tema recurrente en su ficción es, como se podría esperar, el del encierro, el de la alienación del individuo y su escapatoria a través de la imaginación. Se reiteran también en sus cuentos y novelas los cuestionamientos acerca de la necesidad de viajar, de resistir y vivir al margen.

2.4 *El camino a Ítaca*

La crítica siempre ha resaltado la singularidad de *El camino a Ítaca* en comparación con el resto de la obra de C. Liscano. C. Blixen habla, así, de "triunfo del contar" (Blixen, 2006: 112), ya que, a diferencia de obras como *La mansión del tirano* o de cuentos como "Agua estancada", esta obra se sitúa en paisajes exteriores reconocibles e involucra a personajes que crean una historia verosímil (Blixen, 2006: 101) –unos aspectos también destacados más adelante por J. P. Chiaparra (2011)–.

Empero, esto no impide que reaparezcan en dicha novela las temáticas y motivos requeridos por el autor. Aquí vemos también cómo se presentan la soledad, la alienación de los individuos al vivir en sistemas sociales impuestos y la paradójica necesidad de "informar" de ello. El relato es transmitido a través de la voz narrativa de un narrador intra-homodiegético, tratándose de Vladimir, un joven uruguayo de padres marxistas, que decide dejar su país para escapar de la policía. Por tanto, éste decide irse a Suecia para encontrarse con Ingrid, una mujer sueca que ha conocido por casualidad en Río de Janeiro. Pero una vez llegados a la casa de ésta, una casa de campo en las afueras de Estocolmo donde Ingrid vive con sus dos hijas, Vladimir no consigue adaptarse porque no

puede hablar con nadie y no entiende nada de lo que pasa en ese país. Por eso, Vladimir vacila entre irse a otro sitio o quedarse allí y actuar como padre y cuando, por fin, decide marcharse, Ingrid le anuncia que está embarazada de él.

Aunque no lo acepta al principio, Vladimir decide resignarse y quedarse en Suecia hasta que el bebé nazca, pero con la condición de que pueda independizarse. Decide, pues, irse a vivir solo y encuentra un trabajo, primero, en un restaurante y, luego, en un hospital psiquiátrico donde intentará establecer relaciones en el mundo implacable de los inmigrantes. Después del nacimiento de su hija, ya no puede aguantar esta vida y se va a Barcelona. Allí trabaja unas semanas para un jefe fraudulento que solo le pagará unas pesetas por su trabajo, por lo que Vladimir termina dejándolo.

De este modo, el joven uruguayo se convierte en un inmigrante ilegal vagabundo, ya que no puede pagarse una habitación. Después de vivir unos días en la Plaza Real se encuentra con Conchita, una ex colega suya que lo va a ayudar, albergándolo en su casa. Conchita y Vladimir viven así una relación de pareja temporal, mientras Conchita espera que su marido salga de la cárcel. Cuando, al final, tiene que irse, Vladimir vuelve a la Plaza Real y empieza para él una vida de verdadero vagabundo. Su mundo es el de las prostitutas, los travestis y los mendigos con los que tiene que sobrevivir y desenvolverse diariamente. Su única vía de escape es un sueño que tiene desde la adolescencia, el cual siente que tiene que llevar a cabo. En éste, se ve entrando en una cabaña en medio de la nieve en la que una mujer lo espera junto al fuego. Acostado en un rincón de la Plaza Real, Vladimir decide entonces reemprender el camino hacia Suecia y volver a encontrarse con Ingrid y sus hijas.

2.5 Junot Díaz, Otro dominicano-americano⁵⁰

A los seis años, Junot Díaz (Santo Domingo, 1968) deja su país para irse a vivir a Nueva Jersey (Estados Unidos). Se gradúa en inglés en la Universidad de Rutgers en 1992 y sigue un máster en Artes en la Universidad de Cornell. Díaz empieza a escribir primero

⁵⁰ Para esta bio-bibliografía de Junot Díaz, me baso principalmente en su bibliografía publicada por su editorial (Penguin) <http://us.penguin.com/nf/Author/AuthorPage/0,,1000039301,00.html> y en artículos y entrevistas publicadas en línea como el debate entre J. Díaz y E. Danticat, publicado por la revista *Bomb* (otoño, 2007) <http://bombsite.com/issues/101/articles/2948%20le%2021%20sept%202011> y el artículo "Junot Díaz: 'Todos mis sueños son bilingües'" del periódico español *El Mundo* <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/15/cultura/1192413539.html>

para revistas y periódicos como *The New Yorker*, *The Paris Review* o *The Best American Short Stories* y publica su primer libro en 1997, una obra híbrida que se sitúa entre una colección de cuentos y de relatos sueltos titulado *Drown* –traducida, según la edición, por *El ahogado*, *Los Boys* o *Negocios*–. Esta obra se convirtió, muy rápidamente, en un éxito y tuvo buena acogida tanto por parte del gran público como por parte de la crítica especializada. Así, F. Goldman habla de los cuentos de Díaz como “vibrantes, duros y para nada exóticos” y traen a colación lugares y voces clásicos de la literatura americana –que son el humor, la rabia, inteligencia y ternura–, razón por la cual ve a Díaz como un gigante de la prosa americana (Goldman, 2007).

El segundo libro de Díaz es su novela *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* publicada en 2007 en inglés. Se publica la versión española un año después, traducida por la cubana Achy Obejas con la ayuda del mismo autor, bajo el título *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*. Una vez más, esta obra se convierte en otro éxito inmediato tal y como demuestra esta crítica de M. Kakutani:

It is Mr. Díaz's achievement in [*The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*] that he's fashioned both a big picture window that opens out on the sorrows of Dominican history, and a small, intimate window that reveals one family's life and loves. In doing so, he's written a book that decisively establishes him as one of contemporary fiction's most distinctive and irresistible new voices (Kakutani, 2007).

La crítica es tan alentadora que el autor dominico-americano gana con esta obra el premio Pulitzer en 2008, una novela que muchos consideran ya como la gran novela hispanoamericana de su generación. Hoy, Junot Díaz vive en Nueva York y trabaja como profesor de escritura en el MIT, el Massachusetts Institute of Technology. En 2012, publicó su segundo libro de cuentos *This is How You Loose Her*, en el que vuelve a ahondar el tema de la masculinidad dominicano-americana desde la perspectiva de inmigrantes dominicanos de Nueva Jersey.

2.6 *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*

Al contrario de lo que su título nos indica, *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* no cuenta la maravillosa vida de un personaje llamado Oscar Wao, ya que, en realidad, la historia, aunque muy divertida y cínica, no es nada maravillosa. Además, Wao no existe como tal, es el apodo que da Yuniór a su compañero de piso, en referencia al escritor Oscar Wilde, puesto que Oscar escribe mucho. El narrador principal es el mismo Yuniór con su punto de vista y su vocabulario de joven seductor dominicano-americano

que no consigue dominar sus “instintos masculinos” –lo que le impide entender la vida monacal y *nerd*⁵¹ de Oscar–.

Aunque la novela empieza con un primer capítulo dedicado a la infancia de Oscar y termina con la historia de sus amores imposibles, cada uno de los otros capítulos trata de su amigo Yuniór y de los miembros de su familia, dividida entre Estados Unidos y República Dominicana. En el segundo capítulo, es su hermana Lola quien nos cuenta su difícil adolescencia, entre los valores tradicionales de su madre tiránica dominicana y los valores de la sociedad estadounidense de los años 1980. El tercer capítulo está dedicado a la madre de Oscar y Lola, Belicia Cabral, a su adolescencia con su tía y a su aprendizaje violento de la dictadura machista que imperaba en Santo Domingo por aquel entonces.

Yuniór protagoniza el cuarto capítulo, la parte central de la novela, para hablar de él, de su vida estudiantil con Óscar y de sus breves relaciones sentimentales o sexuales con Lola, así como las numerosas mestizas que conoce en el campus. En el capítulo cinco, Yuniór nos cuenta cómo el *fukú*, la maldición dominicana, entró en la familia con el abuelo materno de Oscar, un famoso médico dominicano que intentó resistir al machismo de Trujillo. Finalmente los dos últimos capítulos están dedicados enteramente a la vida de Óscar, a sus fracasos tanto en amistades como en amores, ya que este chico representa la antítesis del macho dominicano conquistador.

La novela mezcla así las voces narrativas y las épocas –se remonta hasta 1944 con la vida del abuelo Abelard y termina en los años 1990–. La obra condensa también varios códigos lingüísticos, ya que, a pesar de que fue escrita primero en inglés, está llena de palabras en Spanglish, en español, en argot dominicano o callejero mestizo como *nerd*, *jevita*, *broder*, etc. El texto es brillante también por su originalidad estilística, puesto que está inundado de referencias a la literatura fantástica como *El señor de los anillos* y los cómics como *Watchmen* o *Dune* en la tradición del *cut up* de W. S. Burroughs. Cabe mencionar también que la novela está organizada en ocho capítulos repartidos de manera desigual entre tres partes. El texto está entrecortado a menudo por subtítulos y notas a pie

⁵¹ La palabra “Nerd”, un anglicismo, se refiere a una persona, típicamente un hombre, que es poco atractivo y muy torpe (Cambridge Dictionaries, 2011). También está vinculado a la idea de *geek*, otro anglicismo, que designa un estereotipo de persona que se dedica totalmente al estudio y a la labor científica, informática e intelectual hasta el punto de mostrar un claro desinterés por las actividades sociales, físicas y deportivas. Ya que la versión original de la novela, en inglés, está llena de palabras en castellano y en argot dominicano, la versión española también ha conservado muchas palabras en inglés –tratándose muy a menudo de un lenguaje callejero–.

de página que, a veces, ocupan la mitad de la página. En estas notas el narrador –que se presenta como el autor de esta novela– pretende explicar palabras, conceptos y hechos relativos a la historia de la diáspora⁵² dominicana –por ejemplo, Yuniór precisa quién es Ramfis Trujillo o nos da su versión del origen de términos en Spanglish–.

Además, varios críticos ya han destacado el asombroso juego intertextual que se teje entre esta novela y obras consagradas como *Carnet d'un retour au pays natal* de A. Césaire, *Heart of Darkness* de J. Conrad o también *Moby Dick* de H. Melville (De Maeseneer, 2011; Saldívar, 2011). *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* es, por tanto, un texto denso e innovador, tanto por su forma como por los temas que abarca, por ejemplo, las consecuencias del machismo autoritario del trujillato que sigue provocando muertes, incluso, treinta años después de la desaparición del dictador, como este trabajo intentará demostrar.

⁵² La palabra griega diáspora significa “dispersión”. A partir del destierro traumático de los judíos con la destrucción del templo de Jerusalén en el 70 D.C. el término diáspora adquiere el valor de símbolo en Occidente y se utiliza cada vez que un pueblo es perseguido y obligado a exiliarse (Universalis, 2012). Sin embargo, ya no hace falta una catástrofe original como una invasión o una expulsión para utilizar este término diferenciándolo con los de emigración o exilio. El fenómeno diaspórico se basa, pues, generalmente, en la diferencia cultural: se refiere así a todo pueblo que nunca se ha asimilado a la nación de destino por sentir una especificidad –histórica, religiosa, lingüística, etc.– que comparte con otros individuos más allá de las fronteras nacionales.

Acordate
: un país no es,
de ningún modo,
el lugar donde nacemos
: un país, si acaso, es el tablero que se elige
Para vencer los miedos de vivir,
Cosas que a cada cual se le juntan en una parte
distinta,
Lo entendí mientras hoy masticaba un choripán

Flavia Company (2012): *Volver antes que ir*, p. 50.

Capítulo 2: Cuando la inmigración latinoamericana pasa por la escritura. Contexto sociocultural de la producción literaria

1 Literatura latinoamericana y migración

Desde hace unos diez años, los movimientos de población, temporales y permanentes, se globalizan, se aceleran y se diversifican. Según la Organización Internacional para las Migraciones, el número total de migrantes internacionales ha aumentado en los últimos quince años y ha pasado de 150 millones en el año 2000 a 232 millones en la actualidad (OIM, 2014). Estas cifras demuestran así que la migración⁵³, fenómeno que se remonta a los orígenes mismos de la humanidad, ha vuelto a adquirir una gran relevancia en nuestro mundo contemporáneo.

Como veremos más adelante, la literatura latinoamericana de la migración es una corriente aún poco estudiada en Europa, pero es cada vez más visible en el ámbito de la literatura de este vasto continente. Así pues, escritores inmigrantes originarios de países tan distintos como Cuba, México o el Cono Sur han escrito obras de ficción, ya sea bajo la forma de novelas, cuentos o poemas, que tratan el tema del desarraigo. No obstante, en cada caso, se trata de experiencias biográficas muy distintas para esos escritores, ya que, además de ser un intercambio cultural significativo, la inmigración es, primero, un fenómeno social, económico y político marcado profundamente por la clase social, el origen étnico y, por supuesto, el género del viajero.

Para comprender la importancia de estos desplazamientos, señalaré los flujos migratorios más significativos que contextualizaré desde un punto de vista sociopolítico. Nos centraremos, pues, en las oleadas que se han producido entre América Latina y Europa así como entre Latinoamérica y Estados Unidos, desde el principio de la colonización europea hasta nuestros días. A partir de esta contextualización histórica, pasaré revista de manera breve a las corrientes más importantes de la producción literaria de la migración latinoamericana desde finales del siglo veinte y principios del siglo

⁵³Definiré la “migración internacional” en su sentido más amplio, y basándome en la definición de la Organización Internacional de las Migraciones, como un desplazamiento de personas de un país a otro, este desplazamiento puede ser masivo o aislado según el tipo de migración y puede ser voluntario o forzado (OIM, 2014).

veintiuno. Esta puesta en perspectiva se centrará específicamente en las obras literarias que tratan de la migración latinoamericana internacional –de América Latina a Europa y a Estados Unidos– dado que las tres novelas de que nos interesan se inscriben en esta temática⁵⁴.

1.1 Los movimientos migratorios Europa – Latinoamérica

Esta investigación se centra específicamente en la prosa latinoamericana que trata de la migración de América Latina hacia Europa y Estados Unidos; ambos, destinos principales para estos inmigrantes internacionales. Por lo tanto es menester situar esos recorridos migratorios desde una perspectiva histórica de idas y venidas ininterrumpidas entre dichos continentes. Cabe precisar de antemano que esta solo será una visión muy breve que no pretende ser exhaustiva, teniendo en cuenta la complejidad de los flujos migratorios entre estos dos continentes.

1.1.1 Europa, en búsqueda de El Dorado

Resulta evidente que los movimientos migratorios entre Europa y América Latina no son recientes sino que empezaron con la partida de europeos hacia el “Nuevo Continente” y llegaron a su apogeo con la colonización de las Américas por parte de España y Portugal en el siglo XVI. En esa época, los europeos se sentían atraídos por la posibilidad de encontrar un trabajo y buenas condiciones económicas en tierras recientemente colonizadas. Las migraciones europeas hacia el continente americano continuaron durante varias décadas y se cifró que, entre 1846 y 1932, tres millones de europeos se instalaron en Argentina, Brasil, Uruguay y Cuba (Yépez del Castillo, 2007:20). Por consiguiente, la propia idea de conseguir un Dorado particular pudo haber atraído a unos quince millones de europeos entre el siglo XIX y la mitad del siglo XX.

Los distintos gobiernos de estos países llamados hoy “latinoamericanos” favorecieron también esta migración fulgurante de europeos. Brasil, por ejemplo, desarrolló una política que alentó la migración europea a sus territorios, aún

⁵⁴ Aunque son cada vez más importantes no detallaré aquí las olas de inmigración dentro del mismo continente latinoamericano visto que las obras que nos ocuparán aquí no pertenecen a la producción literaria nacida a raíz de estos movimientos migratorios y cuyas características narrativas e implicaciones a nivel de mito de genealogía nacional son específicas (Semilla Durán, 2012).

parcialmente “vírgenes”. En países como Argentina, o Panamá, los gobiernos de Sarmiento, Aberdi y Porras favorecieron también la migración de europeos en el ámbito de su política “Poblar para gobernar”⁵⁵. De esta manera, en 1914, el 62% de los obreros y artesanos que trabajaban en Argentina habían nacido en el extranjero. Asimismo, la mitad de la población de Uruguay en 1868 era de origen extranjero (Yépez del Castillo, 2007: 20-21), los principales países de origen de esta migración siendo España, Italia, Alemania y Portugal (Centre AVEC, 2006: 3). Estos inmigrantes españoles se iban para “hacer las Américas”, es decir, para enriquecerse adquiriendo propiedades y explotándolas, convirtiéndose de este modo en “indianos” y en esta época aparecieron los relatos de viaje –ya fueran verídicos o no– que se proponían describir el Nuevo continente.

P. Petrich se ha interesado en estos primeros testimonios de la migración en Argentina y explica que la representación de los inmigrantes en las obras publicadas a fines del XIX era bastante consensual. Por una parte, los inmigrantes de origen francés o inglés pertenecían a la inmigración “selectiva” mientras que los demás –es decir los inmigrantes italianos, españoles, rusos, sirios etc.– eran estigmatizados por ser supuestamente “rústicos”, poco adaptados y desubicados (Petrich, 2012). Estos primeros testimonios⁵⁶ –que se reducían a cartas, fotos o relatos de vida recogidos oralmente– de los mismos inmigrantes fueron retomados en obras ficcionales más recientes con una representación positiva. La crítica parisina cita los nombres de Griselda Gambaro⁵⁷ y Mempo Giardinelli⁵⁸, unos escritores que inauguran así novelas sobre el origen de la nación.

⁵⁵ Se trata del famoso lema de la política de población de Sarmiento, que se hizo popular a través de su novela *Facundo o civilización y barbarie* publicada en 1845. En ésta, a través de la historia del caudillo Facundo Quiroga, se nos presentan las diferencias entre los unitaristas y los federales, dos grupos opuestos desde la Independencia declarada en 1816. Así, con pretexto de una ficción, Sarmiento nos presenta su análisis y sus propuestas políticas acerca de la situación política, económica y social de la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX.

⁵⁶ Dichos testimonios fueron escritos por los nuevos llegados que se quedaron definitivamente en Argentina; al lado de éstos aparecieron también muchos relatos escritos por viajeros que pasaron por los países latinoamericanos nacies. Entre los numerosos estudios sobre el tema, véase el libro de B. Ferrús *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas* (2011) que se ocupa del corpus, que sigue siendo marginal, de los relatos de viaje escritos por mujeres.

⁵⁷ Podemos citar la novela *El mar que nos trajo* (2007) que ahora pertenece al plan curricular de varias escuelas.

⁵⁸ P. Petrich se refiere a la novela *Santo oficio de la memoria* (1991), en el que el autor argentino cuenta la inmigración de un grupo de italianos en la provincia del Chaco, Argentina, con un enfoque histórico-social.

Otra ola de migración de origen español surgió, mucho más tarde, entre los años 1930 y 1940, años marcados por el inicio de la guerra civil española y la victoria falangista del general Franco. Esos inmigrantes españoles no eran comparables en número a los colonos del siglo XVI, XVII y XVIII, pero aun así, cerca de cinco mil republicanos se habrían exiliado en países como México, Cuba, Chile y Puerto Rico (Yépez del Castillo, 2007: 21). Estas inmigraciones se han de tener en cuenta a la hora de entender los movimientos migratorios de principios de los años 2000, dado que en varios casos eran los hijos de esos exiliados los que querían volver al país de sus antepasados.

1.1.2 Hacia el “viejo” continente

Según C. Bolzman, aunque las migraciones latinoamericanas hacia Europa no son recientes y se remontan al período de independencia de esos países, han evolucionado considerablemente. A lo largo del siglo XIX y XX, aspectos como el perfil, la edad, el número de inmigrantes, el período de inmigración e incluso los objetivos particulares de dichos migrantes han cambiado con el transcurso de los acontecimientos –tanto locales como globales– (Bolzman, 2004: 211). El sociólogo suizo distingue cuatro categorías de inmigrantes latinoamericanos: los europeizados, los buscadores de identidad, los exiliados y los “deslocalizados”. Pero es a partir de finales del siglo XIX cuando los efectos del imaginario y de la política colonial periferia/metrópoli se hace patente a través de las migraciones de América Latina hacia Europa. Por lo tanto, es importante situar cada uno de esos flujos en su correspondiente contexto histórico y cultural poscolonial.

Desde finales del siglo XIX y hasta principios de los años cuarenta del siglo pasado, un número reducido de latinoamericanos venía a Europa por un período a menudo muy corto. Esos inmigrantes “europeizados” pertenecían a la élite de su país y se pagaban este viaje temporal a Francia, España, Italia o Alemania como ritual iniciático o una “vuelta a los orígenes”. Estas estancias en las capitales europeas tenían como objetivo impregnarse de las “fuentes de la civilización” para luego aplicar este modelo al país de origen de cada uno de estos inmigrantes temporales. Además, inmigrar permitía confirmar el prestigio y los medios financieros de este estrato social, y por lo tanto, mantener su capital simbólico y cultural (Bolzman, 2004: 216-217). Este tipo de perfil, lo encontramos retratado, por ejemplo, en *Raucha* (1917) de R. Güiraldes que trata del mítico viaje a París que solo se pueden permitir los hijos de familias adineradas.

Otra categoría de inmigrantes, que Bolzman llama “los buscadores de identidad”, se distinguen del grupo precedente no tanto por su número o la duración de su estancia – siempre muy temporal– sino, sobre todo, por sus objetivos. Estos viajeros no quieren conocer la “cultura madre”, sino alejarse físicamente de su país de origen para verlo con una visión más global y profunda (Bolzman, 2004: 217). Entre estos inmigrantes podemos encontrar a los escritores del boom latinoamericano como G. García Márquez, M. Vargas Llosa o M. Ángel Asturias. La visión de Europa, en esta época, era ya generalmente mucho más crítica y matizada y, paralelamente, los mismos europeos empezaron a interesarse masivamente en la producción cultural y artística latinoamericana.

La novela *Rayuela* (1963) de Cortázar, retrata el ejemplo paradigmático de estos viajeros vagabundos que siguen escogiendo París como lugar de destino, aunque pasan de la *rive droite* a la *rive gauche*, más barata. P. Petrich, en su estudio de los relatos argentinos de esa época, subraya que la temática de estas obras se centran a menudo en el país de origen, y particularmente, en lugares ideales y pueblos atemporales (Petrich 2012: 108). Según la catedrática francesa, esta nostalgia se entiende como una voluntad de continuidad protectora más allá de las fronteras y a pesar del tiempo pasado afuera –una constante entre los escritores que decidieron quedarse en Europa a raíz de las dictaduras como J. J. Saer, por ejemplo–.

A partir de los años setenta, los flujos inmigratorios hacia Europa se densificaron para, paulatinamente, invertir la tendencia Europa hacia América Latina que había reinado hasta entonces. La gran afluencia de migrantes se explica por el carácter político de esas migraciones originarias del Cono Sur. Después de la segunda guerra mundial – una fecha clave es la del golpe de estado de Pinochet en Chile, el 11 de septiembre de 1973– el viejo continente empezó a convertirse en tierra de asilo para numerosos refugiados latinoamericanos.

Es cierto que la dictadura paraguaya había empezado unos decenios antes –con la llegada al poder del general Stroessner en 1954– pero no será hasta principios de los años 70 –y de aquí en adelante– cuando el conjunto de los países del Cono Sur estará bajo el dominio de dictaduras militares. Así, además del golpe de Pinochet, el año 1973 está marcado también por el golpe de Bordaberry en Uruguay. En Argentina, el gobierno ya

tenía una gestión directiva y poco democrática desde hacía varios años pero la dictadura militar empezó realmente en 1976. Aquel año, el general Videla, a la cabeza de una junta militar, suprimió la libertad de los medios de comunicación, de agrupación y, más fundamentalmente, de pensamiento. Esas dictaduras provocaron así el exilio de un número considerable de intelectuales, políticos, profesores y de cualquier persona susceptible de tener ideas divergentes.

Los recién llegados se instalaron mayoritariamente en Francia, en España, en Suiza, en Suecia y en Bélgica, pensando quedarse allí por poco tiempo. Así pues, la mayoría de los exilados del Cono Sur se incorporaron a la vida social del país de acogida y en sus acciones políticas y solidarias, y se consagraron a luchar por la destitución del régimen militar de su país de origen. Por tanto, dos millones de argentinos, un millón de chilenos y casi la mitad de la población de Uruguay, originarios, esta vez, de todas las clases sociales inmigraron hacia países europeos (Wettstein, 1985⁵⁹).

Hasta hace pocos años, las obras de esta generación de inmigrantes exiliados entre los años 1970 y 1990 eran las más representativas de la literatura de la migración latinoamericana en Europa por ser la más estudiada⁶⁰. Según Cymerman, la literatura argentina es la que más fue afectada por la dictadura y el exilio desde el punto de vista del número dado que el crítico francés llega a contar a veinticinco escritores que tuvieron que dejar su país (Cymerman, 1993). Entre los exiliados a Francia cita, entre muchos otros, a Hector Bianciotti, Julio Cortázar, Alicia Dujovne Ortiz, Luisa Futoransky, Juan Gelman y Juan José Saer. Asimismo, entre los escritores argentinos que se fueron a España, menciona a Vicente Battista, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano y Hector Tizón (Cymerman, 1993: 524). A raíz de la dictadura también tuvieron que exiliarse a Europa numerosos escritores uruguayos –como Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano, Mario Benedetti o Fernando Aínsa– chilenos –como Antonio Skármeta, Luis Sepúlveda o José Donoso– y paraguayos –como Augusto Roa Bastos o Rubén Bareiro Saguier–.

⁵⁹Esas cifras son citadas por Bolzman, (2004: 220) refiriéndose al trabajo de Wettstein : “Bienvenido al exilio. Reflexiones optimistas sobre la diáspora latinoamericana en el período 1973-1983”, *Les Amériques et l'Europe. Voyage-émigration-exil*, Université de Toulouse le Mirail, 1985.

⁶⁰ Entre la abundante crítica dedicada al tema me limitaré a citar algunos trabajos como los de S. Bachmann (2002), C. Breuil (2006), M. Bustelo (2006), C. Cymerman (1993), J. Häselser (2004), B. Natanson (2004), P. Petrich (2012), E. Soltero (2004) y G. Stöckli (2004).

Pero más allá de una lista de nombres de escritores exiliados, el análisis de Cymerman muestra que “no todo fue negativo” en este exilio literario ya que permitió un distanciamiento con respecto al país de origen –en este caso yo no hablaría de “mayor objetividad” como lo hace Cymerman sino de una perspectiva distinta de su país, de su literatura y de su cosmovisión personal en general–. También pudo ser “beneficioso” el exilio en la medida en que algunos escritores encontraron un nuevo público –cita por ejemplo a Moyano y Hernández que sufrían un cierto ostracismo en su tierra por ser considerados como autores “regionales”– (Cymerman, 1993: 525-526).

Entre los temas recurrentes en estas obras encontramos, sin sorpresa, el de la nostalgia y el desarraigo, provocados por una migración no planeada como en *El Jardín de al lado* de J. Donoso (1981) o *Primavera con una esquina rota* de M. Benedetti (1982). Asimismo, Bolzman explica que muchas de esas obras de narrativa tratan del sentimiento de alienación por parte de los exiliados, acerca de la cultura europea que, finalmente, no es tan cercana a la suya (Bolzman, 2004, 221-223) lo que otros han llamado “la doble ausencia”⁶¹ (Sayad, 1999).

Paulatinamente, entre 1983 y 1989⁶² el Cono Sur vuelve a encaminarse hacia la democracia, algunos exiliados vuelven a su país de origen pero la mayoría de ellos se quedan en su país de acogida. Por tanto, a partir de finales de los años 1980 el perfil de los inmigrantes latinoamericanos es distinto: en general son estudiantes becarios o inmigrantes de clase media con dificultades económicas. La mayoría de estos inmigrantes tienen un alto nivel de cualificación y llegan a Europa, a veces, con ideas revolucionarias (centre Avec, 2006: 4), lo que favorece la imagen, que sigue vigente entre los europeos, del inmigrante latinoamericano intelectual de izquierdas.

Más tarde, las dictaduras de los distintos países iberoamericanos y los ajustes estructurales alentaron los flujos migratorios que aumentaron poco a poco hasta llegar al boom inmigratorio de los años 2000. De hecho, los países andinos sufrieron continuas crisis políticas y económicas entre los años 80 y 90 lo que empujó a miles de

⁶¹A. Sayad llama “doble ausencia” el sentimiento de vacío físico o inadecuación que sienten los inmigrantes cuando están en su país de origen y, al mismo tiempo, la falta de lazos afectivos fuertes en el país de acogida (Sayad, 1999).

⁶²Alfonsín, elegido democráticamente, toma el poder del gobierno argentino en 1983. En Uruguay, la democracia vuelve a tomar sus derechos poco a poco a partir de las elecciones de 1984. En Paraguay, organizan elecciones democráticas en mayo de 1989 mientras que en Chile, el general Pinochet deja el poder en 1990 después del referéndum que impidió su reelección.

latinoamericanos a ir a buscar fuera un espacio de seguridad y de paz. Entre los migrantes de esta generación, que corresponden a la cuarta categoría de inmigrantes latinoamericanos que C. Bolzman llama los “deslocalizados”, encontramos a escritores del llamado “Post-boom” como Roberto Bolaño, Jorge Volpi, Andrés Neuman o Rodrigo Fresán⁶³. Cabe resaltar, sin embargo, que el perfil y la carrera de esos autores son, obviamente, muy distintos de los otros miles de inmigrantes ya que son, generalmente, migraciones resultantes de una elección personal fuera de redes de migrantes.

1.1.3 En la Europa fortaleza

Como subrayan I. Yépez del Castillo y la publicación del centro AVEC, el endurecimiento de las políticas de inmigración en Estados Unidos y las desigualdades crecientes entre el Norte y el Sur juegan un papel importante en la llegada masiva de latinoamericanos a Europa. A lo largo de los años 1990, a raíz de las condiciones económicas favorables y el aumento del nivel de vida en España, muchos latinoamericanos escogieron inmigrar hacia ese país europeo. Concretamente, gracias a las relaciones privilegiadas entre América Latina y la antigua metrópoli colonial, así como el desarrollo del turismo y la caída de la tasa de natalidad entre 1975 y 1985, sin olvidar el boom inmobiliario de los años 2000. Dichos factores transformaron a España –hasta entonces país principalmente de emigrantes– en tierra prometida para los inmigrantes latinoamericanos o, inclusive, originarios del Magreb (Andrés-Suárez, 2004). Entre los países europeos de destino de la inmigración latinoamericana, se encuentran Italia, Francia, Bélgica y Suiza y, en menor medida, Alemania o los países escandinavos.

Así, en 2013, España contaba con aproximadamente ochocientos mil ciudadanos extranjeros de origen latinoamericano (Observatorio Permanente de la Inmigración, 2013⁶⁴) y Europa contaba más de tres millones (Yépez del Castillo, 2007). Estos desplazados, que en el pasado migraban de región en región dentro de su propio país, buscan ahora un trabajo más decente en los países más ricos siguiendo así nuestro modelo de economía globalizado. Sin embargo, la mayoría de los europeos no percibe esta

⁶³ En esta lista para nada exhaustiva, se podría añadir también los nombres de Fernando Iwasaki, Juan Gabriel Vásquez, Santiago Roncagliolo y, por supuesto, Juan Carlos Méndez Guédez.

⁶⁴ Esas cifras se refieren al último informe publicado por el Ministerio de Trabajo e Inmigración (secretaría de Estado de Inmigración y Emigración), tabla titulada “Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor. Principales nacionalidades. 30-06-2013” (Observatorio permanente de la inmigración, 2013).

relación estructural entre los dos continentes y ven esas migraciones transatlánticas como un flujo coyuntural que se puede impedir legalmente (Bolzman, 2004: 229). Cabe resaltar también que se ha producido un enorme desarrollo de la feminización de la población inmigrante en Europa a principios de los años 2000 no sólo por motivo de la reagrupación familiar sino también por la necesidad de mano de obra femenina en el sector del cuidado que creció exponencialmente desde finales del siglo veinte⁶⁵.

No obstante, desde el año 2008 y a raíz de la crisis económica mundial y de sus efectos catastróficos en España, el número de inmigrantes latinoamericanos está decreciendo masivamente. Las condiciones de entrada y las sanciones se hicieron más duras y España puso en pie un plan de ayuda para el retorno voluntario a su país de origen (Punto de Contacto Nacional de España, 2009: 57). La población iberoamericana que vive ahora en Europa es de clase media o precaria, esta población se compone mayoritariamente de mujeres quienes, aunque estén cualificadas, ocupan puestos al cuidado de niños y de personas mayores. Estos inmigrantes participan al desarrollo y a veces en la supervivencia de su familia gracias a las remesas⁶⁶.

1.1.4 Literatura hispánica transatlántica

Las obras literarias que tratan de esta migración contemporánea de latinoamericanos a Europa son cada vez más numerosas y despiertan un interés creciente como lo demuestra la reciente publicación *TransAtlánticos*⁶⁷ del Consulado de Argentina en Barcelona, una antología de poemas escritos por poetas argentino/as que viven en la ciudad catalana (Bertini, 2012). Por tanto, solo me limitaré a mencionar aquí algunos títulos de este corpus amplísimo.

De hecho, la migración a Europa –y a Estados Unidos de la que trataremos más adelante– es un motivo cada vez más presente en la narrativa latinoamericana actual. *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa o *Memorias de una dama* de Santiago Roncagliolo (2009) para solo citar algunas novelas, pertenecen así a esas obras cuyo

⁶⁵Por ejemplo, en Barcelona entre 2001 y 2004 las mujeres representaban la mayoría de los inmigrantes entre los colectivos de ecuatorianos, dominicanos, peruanos, colombianos y argentinos (Nash, Tello y Benach, 2005: 23-24).

⁶⁶Transferencias de fondo por parte de los migrantes hacia su país de origen.

⁶⁷Antología editada por Dante Bertini solo disponible en línea en la dirección siguiente: <http://www.consuladoargentinobarcelona.com/ESPECIALES/Transatlanticos/TransatlanticosBCN.html>

personaje principal se va a Europa para probar suerte. En muchas de esas obras, las dificultades a las que se enfrentan los personajes se deben, principalmente, a la clandestinidad impuesta por los estados europeos que rechazan renovar sus visas. Una de esas obras recientes que ilustra muy bien este motivo es *El síndrome de Ulises*, de Santiago Gamboa (2005). Esta novela, que fue un éxito de venta en el mundo francófono, retrata detalladamente el “síndrome” de los inmigrantes que viven un estrés y un malestar que nunca desaparece del todo por ser y seguir siendo un forastero entre nativos y un ciudadano lejos de su tierra natal.

Aunque es, a lo mejor, muy temprano para poder generalizar y concluir haciendo tipologías de esta literatura contemporánea, ya podemos apuntar la variedad de los temas tratados. Contrariamente a las obras de la literatura del exilio de los años 70 y 80, estas obras no comparten el mismo motivo de migración. Si comparamos la novela de Santiago Roncagliolo *Memorias de una dama* (2009), cuyo argumento central se basa en la escritura de la biografía de una millonaria dominicana imaginaria por un escritor peruano ilegal que sueña con escribir una novela de éxito y *La profesora de español* (2005), de Inés Fernández Moreno –que trata de la migración temporaria de una Argentina en Marbella– notamos las diferencias entre ambos recorridos migratorios. Desde el punto de vista –más sociológico quizás– del tipo de migración tratado, esas novelas contemporáneas son, pues, muy distintas.

Sin embargo, desde la vertiente poética, esas novelas comparten, indudablemente, formas similares y temas conexos. Por una parte, esas novelas, aunque no retratan historias de éxitos, comparten a menudo un tono humorístico, e incluso irónico, como, por ejemplo, los cuentos pastiches de Fernando Iwasaki de *España, aparta de mí estos premios* (2009) y varias de las obras de Juan Carlos Méndez Guédez como su antología de relatos *Tan nítido en el Recuerdo* (2001). Por otra parte, como veremos en este estudio, los temas de identidad, de pérdida y del viaje vuelven a aparecer desde la perspectiva de los márgenes. De hecho, los narradores suelen ser los mismos personajes inmigrantes quienes relatan experiencias de un sitio alejado al centro o a las normas –nacional, racial o de género–, nos ofrecen así un discurso “fuera de sitio”. Además, esas novelas se acercan a personajes cuya identidad es, necesariamente, híbrida vistas las transformaciones interculturales que imponen una forma de subjetividad en constante devenir.

1.2 Migración intracontinental: de la América hispánica a Estados Unidos⁶⁸

Por cuestión de interés, nos centraremos en los colectivos de origen latinoamericano más numerosos que se han instalado en Estados Unidos o cuyo territorio fue anexionado por dicho país, es decir los mexicano-americanos y los chicanos, los inmigrantes de origen cubano y, finalmente, los dominico-americanos.

Hoy en día, más del cuarenta por ciento de los inmigrantes que viven en Estados Unidos provienen de un país latinoamericano (Monger y Yankay, 2012) pero al igual que con la migración hacia Europa, estos flujos no son nada recientes. De hecho, hasta 1848, las regiones que forman hoy los estados de Tejas, Nuevo México, Arizona, Colorado, California, así como las zonas de Utah y de Nevada pertenecieron al Virreinato de Nueva España y, luego, al estado mexicano. No será hasta la mitad del siglo XIX, a raíz del tratado de Guadalupe Hidalgo, que esas tierras se convirtieron en territorio estadounidense (Jiménez del Campo, 2004: 265). De esta manera, los mexicano-americanos fueron primero una población conquistada antes de ser una población inmigrante.

Los mexicanos empezaron a inmigrar a Estados Unidos a partir de finales del siglo XIX. Al principio, esa población era bien aceptada porque representaba una mano de obra barata y necesitada en este período de revolución industrial. Por esta razón, no entraron en las cuotas de inmigrantes establecidas a partir de 1924 (Aja Díaz, 2000). Además, puesto que eran los inmigrantes más cercanos a Estados Unidos, podían ser reclamados y después devueltos fácilmente a su país de origen cuando ya no fueran necesarios. En los años 1940, millones de mexicanos se marchan a trabajar al país vecino gracias al programa “Braceros” que quería fomentar la agricultura en el sur del país⁶⁹. No obstante,

⁶⁸Me centro aquí en la literatura asociada a las grandes oleadas de migración desde América latina (hispanohablante) a Estados Unidos. Por lo tanto, no me detendré en las primeras manifestaciones de la literatura de los colonos españoles que podrían constituir los orígenes de la literatura de la migración hispánica en EE. UU. Para un estudio sobre el tema véase, por ejemplo, N. Kanellos *Hispanic literature of the United States: a Comprehensive reference* (2003) y el artículo de V. Fuentes “Literatura de la inmigración en español y en Estados Unidos” (2011).

⁶⁹Este programa que marca el inicio de la migración masiva mexicana hacia el norte ha sido criticado por iniciar el desmembramiento de los trabajadores y sus familias mexicanas, unas lesiones inherentes todavía a la migración mexicana actual: “El programa Bracero desmembró a los trabajadores y a sus familias. Se basaba en contar con brazos (trabajadores), no con seres humanos. Se necesitaban brazos para cosechar lechuga, algodón, betabel y otros cultivos, y para construir vías férreas. Los productores y las autoridades gubernamentales de EUA expresaron

en 1951, a causa de la presencia de un gran número de mexicanos sin papeles en Estados Unidos, el congreso americano vota una ley que prohíbe cualquier migración ilegal – aunque deja a los empleadores la libertad de contratar a trabajadores ilegales–. Así, entre 1914 y 1964, se estima que cinco millones de “braceros” legales y el mismo número de mexicanos ilegales entraron en territorio estadounidense (Aja Díaz, 2000: 4).

En 1953, con la Guerra Fría como telón de fondo, Estados Unidos lanza la operación “Mojado” para reportar a millones de inmigrantes ilegales mexicanos considerados como una amenaza para el empleo y la seguridad nacional. Más tarde, entre los años 1960 y 1990, el Congreso americano aprobó distintas leyes para imponer cuotas a inmigrantes según su origen nacional, con diferencias considerables entre países del hemisferio oriental y occidental. Más adelante el gobierno EE. UU. revisó el tratamiento diferencial entre los hemisferios para luego suprimirlo y desarrollar el reagrupamiento familiar (Aja Díaz, 2000: 5).

Hoy en día, las visas son cada vez más difíciles de conseguir. Los perfiles requeridos para las visas económicas son cada vez más precisos y solo se aceptan inmigrantes muy cualificados y trabajadores agrícolas temporales con contratos. No obstante, el “sueño americano” sigue atrayendo a millones de mexicanos cada año y el número de inmigrantes ilegales de origen mexicano es de unos 6,7 millones y la población de inmigrantes legales es de 3,4 millones (Hoeffler et al. 2010). California, Tejas, Nueva York, y Florida son los estados que más inmigrantes acogen. El movimiento anti-inmigración también está muy presente en estos estados y defiende políticas públicas restrictivas en cuanto al número de inmigrantes que se pueden aceptar y a sus derechos; de manera general, está a favor de un control estricto de las fronteras.

Sin embargo, como hemos visto, la población de origen mexicano en Estados Unidos no es exclusivamente inmigrante ya que muchos de ellos son estadounidenses por la anexión de su territorio al sur de los EE. UU. Aunque el tratado de Guadalupe Hidalgo precisaba que esos ciudadanos podían seguir expresándose en español, los mexicano-americanos se dieron cuenta muy rápido de que la asimilación a la cultura anglosajona era inevitable para poder integrarse y ser reconocidos como verdaderos ciudadanos

abiertamente su necesidad de brazos, en contraste con seres humanos que necesitarían acceso a servicios sociales, vivienda decente y escuelas para su hijos” (Kovic y Patty, 2006: 74-75).

estadounidenses. Frente a este fenómeno de asimilación forzada, se desarrolló el movimiento político, social y cultural chicano.

El término “chicano” se usa hoy comúnmente tanto por la población americana anglosajona, como por los mismos descendientes de inmigrantes mexicanos. No obstante, hace tan solo cincuenta años que este adjetivo se volvió a utilizar positivamente en el marco de las reivindicaciones culturales chicanas. De hecho, a raíz de otros movimientos sociales de la época como el de la defensa de los Derechos Civiles o el Movimiento Pacifista contra la Guerra del Vietnam, los mexicano-americanos volvieron a emplear el término de “chicano” –despectivo en primera instancia– para defender positivamente sus particularidades culturales. Si antes de los años 1960, un chicano era un inmigrante mexicano de clase obrera, hoy en día, según Jiménez del Campo, es chicano:

Todo norteamericano de ascendencia mexicana que se siente solidario con la comunidad étnica a la que pertenece, y pretende conseguir de la sociedad angla dominante el reconocimiento de su cultura, lengua, creencias y el respeto a sus derechos civiles, políticos y humanos (Jiménez del Campo, 2004: 267).

1.2.1 Literatura chicana

En su antología dedicada a la literatura hispánica en Estados Unidos, N. Kanellos empieza resaltando la antigüedad de tal literatura (Kanellos, 2003). En efecto, la literatura de *Hispanics* o latinos en Estados Unidos ya existía en el siglo XVI, es decir antes de la formación del mismo país. Aunque algunos críticos distinguen esa literatura de la producción literaria chicana –que empezaría aproximadamente en los años 1960– por ser específica y conscientemente étnica⁷⁰, los historiadores de la literatura chicana subrayan la importancia de textos antiguos. Estos textos, que ya mencionaban el territorio del sur de EE. UU., se remontan, por tanto, hasta 1542 cuando Alvar Núñez Cabeza de Vaca escribió *Relaciones*, el primer texto en prosa que describe los pueblos, la flora y la fauna de la zona. A partir de esa fecha, empiezan a florecer textos que retratan la vida en Nuevo México, California y otros territorios donde vivían hispanohablantes; textos que toman la forma de corridos, cuentos y décimas.

A partir de los años 1920, emerge realmente una literatura chicana en el Sur-oeste de EE.UU. para un público identificado como “chicano” (es decir, un inmigrante mexicano de clase obrera). A partir de esa fecha y hasta 1965, las producciones literarias

⁷⁰Véase el artículo de M. Zimmerman (1992).

chicanas tratan de la población inmigrante de primera o segunda generación y describen su vida cotidiana –ya sea campesina o urbana– y los cambios sociales que viven. Dos de los relatos más representativos de la época son *Pocho* (1959), de J. A. Villarreal y *We Fed Them Cactus* (1954), de F. Cabeza de Vaca.

No obstante, la literatura chicana empezó a desarrollarse y a crecer exponencialmente a partir de las décadas de 1960 a 1970, un período conocido como el “Florecimiento” o “Renacimiento” de esta literatura. De hecho, 1965 se suele mencionar como año clave por los dos eventos políticos y culturales que cambiaron fundamentalmente el espíritu chicano y, por lo tanto, la imaginación literaria chicana (Lomelí, 2002: 70). Por una parte, aparece el teatro campesino –y su manera original de representar la vida cotidiana chicana en distintos actos– y, por otra, el movimiento campesino de Cesar Chávez toma mayor consistencia y se extiende hasta las ciudades. Este movimiento, acompañado de la aparición de medios militantes y las reivindicaciones nacionalistas, permitió reconocer los aportes polifacéticos de esta población y los problemas a los que se enfrentaba.

Ambos movimientos favorecieron, de esta manera, la concienciación social, un renacimiento político y cultural en el que los artistas participaron activamente. Los escritores y poetas de la época desarrollaron nuevos conceptos como el Aztlán⁷¹, modificaron los símbolos y legitimaron el cambio de código lingüístico –el Spanglish o el bilingüismo– en las creaciones literarias. La literatura de este período se caracteriza por su búsqueda de raíces: en esta época la mayoría de la población chicana sabía muy poco de la tradición literaria de su comunidad, razón por la cual la búsqueda de los orígenes y la referencia a la tierra natal vuelven a aparecer como temas claves (Lomelí, 2002: 64). De hecho, hasta entonces la población mexicano-americana era considerada como una población inmigrante reciente y no cualificada. Esta imagen va a cambiar paulatinamente gracias a numerosos eventos como el lanzamiento de revistas y periódicos dedicados a la producción literaria chicana, la creación de centros de estudios chicanos como el de San Diego State College o la aparición de premios literarios como el Quinto Sol.

⁷¹El promotor principal de este término era Alurista, apodo literario de Alberto Baltazar Urista Heredia, activista y poeta chicano, quien publicó un manifiesto, “El Plan espiritual del Aztlán” en el que pedía la creación de una agenda social nacional chicana (Lomelí, 2002: 70).

Teniendo en cuenta la vasta proliferación artística de esta generación, y no pudiendo hablar de todos, aquí solo se podrán mencionar a algunos autores y autoras. Así, Tomás Rivera es el primer autor que ganó el premio Quinto Sol con su obra *...y no se lo tragó la tierra* (publicado en 1971); el mismo año Estela Portillo-Tremblay publicó su obra *The Day of the Swallows* en la que ya aparece un esbozo de feminismo chicano –del que trataremos a continuación–. También hay que citar *Bless Me, Última* (1972) de Rudolfo A. Anaya, obra que retrata una lucha por sobrevivir en una época que ignora los mitos, las tradiciones y la espiritualidad, al igual que *Estampas del Valle* (1973) la novela de tintes faulknerianos de Rolando Hinojosa-Smith.

Desde el punto de vista de la crítica, antes de principios de 1970, casi no se prestó atención a esta literatura. En esos años, gracias a la creación de revistas especializadas como la *Revista Chicano-Riqueña*, o *Mango*, y los números especiales de otras revistas como *Latin-American Literary Review* o *Mester* la crítica empezó a difundirse. Así, si en 1960 muchos críticos se preguntaban todavía si la misma literatura chicana existía, en 1985 el libro *Literatura Chicana: Creative and Critical Writings Through 1984* contaba con 783 entradas de referencias bibliográficas (Lomelí, 2002: 74). En esas publicaciones, los críticos no solo tratan de las temáticas específicas de la literatura chicana sino que también revisan la noción misma de espacio y género literario.

Aunque las chicanas también lucharon por los derechos de su comunidad y reivindicaron sus particularidades culturales, no se dio mucha importancia a las temáticas “femeninas” y feministas hasta 1975 por temor a dividir la comunidad en función de sus particularidades y así “perder fuerza”. En la literatura, las mujeres chicanas eran, generalmente, sub-representadas y las perspectivas femeninas eran muy limitadas y rozaban a menudo los estereotipos (Lomelí, 2002: 75).

De esta manera, a partir de la mitad de los años 1970 emergió un grupo de autoras chicanas que se interesó por los personajes femeninos y temas poco discutidos hasta entonces. Entre esas primeras autoras chicanas encontramos a Sylvia Gonzales, Ángela de Hoyos, Bernice Zamora y Dorinda Moreno. Aunque cada una de esas autoras chicanas –o *Xicanas* según el término acuñado por Ana Castillo– han desarrollado temáticas propias, comparten el marco cultural de la época y la mayoría de ellas fueron influenciadas por el movimiento nacionalista chicano. Esta influencia se mantuvo en distintos grados para

cada autora, en función de la especialización de sus temas y de sus experiencias personales. Más tarde, el movimiento chicano feminista se intensificó gracias a autoras como Gloria Anzaldúa, Norma Alarcón o Ana Castillo. Éstas, entre otras, produjeron obras artísticas y teóricas innovadoras al combinar temáticas como la construcción de la frontera y la de la dominación racial, social y de género de mujeres de color –razón por la cual esas pensadoras representan, hoy día, las figuras de proa del feminismo llamado “de la tercera ola”–.

En estos últimos años, los latino-estadounidenses que más eco han tenido, dentro y fuera de EE. UU., han sido las autoras chicanas, tanto por sus innovaciones literarias como por la originalidad de su crítica. De hecho, muchas de ellas alternan entre el oficio de escritora y de crítica. La lectura de este tipo de obras se ha hecho cada vez más amplia gracias al número creciente de conferencias sobre la literatura chicano/a en EE. UU. , en Europa y en América Latina, a la publicación de antologías sobre el tema y a los numerosos temas de debate ineludibles que esta literatura ha abierto. A través de sus obras, las autoras chicanas han cuestionado, por ejemplo, la validez del canon literario americano –y los límites de la literatura latinoamericana y estadounidense–, y han puesto en tela de juicio nociones como las de multiculturalismo y de hibridez. Desde el punto de vista de las editoriales y de la apertura del mercado del libro hispánico, cabe subrayar que estas autoras ya no tienen que ir a México para publicar sus libros. Ya pueden contar con un número de editoriales estadounidenses muy activas en este ámbito como la Editorial Quinto Sol, Chusma House o Plume⁷².

La variedad de expresión de la literatura chicana también se ha ampliado ya que estos autores nunca han dudado en experimentar nuevas temáticas, desafiando las convenciones de los estilos del canon y de los géneros ya sean literarios o *gender*. En efecto, una de las características principales de la narrativa chicana puede ser la *trangenericidad*, ya que la mayoría de esas obras mezclan, por ejemplo, la autobiografía con el género testimonial, la novela policiaca y/o de suspenso. Así lo hicieron Sandra Cisneros en su novela *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991), Norma Cantú en *Canicula: Snapshots of a girlhood en la Frontera* (1995) o más recientemente Alejandro Morales en *Waiting to Happen* (2001). Además de los géneros, los autores chicanos

⁷²Además, desde hace unos años, muchas editoriales tradicionales –como Vintage Publishing– han publicado textos chicanos en inglés, dado el mercado amplio que esta literatura abarca.

también mezclan los idiomas –el inglés, el español y el spanglish– y forman así textos híbridos en la frontera de las culturas. Esas obras literarias son pues muy complejas ya que hacen referencia a varias “tradiciones” –la estadounidense, la mexicana y la chicana– y al mezclar los idiomas, muy a menudo teñido de jerga local.

1.2.2 Escribir la diáspora cubana

Al lado de la población mexicano-americana, los puertorriqueños y los cubanos forman la población latinoamericana más representada en Estados Unidos. El caso de Puerto Rico es bastante singular puesto que desde 1898 este país ya no es colonia española, sino que pertenece a Estados Unidos como Estado Libre Asociado. Por lo tanto, la migración puertorriqueña hacia EE. UU. ha de entenderse como migración interna en Estados Unidos.

La migración cubana masiva también se remonta a la mitad del siglo XIX cuando un gran número de cubanos se fue para trabajar en las plantaciones de tabaco en Estados Unidos. Muchos de ellos querían evitar los disturbios sociales provocados por los enfrentamientos entre los independentistas cubanos y los representantes de la Corona española. Más adelante, hacia los años veinte y treinta, animados por la legislación americana, unos 85 mil cubanos entraron en EE. UU. (Aja Díaz, 2000: 14). Además de esta migración económica, una pequeña franja de la población cubana de la época escogía el mismo destino para viajes de estudios, de trabajo o simplemente vacaciones.

La llegada masiva de cubanos, principalmente al estado de Florida, data de los años 1960 y viene tras la Revolución Castrista. A partir de los años cincuenta, EE. UU. adopta una política de acogida de los inmigrantes originarios del campo socialista, particularmente de Hungría y de Cuba. El informe del Pew Hispanic Centre divide esta inmigración de la Cuba castrista hacia Estados Unidos en cuatro grandes oleadas (Pew Hispanic Center, 2006).

La primera ola migratoria –que salió de Cuba en 1969– estaba constituida principalmente por inmigrantes de clase alta y superior alta que ejercían una actividad profesional. La segunda oleada, que se escalona entre 1965 y 1974, se organizó entre los gobiernos cubano y estadounidense, y concierne la clase media y obrera. En 1980, más de 125 mil cubanos de todos los sectores de la sociedad dejaron Cuba para irse a Florida. La

salida de estos “Marielitos”⁷³ marca el principio de la tercera oleada de migración que durará hasta finales de los años ochenta. La cuarta etapa comienza con un período especial, un período de crisis que se debe, entre otros factores, a la caída del comunismo europeo en 1989 y que se extiende hasta el día de hoy. Esta etapa se caracteriza por dos tipos de inmigrantes: por un lado, los legales que entraban dentro de los requisitos para conseguir una visa gracias al acuerdo establecido en 1994 entre ambos países; y por otro lado, los ilegales, conocidos como “balseros” ya que intentan llegar a la costa estadounidense a bordo de balsas improvisadas (Pew Hispanic Center, 2006: 4).

Los migrantes cubanos que llegan a EE. UU. siempre se beneficiaron de un régimen especial que les daba casi inmediatamente una visa de estancia lo que les facilitaba el proceso de nacionalización. Actualmente, se calcula que el número de cubano-americanos es de 1,5 millones. Éstos viven principalmente en los estados de Florida (el 90 por ciento de ellos), de Nueva Jersey, de Nueva York y de California. Es interesante subrayar que esta población tiene un perfil bastante distinto al resto de los inmigrantes hispánicos de EE. UU. De hecho, la edad media y sus ingresos son levemente más altos que el de los demás latinoamericanos y la mayoría de los *Cuban-Americans* se describen ante todo “blanco” y luego hispánico ya que consideran EE. UU. como su verdadera patria de origen (Pew Hispanic Center, 2006: 4).

La literatura cubanoamericana también es abundante y muchos de sus autores – como Zoé Valdés, Reinaldo Arenas o Cristina García– han tenido mucho éxito en su país de origen, en EE. UU. y también en Latinoamérica y en Europa. De hecho, la mayoría de los autores cubanos vive en el extranjero, lo que hace de Cuba un caso ejemplar de diáspora literaria.

Ángel Cuadra distingue tres generaciones de escritores cubanos: primero los que dejaron Cuba a principios de la revolución y hasta 1980; luego, la generación de Mariel que agrupa los cien mil exiliados que salieron de Cuba en 1980 por el puerto del mismo nombre, así como los que dejaron el país los años siguientes; y, finalmente, los escritores-

⁷³El nombre de *Marielitos* viene del nombre del puerto Mariel, del que salieron miles de cubanos para embarcarse hacia EE. UU. Oficialmente, el gobierno castrista dejó ir a esos antirrevolucionarios ya que los consideraban como locos o enfermos –categoría muy amplia que incluía, por ejemplo, a minusválidos y, por igual, a hombres gays–.

exiliados que, o bien llegaron muy jóvenes a América del Norte, o bien nacieron de padres cubanos en el extranjero (Cuadra, 1998).

G. Pérez Firmat, por su parte, propone otra categorización de la literatura de los emigrados cubanos en los Estados Unidos y se basa entre otros criterios, en su lengua (Pérez Firmat, 1993). La primera categoría es la literatura de inmigrantes, es decir, la literatura escrita por los autores que adoptan la lengua de su nuevo país y que no tienen la intención de volver a Cuba –estos escritores pueden ser cubano-americanos de primera o segunda generación–. El crítico cubano-francés cita por ejemplo, a Oscar Hijuelos que ganó el premio Pulitzer en 1990 con su novela *The Mambo Kings Play Songs of Love* (traducida como *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*). La segunda categoría es la de la literatura del exilio, compuesta por obras de autores cuyo objetivo es volver a la isla, por lo tanto miran hacia un pasado glorificado y quieren inscribirse dentro de la tradición literaria cubana. Finalmente, el tercer grupo que Pérez Firmat denomina “literatura étnica”, es una mezcla de las dos categorías anteriores. Estos autores se reivindicaban como cubano-americanos y quieren sintetizar las dos tradiciones no en términos conflictivos sino en términos positivos de diferencia o singularidad. En esta categoría encontramos a autores como Roberto Fernández, Ricardo Pau-Llosa, Virgil Suárez y Pablo Medina.

Todas estas clasificaciones demuestran que es imposible dividir la producción literaria cubana en tipos homogéneos. Como muy bien dice A. Valdés-Zamora:

¿Qué aspectos estéticos comunes pueden asociar, por ejemplo a los narradores Daína Chaviano y a Juan Abreu, a Armando de Armas y a José Manuel Prieto o a los poetas José Kozer y Emilio de Armas, como lo puede insinuar el hecho de haber nacido todos en Cuba y en fechas más o menos cercanas? (Valdés-Zamora, 2010: 35).

A pesar de eso, los estudios de literatura cubana suelen distinguir la literatura del exilio y la literatura escrita desde la isla y a estas dos categorías se ha añadido la de “literatura cubana de la diáspora”. Sin embargo, la crítica austriaca Eisterer-Barceló, muestra en su análisis de cuentos y poemas cubanos, que el tema del desarraigo está presente, de manera casi obsesiva, tanto en los escritores de la isla como en los de fuera. De hecho, al lado del exilio de la diáspora cubana, existe lo que ha venido a llamarse *incilio*, una expresión del exilio cubano pero tratado desde el interior de la isla por los autores que se han quedado en Cuba y que son o bien castigados por el régimen o bien

retirados de la vida social (Eisterer-Barceló, 2004:297). El desarraigo discutido por esos autores de fuera o de dentro de la isla se basa en una nostalgia por una época pasada, puesto que es imposible volver a vivir en la Cuba de hace 30 años. No obstante, esos temas del exilio y del desarraigo no son recientes, Eisterer-Barceló muestra que ya encontramos esas temáticas en las obras de J. Martí, J. María Heredia, C. Villaverde o G. Gómez de Avellaneda. Hoy en día esos temas siguen estando presentes en ciertos géneros literarios como la cuentística cubana⁷⁴.

Entre los numerosos escritores de la diáspora cubana hay un grupo central, al que nunca se olvida mencionar: el de la “generación de Mariel”, que une a los autores que salieron desde ese puerto en los años 1980. Reinaldo Arenas es, sin lugar a dudas, uno de los escritores más famosos de esa generación, gracias a su obra ampliamente difundida en América Latina, Europa y Estados Unidos y a la adaptación filmográfica de su autobiografía *Antes que anochezca* (1991). Entre los demás autores de esta “generación” podemos citar también a Roberto Valero, Carlos Victoria, Miguel Correa, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu. Sus miembros difundieron sus textos en múltiples publicaciones, y fundaron la revista *Mariel* en la que domina un tono muy crítico, a veces incluso escéptico, según palabras de Valdés-Zamora (2010). En efecto, aunque estos escritores no comparten las mismas temáticas ni una misma estética, todos se han opuesto al régimen de Castro y aprovechan esta libertad en su escritura –la mayoría de ellos no ha podido publicar en la isla– aludiendo a temas prohibidos para ellos hasta entonces, como la homosexualidad o la política.

Hoy en día, muchos autores cubano-americanos han entrado en el mercado editorial estadounidense y también europeo. Valdés-Zamora cita así el caso de Daína Chaviano, que ganó el Premio Azorín de novela en España en 1998 con *La hembra, el hombre y el hambre*; Antonio Orlando Rodríguez, quien ganó el Premio Alfaguara en 2007 con su novela *Chiquita* y José Manuel Prieto que vive entre México y Nueva York después de haber vivido doce años en Rusia, y que ha publicado en España sus novelas *Livadia* (1999) y *Rex* (2007).

⁷⁴Eisterer-Barceló nota, sin embargo, que la omnipresencia de esta temática en la producción literaria de la diáspora cubana también se explica por las líneas directrices del marketing editorial (Eisterer-Barceló, 2004). En efecto, los escritores que han seguido esta temática gozan hoy de gran popularidad –pienso, entre otros muchos, a Z. Valdés, D. Chaviano o L. Padura–.

A diferencia de las escritoras chicanas, las cubano-americanas nunca han sido estudiadas como un movimiento aparte con reivindicaciones feministas. Si pensamos en las autoras más famosas como Zoé Valdés que ha publicado entre muchas otras novelas *Te di la vida entera* (1996) o *La nada cotidiana* (1995), Daína Chaviano que ha publicado varias novelas de ciencia ficción o Cristina García que se hizo famosa con su novela *Dreaming in Cuban* (1992), vemos que cada una cultivó un estilo y géneros bastante distintos.

1.2.3 Los dominicanos y la literatura del exilio/del trujillato

La cuarta población latinoamericana de Estados Unidos más importante es la originaria de la República Dominicana. La inmigración masiva de dominicanos hacia EE. UU. apareció en los años 1960 a raíz de la enmienda de la Ley de Inmigración y Naturalización, y la supresión de las cuotas de inmigrantes en EE. UU. En esos años, se concedieron muchas visas a trabajadores dominicanos para que fueran a trabajar temporalmente en las industrias manufactureras en decadencia de la costa Este de los EE. UU. (Flasco, 2003). Esos inmigrantes, provenientes de la clase media y baja de los sectores urbanos y rurales, huían mayoritariamente de la precariedad económica y/o la dictadura política.

El fenómeno migratorio dominicano es, por lo tanto, el resultado de un esfuerzo común entre los gobiernos estadounidense y dominicano. El proyecto consistía en sacar de la República Dominicana la mano de obra excedente para que sirviera en EE. UU y que la isla, por su parte, pudiera desarrollar el proyecto económico de reconstrucción de Joaquín Balaguer –quien llegó al poder en 1966–. Empero, los gobiernos no imaginaron la importancia y el papel enorme que iban a jugar las remesas enviadas de EE. UU a la isla. Esa mano de obra constituye hoy una de las principales fuentes de ingresos para la sociedad dominicana y se ha convertido así en un recurso imprescindible para la estabilidad económica del país (Herrera, 2010).

Se cuentan hoy unos 420 mil dominicanos legales en Estados Unidos (Hoeffler et al, 2010), una población que se concentra, sobre todo, en la costa este del país y especialmente en las ciudades de Nueva York y Miami (Migration Policy Institute, 2004). Hoy en día, se identifica como “dominicano” a todas las personas nacidas en la isla, aunque el gentilicio se usa también para los descendientes –incluso muy lejanos– de esos

inmigrantes que se identifican con esa cultura. De hecho, la identidad dominicano-americana se vio reforzada en 1994, año durante el que se legalizó la doble nacionalidad.

Entre los autores dominicano-americanos más populares, cabe mencionar primero a Julia Álvarez quien, con el enorme éxito de sus novelas para adultos y para niños, permitió la visibilidad de este grupo de autores. Álvarez se dio a conocer gracias a su novela *How the García Girls Lost Their Accents* (1991) (traducida como *Cómo las muchachas García perdieron su acento*) y sus obras posteriores, entre ellas, *In the Time of the Butterflies* (1994) y *Before We Were Free* (2002). Con esas novelas, Álvarez empezó a explorar lo que significa ser dominico-americana en el siglo XX y lo que significa para todos los descendientes de la isla vivir con una sombra trujillana ubicua. Hoy en día, esas novelas constituyen la punta de un iceberg enorme, el de la novela del trujillato, el boom editorial dominicano de los años 1990. A. Gallego Cuiñas, en su tesis doctoral dedicada a la literatura del trujillato, explica así:

La dictadura de Trujillo encierra una serie de particularidades asombrosas que emanan de la figura excéntrica de un sátrapa impío, cuya crueldad mefistofélica desencadenó una interminable cascada de crímenes, tropelías, torturas, etc. Todo ello conforma una experiencia indeleble que provoca una reacción literaria frente a este hecho histórico, a la par que un anecdótico jugosísimo que sirven de inspiración no sólo para el escritor dominicano, sino también para el foráneo (Gallego Cuiñas, 2005: 11)

De hecho, la dictadura del déspota dominicano inspiró no solo a autores dominicanos como Diógenes Valdez o Efraim Castillo, o autores dominicanos inmigrantes como nuestro autor Junot Díaz, F. Prestol Castillo o Angie Cruz, sino también a varios autores extranjeros. Así pues, autores como el español Vázquez Montalbán, la escritora de origen haitiana E. Danticat con *The Farming of Bones* (1998) o el Nobel peruano Vargas Llosa con su célebre novela *La Fiesta del Chivo* (2000) se basaron en hechos reales y creencias populares acerca de la gestión tiránica del dictador dominicano para escribir su obra.

La crítica C. Méndez García apunta, además, que esas obras, aunque muy variadas, se inscriben en géneros bien establecidos en la literatura latinoamericana como lo son las novelas de dictador y las sagas familiares (Méndez García, 2011). Cabe señalar, empero, que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se distingue claramente de novelas como las de J. Álvarez o *Geographies of Home* de M. Pérez al querer apuntar a un público

de color de la diáspora dominicana y evitar los clichés “sentimentaloides” de la isla (Barradas, 2010; De Maesneer, 2011).

Los estilos de estas novelas de dictador han tomado formas muy distintas: han aparecido obras de tradición garciamarquiana como *Musiquito. Anales de un déspota y un bolerista* (1993) de Enriquillo Sánchez, novelas históricas como las de J. Álvarez y otras más íntimas, que se acercan más a la *intra* historia como *Let it Rain Coffee* de Angie Cruz (2005). La mayoría de esas obras se ubican tanto en República Dominicana como en Estados Unidos y muchas de ellas se centran en las distintas generaciones de estas familias nómadas, lo que conforma, según R. De Maeseneer “los ingredientes indispensables de los *latino writers*” (De Maeseneer, 2008).

1.2.4 Desde América central y el Cono Sur

Colombia, Guatemala o El Salvador son los países de América central de los que provienen otros muchos latinoamericanos. Las razones que explican la migración de esos millares de personas son variadas aunque son también muy sistémicas. La mayoría de esos inmigrantes, legales o no, han decidido llegar a la tierra estadounidense por razones económicas, políticas o de seguridad. Así, las guerras civiles, los conflictos armados y las dictaduras explican muchas de esas migraciones.

Aunque varios autores originarios de esa región y residentes en EE. UU. escriben desde hace más de un siglo, es solo a partir de los años 1980 cuando se puede hablar realmente de un corpus literario de escritores centroamericanos en ese país. La mayoría de las obras producidas hasta hace poco tratan de la dificultad del recorrido migratorio y del exilio como las obras de M. Bencastro. Este, ha publicado varias novelas sobre estos temas después de sus obras sobre las guerras de su país, El Salvador (Kanellos, 2003: 176). La nueva generación de escritores, como M. Mc Peek Villatoro, propone ahora obras que abarcan temáticas clasificadas como *native literature* y trata de la nueva generación de centroamericanos que ha nacido y crecido en EE. UU. pero que sigue viviendo entre dos tradiciones.

Cabe mencionar también aquí a los exiliados de las dictaduras del Cono Sur, otro gran colectivo latinoamericano que se exilió al país del “tío Sam” hace unos treinta años. Entre los años 1970 y 1980, miles de inmigrantes originarios de los países del Cono Sur se

instalaron en América del Norte –principalmente en las grandes ciudades como Vancouver, Montreal o Toronto en Canadá y Nueva York, San Francisco y Miami en Estados Unidos–. Como en Europa, la mayoría de ellos exilados, fueron bien acogidos y ocuparon una posición central en el espacio cultural norteamericano (Andres-Suárez, 2004).

2 Literatura de la (in)migración

Dado el amplio panorama de literaturas resultantes de estas oleadas, es imprescindible, tras haber situado nuestras tres obras dentro del panorama de la literatura de la migración latinoamericana actual, explicar lo que entiendo por “literatura de la migración”. En este apartado, presentaré uno de los numerosos términos que se han empleado para calificar este corpus de texto, los problemas de tales etiquetas así como las posibilidades que abren.

Mariana Bustelo, en un estudio sobre los escritores de la migración argentina, subraya los matices entre los términos utilizados para designar a las personas que dejan su país: inmigrante, emigrante, exiliado o emigré (Bustelo, 2006). Además, apunta que, por regla general, la migración de los escritores se asocia a causas políticas o culturales – al no dejarles escribir libremente– y, en su menor medida, a aspectos económicos.

Esta reflexión nos permite empezar subrayando dos elementos primordiales a la hora de definir lo que ha venido a llamarse en el mundo anglosajón “migrant literature” y las particularidades de nuestro corpus de estudio. Por una parte, la enumeración que hace Bustelo al hablar de los migrantes como de “inmigrante, emigrantes, exiliados, o *émigré*” permite percatarse de la variedad de términos usados en el ámbito de los flujos migratorios latinoamericanos⁷⁵. Aunque a veces estos términos se han utilizado sin distinción, es interesante subrayar que dependen muy a menudo de la perspectiva de la persona que habla de los Otros⁷⁶.

Por otra parte, del mismo modo que se suele pensar en un cierto grupo de inmigrantes cuando hablamos de la migración en general, al tratar la literatura de la migración latinoamericana del siglo XX se suele pensar más a menudo en la literatura del exilio del Cono Sur que, por ejemplo, en la literatura del desplazamiento desde

⁷⁵En estos últimos años, los estudios sobre la globalización y las diásporas se han multiplicado así como los términos usados para describir los distintos desplazamientos de personas que conllevan. Oímos así las palabras de “diáspora”, “emigración”, “inmigración”, “migración”, “exilio”, “expatriación” etc. Sin embargo, las definiciones de estas expresiones se solapan en algunos puntos ya que los matices entre los términos pueden ser muy tenues. Por esta razón, y para la facilidad de los lectores, he definido cada una de estos términos a medida que aparecían en el estudio.

⁷⁶ En el ámbito de los saberes situados y del posicionamiento elaborados por las teorías feministas, cabe situar esta investigación, escrita desde Europa, en la Academia occidental, más concretamente europea con claras influencias de las reflexiones *queers* norteamericanas.

Centroamérica. Por lo tanto, la “etiqueta” de “literatura de la migración”, podría ser de dudosa ayuda si no se utiliza sin más precisiones ya que engloba literaturas originarias de contextos socio-históricos muy diferentes cuyo alcance es muy variable. De ahí mi preocupación por situar lo más preciso posible las obras que analizo aquí.

2.1 Definiciones transatlánticas

La literatura de la migración, un panorama que se está dibujando poco a poco en el paisaje español, es, sin embargo, ya una verdadera corriente literaria en América del Norte. Tanto en Canadá como en Estados Unidos, este “género” abarca un número impresionante de novelas, cuentos y poesías –para citar solo los géneros más tradicionales–, así como un cierto número de investigaciones sobre ellos. En este ámbito se habla, por ejemplo, de la literatura de la migración india o de la diáspora caribeña que se estudia en departamentos tan distintos como los de “Cultural Studies”, “Postcolonial Studies” o “Commonwealth Studies”.

Si nos interesamos en las distintas definiciones que se han ido dando a la literatura que trata de la migración, vemos que las categorizaciones entre literatura migrante, inmigrante, del exilio, étnica y nacional –algunas categorías entre muchas– no resulta nada obvia al depender mucho de la tradición literaria a la que uno se refiera. Por ejemplo, refiriéndose a la literatura de Quebec, Chartier trata la literatura de la migración como una corriente distinta de la literatura de la diáspora y precisa todos los matices que las distinguen en estos términos:

L'écriture migrante représente plutôt dans l'histoire de la littérature québécoise un courant littéraire, qu'il faut distinguer de concepts qui lui sont apparentés: la **littérature ethnique**, qui renvoie à des éléments biographiques liés à l'appartenance culturelle, sans qu'il y ait pour autant nécessité d'un passage migratoire; la **littérature de l'immigration**, un corpus thématique qui traite des problématiques migratoires ; la **littérature de l'exil**, qui peut prendre, selon les cas, la forme de la biographie, de l'essai ou du récit de voyage; la **littérature de diaspora**, œuvres produites par des émigrés dans différents pays, mais qui se rattachent aux rouages de l'institution littéraire du pays d'origine; la **littérature immigrante**, corpus socioculturel transnational des écrivains qui ont vécu cette expérience traumatisante, mais souvent fertile de l'immigration et enfin, la **littérature migrante**, qui se définit par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie, et qui est reçue comme une série dans la littérature (Chartier, 2002 : 305) [las negritas son mías].

Esta tipología es bastante interesante por los diferentes matices que propone, pero resultaría muy difícil, si no imposible, intentar clasificar las obras latinoamericanas

que tratan de la migración –publicadas en estos últimos años– según estos conceptos. ¿Dónde situar, por ejemplo, las novelas de Cristina García, autora cubano-americana? Su novela *Soñar en cubano* trata tanto de la experiencia migratoria para los cubano-americanos, como de las cuestiones de pertenencias culturales para la segunda generación de inmigrantes; además de la problemática del autoexilio cubano. La misma autora vivió esta experiencia migratoria y sería imposible no encontrar rastros, en su ficción, de elementos autobiográficos respecto a su desplazamiento. Colocar esta novela en una u otra de las categorías enunciadas por D. Chartier significaría perder gran parte de la riqueza y sutileza de la obra. Asimismo, las obras de Méndez Guédez tratan tanto de la emigración en Venezuela como de la inmigración en este país o en España. El encasillamiento de la obra de Méndez Guédez en una sola categoría de literatura como la del exilio venezolano o de la inmigración en España es, por lo tanto, vano.

En la academia francófona se habla cada vez más de “littérature migrante”, una apelación que se ha extendido desde su uso en los trabajos sobre la literatura quebequense por parte de críticos como C. Mata Barreiro, E. Ollivier, C. Moisan y S. Harel. Ollivier explica así que ha preferido utilizar el término “migrante” y no “de la inmigración” para traducir el carácter emergente de esta literatura que se “está haciendo” (Ollivier, 1984).

Durante mucho tiempo, la literatura francófona de Bélgica, Suiza y Francia se ha analizado, sobre todo, enfocándose en la producción literaria de las comunidades inmigrantes particulares –ya que a diferencia de Canadá, estos países acogen una migración de origen mucho menos diverso–. De esta manera, vemos que se le ha prestado un especial interés a la literatura originaria de la inmigración italiana en Bélgica, y la literatura de escritores inmigrados magrebíes –o “beur”– en Francia (Lequin y Verthuy, 1996 ; Lebrun y Collès, 2007). Como lo indican muy bien Lebrun y Collès, esta apelación de “littérature migrante” conlleva también una comprensión distinta de la cultura: los escritores inmigrantes quebequenses tienen una concepción de ésta mucho más abierta respecto a la de los autores inmigrantes de otros países francófonos. Todo ello podría tener su explicación en la diversidad de sus orígenes y el espacio que se le han dejado en la sociedad de “acogida” (Lebrun y Collès, 2007: 330) o en la dimensión poscolonial que explicaría por qué en Suiza y en Canadá los escritores migrantes tienen una dimensión de la cultura más abierta que los de Bélgica y Francia (Dupuis, 2007: 140).

Sin embargo, esta actitud está cambiando tal y como lo demuestra la reciente publicación que han dirigido U. Mathis-Moser y B. Mertz-Baumgartner titulada *Passages et ancrages en France - Dictionnaire des écrivains migrants de langue française. 1981-2011* publicada hace unos meses⁷⁷ y que prolonga estudios más reducidos como el de C. Albert dedicado a la inmigración en la novela francófona contemporánea (2005).

Desde la vertiente norteamericana, y especialmente la estadounidense, y teniendo en cuenta la historia de este país, las literaturas originarias o las que abarcan el tema de la migración son enormemente abundantes. La explicación de Edward Said acerca de la literatura de la migración es bastante interesante en este contexto. El profesor palestino-americano la define como un género literario al que varios escritores de la posguerra (mundial) han contribuido. Cita, por ejemplo, los nombres del escritor checo-francés Milán Kundera, el de V.S. Naipul –de nacionalidad británica pero de origen trinitense-hindú– y del autor indio nacionalizado británico, Salman Rushdie (Said 2008: 492).

Estos escritores han escrito obras cuya posición cultural e histórica es específica, pero comparten un conjunto de articulaciones informales y conforman así un mundo literario. Said subraya de esta manera la “mundialidad”⁷⁸ de la literatura migrante, la cual se aleja de la literatura regional separatista y exclusiva, en la que cada una de esas obras sería un espécimen etnográfico instructivo –interesantes solo para los especialistas⁷⁹– (Said, 2008, p. 493). No obstante, Said no define específicamente lo que entiende por literatura de la migración, solo enfatiza la importancia de situar a estos autores en el contexto global de literatura mundial y en la cultura humana en general.

Más recientemente, S. Frank, en su publicación *Migration and literature* (2008), propuso una lista de temas globales y de rasgos formales comunes a todas las obras de la

⁷⁷Esta obra colectiva reúne a 300 autores nacidos fuera del territorio francés, pero que ahora viven y publican en Francia. Cada entrada tiene, además de una sección bibliográfica y una reseña biográfica, un análisis temático que desarrolla el impacto de la migración sobre la creatividad del escritor.

⁷⁸Traducción del concepto de “worldliness” por Nora Catelli en *Cultura e imperialismo* (2005).

⁷⁹Se opone así a la tradición estadounidense según la cual se usaban expresiones como “ethnic literature” y “minority literature” para designar cualquier literatura que no sea “wasp” (es decir “White Anglo-Saxon Protestant”, la comunidad con, supuestamente, más poder social y financiero y de ancestros británicos). Poco a poco, estos términos se han utilizado también para referirse a la literatura originaria de las minorías inmigrantes o no. Frente a esta fluctuación de los significados, unos teóricos prefieren expresiones más específicas como, por ejemplo, “literatura de la diáspora india” si se refieren a obras escritas por autores de origen indio o “literatura de las primeras naciones” si se trata de literatura de los nativos americanos.

migración. Así pues, desde un punto de vista temático, esta literatura se dedicaría a la cuestión identitaria –ya sea humana, cultural o nacional– y al proceso de globalización que la atañe, que puede ser destructivo o doloroso pero también fascinante (Frank, 2008). En este ámbito, muchas de esas obras funcionarían como reescritura de la identidad con el fin de evocar su carácter necesariamente impuro y heterogéneo. En cuanto a su forma estilística, la literatura de la migración se destacaría especialmente por la multiplicidad de líneas narrativas, de discursos y de estilos, de perspectivas y también de lenguajes. Por tanto, Soren Frank ve la literatura de la migración como una encarnación paradigmática del concepto de “heteroglosia” de Bajtín y un modo de resaltar el constructivismo del mundo actual (Frank, 2008: 20).

Desde luego, esta teorización es muy valiosa a la hora de circunscribir la literatura de la migración latinoamericana; el crítico danés no se pierde en subcategorizaciones inútiles al destacar los puntos clave de una literatura en emergencia. Sin embargo, me consta que el literato no resalta lo suficiente la dimensión poscolonial desarrollada en muchas de esas obras de ficción, ni tampoco tiene en consideración las implicaciones sociales y materiales de esas obras al descartar los temas de género, etnicidad y clase.

Roy Sommer también reflexionó sobre las particularidades de la *Migration literature* y estableció una clasificación en la que diferencia las novelas multiculturales de las transculturales (Sommer, 2001). El primer tipo atendería a la temática de la variedad de los flujos culturales y de la no pertenencia como un problema al quitar la estabilidad y el arraigamiento necesarios a los individuos. Dentro de esta categoría encontraríamos la novela de la migración –que relata la experiencia diaspórica– y el *bildungsroman* multicultural –que trata de los inmigrantes de segunda generación y de su búsqueda de identidad– (Sommer, 2001: 75).

La novela transcultural, por su parte, celebraría el desarraigo y la fragmentación cultural como procesos liberadores que permiten una identidad en constante devenir. El profesor alemán subdivide esta categoría en dos subgrupos: la novela histórico-revisionista –que deconstruye la historia colonial desde ángulos de múltiples perspectivas– y la novela híbrida transcultural –que presta atención a la hibridez, entre otros aspectos, de las identidades culturales– (Sommer, 2001).

Como en el caso de D. Chartier, esta ordenación de la literatura, aunque permite organizar un campo de estudio muy vasto, obliga al lector a centrarse en un aspecto preciso de una novela que bien podría pertenecer a dos o más de esas categorías. Nos quedaremos, por tanto, con motivos como el del *bildungsroman*, la necesaria hibridez o la revisión histórica en calidad de “lugares de arraigamiento” para nuestro estudio, pero sin considerarlos excluyentes.

2.2 La literatura de la migración hispánica

Ahora bien, al querer definir el objeto de estudio de la literatura de la migración latinoamericana, nos encontramos frente a una paradoja⁸⁰, puesto que lo que parece ser algo muy común, es a la vez novedoso, es decir, se trata de una temática reciente que en realidad tiene raíces profundas⁸¹. De hecho, es sabido que la literatura latinoamericana siempre ha pasado por Europa, ya que gran parte de ella se ha escrito aquí, un aspecto que apuntaba ya E. Andradi en su prólogo a su antología *Vivir en Otra Lengua*⁸²:

Que gran parte de la llamada literatura latinoamericana se ha escrito en Europa, no es nada nuevo. Los grandes del boom escribieron sus novelas en Barcelona o París, pertenecen al jet set del mundo editorial internacional, son las estrellas de congresos internacionales, y los ecos de su escritura siguen resbalando los programas de universidades europeas (Andradi, 2010: 8).

No obstante, a partir de este hecho, hay una generalización que, a mi parecer, es bastante abusiva, y es la de pensar que *naturalmente* la mayoría de los escritores latinoamericanos contemporáneos son escritores de la migración o del “entre dos”.

En primer lugar, la mayoría de los autores y autoras latinoamericanos que viven en el extranjero, no son tan famosos como los de la llamada generación del boom –por

⁸⁰Esta cuestión fue el objeto de un artículo “La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez” en el que se rastrearon las varias etiquetas que se ha ido dando a este corpus literario centrándose específicamente en el posicionamiento de la obra del autor hispano venezolano (Berlage, en prensa).

⁸¹En este sentido, esta aproximación se acerca a lo que la crítica española B. Ferrús Antón apuntaba en cuanto a la literatura de viaje. Al circunscribir el corpus de este género literario, ésta precisa que se trata de un género antiguo que tomó formas nuevas y se consolidó según circunstancias políticas y materiales nuevas: “La literatura de viaje existe desde la antigüedad, pero fue en los siglos XVIII y XIX cuando se consolidó como género en Europa, coincidiendo con dos circunstancias fundamentales: la segunda oleada imperialista, protagonizada principalmente por Gran Bretaña y Francia, pero también Estados Unidos, y la democratización de la lectura, a partir del desarrollo de la prensa y del apogeo de las ediciones baratas. Los desplazamientos en la época se incrementan, lo mismo se diversifican sus funciones” (Ferrús Antón, 2011: 17).

⁸²Esta antología (2010) reúne textos inéditos de narrativa escritos por autores y autoras que siguen escribiendo en su lengua materna pese a vivir en países europeos de habla no hispana.

ejemplo los canónicos G. García Márquez o C. Fuentes – . Muchos de los escritores latinoamericanos contemporáneos inmigrados en Europa buscan su sitio y su público entre las dos orillas. Carlos Liscano explicaba así que, cuando vivía en Suecia, sus obras tenían más éxito en su país o en Francia que en su país de adopción:

En Suecia lo único que publiqué fueron manuales para aprendizaje del español... ¡y todavía se publican! [...] Pero nunca publiqué nada de ficción, eso es una cosa cultural, es que allá es muy pro... yanquis. Toda la educación sueca es muy pro yanqui... por eso incluso lo que hacen los europeos no es tan interesante [para los suecos]. Entonces la última porquería que publican en Estados Unidos al mes está traducido al sueco (Encuentro personal con Carlos Liscano, abril de 2011).

Las palabras del escritor uruguayo nos permiten entender que no porque un autor escriba en otro país necesariamente sea reconocido por dicho país de acogida, y mucho menos que sea considerado como un autor de la migración.

En segundo lugar, se ha de prestar atención a las temáticas literarias tratadas por dichos escritores. No todos los autores latinoamericanos que han vivido un tiempo en el extranjero hablan de la inmigración y de temáticas concretas –como las del establecimiento en un país de residencia, del aprendizaje de un idioma o de la búsqueda de un trabajo– y aún menos, de las cuestiones más existenciales del desarraigo o de la subalternidad⁸³. Por ende, no hay que confundir escritor inmigrante con literatura de la migración, dos realidades vinculadas a la producción literaria de la migración que, a veces, coinciden, pero no siempre.

No obstante, aunque el término no aparece tan a menudo como al otro lado del océano, no se puede afirmar que la literatura de la migración acabe de aparecer en Europa y mucho menos en España. Como hemos visto en la primera parte de este capítulo, los intercambios literarios entre España y América Latina se remontan a los orígenes y a la formación misma de estos corpus literarios –cuya frontera es, a veces, difícil de distinguir–.

⁸³ Este término, adoptado por A. Gramsci para referirse a los grupos de la sociedad que están supeditados a la hegemonía de la clase gobernante, ha sido el punto de partida de los estudios subalternos –principalmente históricos– centrados, en su primera fase, en los territorios surasiáticos (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007). Por mi parte, y tras los planteamientos de G. Spivak, entiendo esta “subalternidad” no como la condición de un grupo marginado por una autoridad ajena, sino como el resultado de un proceso de indagación por saber quién habla en nombre de quién, quién representa la norma hegemónica y según qué parámetros un grupo puede ser tachado de “subalterno”.

Santiago Roncagliolo ya mantenía el mismo tipo de distinción en su singular⁸⁴ artículo “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI” (2008). En su comparación entre la literatura inglesa y la literatura española de la inmigración, Roncagliolo destaca tres etapas en la integración de la temática de inoculación de culturas nuevas en el panorama literario inglés en estos últimos treinta años. Menciona así a Salman Rushdie –por tener una perspectiva ya no autóctona sino mixta –, a Hanif Kureishi –ya que en su obra la perspectiva del que viene de fuera se internaliza en la sociedad de acogida–; y a Zadie Smith –cuya obra se caracteriza por entremezclar las generaciones y los orígenes étnicos hasta rozar lo absurdo–.

Frente a esas distintas generaciones, el escritor peruano-español nota muy bien, a mi parecer, que la situación en el ámbito hispánico es muy distinta ya que en ésta la inmigración parece ser una temática casi ausente. Roncagliolo menciona así a los autores del boom –como Carlos Fuentes o Vargas Llosa– como posibles precursores de una literatura inmigrante por tener la conciencia de ser de otro lugar y tener, a su vez, la facultad de poder contemplar ese lugar con ojos europeos.

No obstante, las generaciones posteriores de escritores latinoamericanos en España –mayoritariamente de clase media⁸⁵– no siguieron desarrollando esta perspectiva al usar el cosmopolitismo como marca de fábrica. Roncagliolo explica así: “En perfecta consonancia con la tendencia europea, la actitud literaria de esta generación –nacida entre el 61 y el 74– blande el cosmopolitismo como renovación literaria, y por cierto, como respuesta contra el exotismo latinoamericano [...]” (Roncagliolo, 2008: 157).

Así pues, muchos escritores latinoamericanos, como los de la generación del *crack*, han rechazado el componente exótico y se presentan como un pueblo más de la

⁸⁴Este artículo me parece singular por dos razones principales. Primero, es innovador, ya que Roncagliolo es uno de los primeros en hablar de la temática de la migración en el ámbito hispánico y en mencionar la literatura inmigrante como corriente literaria propia. Y segundo, porque el propio autor publicará, un año más tarde, la muy polémica novela *Memorias de una dama* (2009) –una novela que trata precisamente de la inmigración de dos latinoamericanos, una millonaria y un pobre escritor en búsqueda del éxito– lo que nos incita a pensar que este artículo es una llamada a la creación de un nuevo tipo de literatura a la que el mismo Roncagliolo decidirá contestar.

⁸⁵Para explicar la ausencia de la temática de la inmigración en la literatura española, Roncagliolo precisa también que la inmigración en España apenas ha cumplido 15 años y que, además, sigue siendo muy regulada por el Estado que solo acoge a individuos de las clases media –susceptibles de integrarse más fácilmente–. Una situación muy distinta de la de la isla británica que ha acogido a inmigrantes desde más de medio siglo, inmigrantes que se han insertado en todas las clases (Roncagliolo, 2008).

aldea global⁸⁶. Sin embargo, a pesar de percibir la ausencia de la literatura que trata el tema de la inmigración en España, Roncagliolo nota también que esta corriente se está desarrollando muy paulatinamente y cita precisamente a Juan Carlos Méndez Guédez como un autor innovador en este ámbito. Cinco años más tarde, esta corriente ya es mucho más visible y podríamos mencionar a muchos más autores como Inés Fernández Moreno, Flavia Company o Fernando Iwasaki, entre los más populares, junto a obras que no tuvieron tanto eco como fue el caso de *La paz de los vencidos* de Jorge Eduardo Benavides publicada en 2009.

Empero, si bien es verdad que en una antología bastante reciente como *Palabra de América*⁸⁷ no se menciona en ningún momento la inmigración como una posible temática literaria, también es cierto que algunos teóricos latinoamericanos ya habían destacado esta temática.

Uno de los primeros críticos en interesarse en el corpus de la literatura de la migración latinoamericana como encrucijada de temas literarios es A. Cornejo-Polar (1996) desde su experiencia peruana. El teórico andino explica que ve en la categoría “literatura de la migración” una posibilidad de lectura de un amplio corpus, poco atendido como se ve en esta cita –un tanto extensa pero que nos permite entender la perspectiva en la que se sitúa– :

Tengo para mí que a partir de tal sujeto [el migrante], y de sus discursos y modos de representación, se podría producir una categoría que permita leer amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana -entendida en el más amplio de sus sentidos- especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad. Como se sabe son varias las categorías que se han usado para dar razón de este enredado corpus. Sin ánimo de sustituirlas, aunque algunas como la de mestizaje parecen haber agotado en sí toda su capacidad iluminadora, deseo explorar la pertinencia y la efectividad de esta otra categoría, la de migración y sus derivados que casi no ha sido empleado en relación a esta problemática (Lauer, 1989). Sospecho que los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana (Cornejo-Polar, 1996: 838).

⁸⁶En este sentido la antología *McOndo* (1996) es, creo, el ejemplo paradigmático.

⁸⁷Esta antología publicada por Seix Barral en 2003 reúne a doce escritores representativos de la literatura latinoamericana contemporánea: R. Bolaño, J. Franco, R. Fresán, S. Gamboa, G. Garcés, F. Iwasaki, M. Mendoza, I. Padilla, E. Paz Soldán, C. Rivera Garza, I. Thays y J. Volpi. Cabe hacer hincapié en que desde entonces, cuatro de estos escritores han escrito novelas que tratan más o menos directamente la migración a España o a Estados Unidos –F. Iwasaki, J. Franco, E. Paz Soldán y S. Gamboa–.

Cornejo-Polar explica así que el discurso del sujeto migrante reúne temas muy variados como el del desarraigo, y el de la subalternidad, pero también el de los éxitos y logros personales y colectivos –ya que, en este contexto, no es contradictorio hablar de un tópico elegíaco a la vez que triunfalista y nostálgico–. El discurso del/sobre el migrante se define por la fluidez de su itinerario a través de tiempos y espacios distintos en el que se superponen y se refunden sus vivencias. Esta comprensión del discurso migrante permite vincular polos supuestamente opuestos como la nostalgia contra el triunfo o la construcción contra la reafirmación de identidades.

La característica principal de este tipo de discurso es, según el académico, un descentramiento continuo ya que acoge varias experiencias de la vida sin necesidad de síntesis –o transculturación– armónica. A diferencia de García Canclini, que a partir de los flujos migratorios contemporáneos, celebra la desterritorialización, Cornejo-Polar ve en estas narrativas un discurso múltiplemente situado ya que hablan a la vez desde un ayer y un hoy y de un aquí y un allí.

Así pues, han empezado a florecer distintas apelaciones propuestas tanto por los críticos como por los escritores mismos. De esta forma, M. Kunz, al tratar precisamente la escritura de J. C. Méndez Guédez, habla de “escritura migrante” dentro del panorama de la literatura migrante española (Kunz, 2012). A. De Chatellus también se ha referido a la escritura del autor venezolano español como “escritura líquida” por ser una escritura en la que se disuelven fronteras. Según la crítica francesa esas fronteras son a la vez culturales, espaciales, formales y las que separan las historias aunque, finalmente, opina que las obras de Méndez Guédez dejan al lector frente a una escritura universal en lengua española (De Chatellus, 2011). Aunque los puntos abordados en este artículo suscitan mucho interés, no queda claro en qué medida estos rasgos difieren de escrituras contemporáneas en las que se suele mezclar géneros literarios o temporalidades.

Por su parte, D. Vandenbosch habla de tres posturas distintas entre los escritores hispanoamericanos en España –un análisis llevado a cabo a partir de un corpus de escritos ensayísticos⁸⁸–. Distingue, así, la postura cosmopolita –del escritor que se siente cómodo en cualquier parte y relacionado con la estética del cronotopo cero defendido por

⁸⁸Encontramos entre ellos a Juan Gabriel Vásquez, Santiago Roncagliolo, Jordi Soler, Fernando Iwasaki y Juan Carlos Méndez Guédez (Vandenbosch, 2012)

I. Padilla–, la de la migrante –que enfatiza el movimiento, el desarraigo y el mestizaje cultural– y la postura radicante⁸⁹ –en la que prevalece la multiplicación del arraigo⁹⁰– (Vandenbosch, 2012).

2.3 La meta crítica

Muchos de los escritores en esta posición binacional –o transnacional– también han reaccionado frente a la posición y al papel que se les atribuían como escritor de la (in)migración⁹¹. Así pues, Andrés Neuman, explicó que después de la dicotomía entre los que hablaban de su país –se refiere a los escritores del boom – y la generación del Crack que siempre se ha negado escribir sobre cualquier tema que tenga que ver su país, hemos entrado en otra etapa en la que se trata de escribir sobre su país pero con la perspectiva de un extranjero. Según el escritor argentino-español, en la literatura latinoamericana actual escrita en el extranjero, ya no se trata de expresar una esencia sino de localizar la extranjería de su país de origen, y cita *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez como ejemplo paradigmático (Neuman, 2011).

Uno de los autores que nos ocuparán aquí, Juan Carlos Méndez Guédez, frente a esta cuestión del “escritor migrante” afirma que su definición depende de la perspectiva del que habla:

Hay como distintas respuestas posibles, creo que en general me considero como un escritor venezolano y cuando la gente se refiere a mí, habla de un escritor venezolano. El hecho de haber nacido allí, haber vivido 28 años además de haberme formado allí, además por lo físico, tengo rasgos latinos y me ubican como escritor venezolano. Sin embargo, el sistema literario español incorpora, no sólo a mí, sino también a otros que están en mi situación, en su propio sistema literario. [...] Luego, a nivel vital, la gente en Venezuela ya empieza a verme como una persona que ha vivido mucho tiempo fuera. [...] Yo me considero primero un escritor de lengua española, sería la primera acepción, y luego me considero hispano-venezolano, para mí son importantes

⁸⁹ La estudiosa belga extrae este término del historiador de arte N. Bourriaud, quien lo usa para referirse a la modernidad emergente del hombre hoy en día. Bourriaud acuñó este concepto a partir de la botánica, disciplina en la que “radicante” se refiere a plantas que echan raíces conforme van creciendo, extendiéndose así a nuevos territorios (Vandenbosch 2012).

⁹⁰Es dentro de esta categoría donde Juan Carlos Méndez Guédez, Roberto Bolaño y Fernando Iwasaki son colocados por la profesora de Lovaina, la cual considera también esta literatura como literatura migrada o “de migrados”.

⁹¹Es fundamental subrayar aquí que entre el principio y la conclusión de este estudio, es decir entre octubre de 2009 y enero de 2014, el discurso sobre la literatura y/de la migración se ha ampliado bastante en España. Además de los numerosos artículos que aparecieron en este período –que encontrarán en la bibliografía final–, se organizaron varios seminarios y jornadas, entre ellas, el coloquio internacional “Navegaciones y regresos” del seminario itinerante “Lugares y figuras del desplazamiento organizado en Montevideo en abril del 2011, la jornada de estudio “Literatura y migración en América latina : subjetividades en devenir” organizada por la Universidad de Tours (junio del 2011) y un coloquio internacional titulado “Lejos es Aquí” sobre escritura y migración (Cáceres, noviembre del 2012).

ambos países, los disfruto, los padezco ambos por igual. Entonces, me siento perteneciendo en ambos sistemas (Encuentro personal con el autor, noviembre de 2012).

El autor originario de Barquisimeto, explica, así, que además del discurso propio, y de la mirada de la gente, el mismo sistema literario puede ser el que influya en la categoría que se manejará para referirse a un escritor, siendo o bien “español” o “latinoamericano”. Cita así el ejemplo de las antologías:

En la antología que publicó Páginas de Espuma en el 2000, *Pequeñas Resistencias*, yo estoy ubicado en la parte de los autores españoles, junto con Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman. No aparecemos en las otras antologías posteriores que se hicieron sobre los otros países (Encuentro personal con el autor, noviembre de 2012).

Así pues, Entre los meta-discursos de los mismos escritores inmigrantes hispanoamericanos —de primera o segunda generación— que viven ahora en España, encontramos términos como el de “literatura de inquilinos”, propuesto por Juan Gabriel Vásquez, o el de los escritores “garcilasos”, usado ya varias veces por Fernando Iwasaki.

Estas distintas comprensiones de la literatura de la migración muestran así las dificultades que cualquier crítico encuentra a la hora de definir su objeto de estudio: ¿Qué es lo que entendemos por “migrante”? ¿Estamos hablando de un escritor o de un mundo descrito en la novela? Más generalmente nos preguntamos también si tal etiqueta es válida en un mundo cultural globalizado. La denominación podría, de hecho, mantener una antigua división colonial, nacional, étnica o sexual. En este caso, clasificar a algunos autores bajo la etiqueta de literatura de la migración podría preservar la división actual entre literatura nacional, mundial, étnica o latinoamericana “auténtica”, en la que el marketing editorial parece arraigarse.

2.4 Un “nuevo” corpus: literatura de la migración latinoamericana

Para contestar a esas preguntas, me centraré aquí en cinco aspectos importantes en la delimitación de un corpus de la literatura de la migración: destacaré primero la confusión tramposa que surge a menudo entre narrador, personaje y escritor migrante; luego definiré el lugar que ocupa la literatura de la migración frente a la del exilio; trataré, a continuación, las temáticas que el género de la literatura de la migración abarca y los rasgos estilísticos que estas obras suelen compartir; y, finalmente, me interesaré en nuestro papel de lector(a) de esas obras literarias transnacionales.

Un primer paso en mi definición del corpus de textos que llamo “literatura de la migración” es el de aclarar el entrecruzamiento de las nociones de personajes, de narrador y de autor migrantes. Puesto que la locución “literatura migrante” puede referirse tanto a los autores como a las obras que evocan esta temática, la confusión puede llevarnos a considerar la ficción escrita por estos autores como testimonios o documentos, es decir “metáforas lingüísticas” según las palabras de N. Richard.

Constato, de hecho, que la mayoría de las obras latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX que tratan el tema migratorio fueron escritas por autores que emigraron o son descendientes de emigrantes. Las novelas tan distintas entre sí como lo son *Salsa*, de C. Obligado; *Le retour*, de A. Manguel; o *Memorias de una dama*, de S. Roncagliolo son todas obras de escritores migrantes, de un país latinoamericano a Europa –la gran excepción que confirma la regla sería *Paraíso Travel* de Jorge Franco quien no tuvo que inmigrar para escribir su novela–. Son pues mayoritariamente escritores con una experiencia migrante propia los que abordan este tema o motivo literario.

De allí hay un paso que no daré ya que no se trata de considerar las obras de ficción como creaciones marcadas de punta a punta por la experiencia personal del escritor. Aunque algunas obras sí cultivan paralelos con la vida del autor –como es el caso de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*–, mi objetivo aquí no es analizar precisamente las correspondencias entre la vida de los escritores y sus obras. Se trata, más bien, de destacar que las experiencias migratorias pueden haber abierto una brecha, y de subrayar en qué manera los escritores abren la literatura a nuevos temas y nuevas formas de escritura ya que, como lo afirma Merleau-Ponty: “la littérature et la culture sont définies comme la conscience progressive de notre relation multiple aux autres et au monde, plutôt que comme des techniques abstraites” (Merleau-Ponty, 1996: 194).

Otro punto que cabe precisar concierne el proceso transnacional contemporáneo que se distingue, en algunos aspectos, de la literatura del exilio. Hoy día, es un truísmo afirmar que vivimos en un mundo globalizado y en una época de movimientos de población incesantes, ya sea de comunidades en exilio, de migración económica o política, o de diásporas. Empero, siempre resulta peligroso separar claramente el exilio político de la migración “económica” y a partir de ahí, dividir la producción cultural en dos campos distintos. En efecto, puesto que la decisión de migrar se sitúa siempre en un continuo

“migración forzada – migración voluntaria” (Jolly y Reeves, 2005) varios críticos ya han cuestionado la validez de este cambio de paradigma de una literatura del exilio a una literatura de la migración (Mardorossian, 2002).

Está claro que desde los puntos de vista tanto de la crítica literaria como de la producción literaria –escrita por autores que se mueven de un país a otro y cuyas obras son publicadas en editoriales situadas, a veces, a miles de kilómetros de su país de origen–, el proceso de globalización cultural es ahora una evidencia que se ha de tomar en cuenta en cada nivel del análisis del campo literario. Pero si cada vez hay un número mayor de personas que estamos de acuerdo sobre el hecho de que la frontera no nos separa de los “extranjeros”, sino que se establece para separar los lugares seguros de los inseguros y, de esta manera “distinguirnos a *nosotros* de *ellos*” como lo afirmó G. Anzaldúa (Anzaldúa, 1999), sigue siendo arriesgado delimitar lo que Said llamó “el territorio peligroso de la no pertenencia”. Si el crítico se refería sobre todo a los exiliados, este “no territorio” también es el lugar errante de los refugiados, de los deportados y de los migrantes y, por ende, de la literatura escrita por/sobre ellos.

C. Mardorossian afirma que una de las características de la literatura de la migración es de sobrepasar el sistema binario presente en muchos relatos del exilio que se fundamenta en una dualidad entre un acá alienante y una allá idealizado (Mardorossian 2002). Asimismo, me parece que la literatura de la migración nos permite ver el desplazamiento desde otro paradigma, cuya matriz es la re/de construcción constante de las subjetividades, su búsqueda imparable, o lo que otros llamaron “descentramiento” (Cornejo Polar, 1996) o “bipolaridad” (Kunz 2012). Esto nos lleva, pues, a la cuestión de las numerosas temáticas que abarcan este género amplísimo.

A nivel temático, creo que la característica más importante de este corpus heterogéneo es la de tratar la redefinición de ciertas subjetividades en paralelo al movimiento en términos geográficos. Este desplazamiento es también identitario ya que impulsa a la vez una evolución de las subjetividades e impone una reconstrucción cultural inevitablemente híbrida. A mi entender, los textos de literatura de la migración son obras en contraste entre, por lo menos, dos culturas –siendo una el lugar de origen y la otra, el lugar de residencia–, a través de sus reflexiones creativas y críticas, estas obras tratan de

visiones inciertas, cambiantes, pero también esclarecedoras acerca de identidades “glocales”⁹².

Desde un punto de vista de la forma específica de la literatura de la migración, sería lógicamente imposible y estéril resumir la forma que pueden tomar las obras de la migración. Además de los aspectos mencionados anteriormente al resumir las propuestas de S. Frank y a R. Sommer, solo apuntaré algunas características más, refiriéndome a los distintos puntos comunes entre algunas novelas de la migración en Italia mencionados por S. Sabelli: “Cultural contamination, linguistic hybridization, an intense connection with the rhythm of oral speech [...], and a strong presence of irony that is the result of multiple points of view” (Sabelli, 2005: 440).

Aunque las características enunciadas aquí son puntos que también encontramos en muchas de las obras (de narrativa) latinoamericanas contemporáneas que no tratan necesariamente de la migración, me parece que la hibridez lingüística y cultural que encontramos, por ejemplo, bajo la forma de préstamos léxicos y referencias culturales, variadas e incesantes, es una característica constituyente de este tipo de literatura.

Juan Carlos Méndez Guédez, por su parte, es muy consciente de ello, como lo explicó en esta entrevista reciente:

Yo escogí escribir con absoluta naturalidad, hablo un español propio y entonces trato de escribir en ese español, mezclo constantemente el léxico de Venezuela con el léxico de aquí [España], con formas verbales que se utilizan aquí, con la sintaxis de uno y otro sitio. Es algo que percibo, lo que trato es disfrutarlo mucho y vivirlo con toda naturalidad (Encuentro personal con el autor, noviembre de 2012).

El hibridismo lingüístico es constante y continuo, algo que surge de manera natural en estas obras de la migración. Por tanto, entendemos, y con razón, por qué destaca Sabelli la contaminación cultural, el ritmo oral de esta narrativa y la ironía como puntos comunes entre las obras de literatura de la migración latinoamericana; una ironía que se debe, a veces, a la multiplicidad de los puntos de vista.

⁹²Se trata de una haplología anglosajona que juega con las palabras “global” y “local”, Robertson fue el primero en hablar de *glocalization* refiriéndose al interés de los estudios poscoloniales en los modos en los que lo global está transformado a un nivel local (Robertson, 1995).

Finalmente, hay que subrayar el componente dialógico entre el autor y el lector de esas obras de la literatura de la migración tal y como lo hacen L. Lequin y M. Verthuy acerca de la literatura migrante quebequense:

[...] l'auteure narre son propre apprentissage d'une culture autre et son obligation de se placer presque toujours en position d'interprète et de traductrice. Les lectrices et lecteurs issus du pays d'accueil se redécouvrent sous ce regard différent et apprennent à interpréter les différences, celle des migrantes et la leur. A tour de rôle, l'auteure et son lectorat interprètent, se laissent interpréter (Lequin y Verthuy, 1996: 3).

Asimismo, quisiera terminar este apartado teórico precisando que, a mi modo de ver, el diálogo de lectura y escritura entre los lectores y el/los narradores de las novelas de literatura de la migración es muy rico, y constituye una relación activa y original de lectura del mundo. En efecto, se pone de relieve, cada vez más, la posición primordial del lector en la comprensión de una obra: Linda Hutcheon habla así de “comunidades discursivas” para subrayar el imprescindible papel del lector en la lectura, una “actividad hermenéutica participativa” (Hutcheon, 1995: 96) una comprensión de la lectura que coincide con la semiología textual de M. Ezquerro de la que se habló en la introducción. En este marco, me consta que las obras de literatura de la migración favorecen esta lectura activa por parte de los lectores quienes, al leer, cuestionan su cultura y la cosmovisión personal que han ido desarrollando desde sus primeras lecturas⁹³.

De todo lo dicho hasta ahora puede concluirse que el enfoque que permite el término “literatura de la migración” tiene varias razones de ser. Así pues, en la producción literaria que trata el tema de la migración transnacional, este término muestra que se centra en las obras que abarcan el tema de la inmigración desde la perspectiva del país de llegada o de paso. He preferido este término al de “literatura migrante” ya que éste no enfatiza suficientemente la perspectiva de adaptación/cuestionamiento que implica la llegada y la instalación a un nuevo país –una perspectiva que, desde luego, tampoco consigue transmitir la expresión “literatura de la emigración”–.

Por lo tanto, si hablo de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez, de Carlos Liscano y de Junot Díaz, respectivamente, como obras pertenecientes a un corpus de literatura de

⁹³ Mi caso, el de una lectora belga que lee una novela de un autor venezolano-español es bastante evidente, pero creo que, de manera general, la literatura de la inmigración latinoamericana nos empuja a preguntarnos por nuestras diferencias, por nuestro papel de lector y por la importancia de la interpretación.

la migración es porque creo que dichas novelas cuestionan esas nociones de identidad, multiculturalismo⁹⁴ y representaciones de lo Otro. Estos replanteamientos funcionan siempre en un movimiento sin cesar de idas y venidas entre una comprensión local del mundo y los cuestionamientos de la literatura global. Así pues, la literatura de la migración no es un corpus de textos que tiene que haber sido escrito por autores inmigrantes ya que nos centramos en la ficción y en las voces narrativas. Esas obras pueden tratar pues de la migración de personajes inmigrantes –de primera generación– al igual que de las consecuencias de esta relocalización para las siguientes generaciones. Esos textos abordarán los motivos de la salida del país, del viaje y del establecimiento en el nuevo país; y en la ciudad de residencia abordará, más concretamente, el aprendizaje de un idioma, la búsqueda de un trabajo y la construcción de un nuevo hogar, entre muchos otros.

No obstante, como bien dicen Ponzanesi y Merolla en su introducción de *Migrant Cartographies*, subrayar estas nociones sin ligarlas a temas de género, etnicidad, clase y nacionalidad significaría perder las implicaciones sociales y materiales de esos textos (Ponzanesi and Merolla, 2005: 3). Por tanto, aunque son centrales en el área de los estudios culturales de las migraciones, no hablaré aquí de los intelectuales trotamundos⁹⁵ sino del material literario mismo desde un punto de vista *interseccional* –en términos de género, de clase y de origen étnico –.

⁹⁴Aunque el término “multiculturalismo” no me satisface totalmente ya que insinúa una distinción clara y, quizás, esencialista entre las diferencias, lo seguiré usando aquí porque permite transmitir los avances y la potencialidad de prácticas y conocimientos comunes así como los límites de éstos.

⁹⁵Pienso, por ejemplo, en *Una luna, diario de un hiperviaje* de Martín Caparrós (2009) o en el ensayo reciente de Andrés Neuman *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito* (2011).

3 Fronteras literarias

La idea de literatura nacional ha caducado, como tarde o temprano la segregación entre los creadores de América Latina por un lado y los ibéricos por otro. Y el uso de tales categorías en las universidades contribuye a denunciar la terca distancia que separa la crítica literaria que en ellas se apoya y el mucho más vasto, diversificado y personal entorno en que respiran y trabajan los mejores poetas, novelistas y creadores. (Guillén, 2004)

Como hemos visto, la cuestión de la literatura de la migración cuestiona directamente el concepto de literatura nacional. ¿Un texto escrito por un cubano exiliado en Estados Unidos o en España pertenece acaso a la literatura cubana? ¿Depende de la lengua en la que escribe o más bien de los temas tratados por el autor? No es posible contestar a estas preguntas con una simple respuesta de pocas palabras sin caer en el maniqueísmo ya que siempre depende de una clasificación literaria, es decir, una organización basada en conceptos situados y, por consiguiente, subjetivos. Empero, es menester recordar que hablar de literatura de la migración implica poner en tela de juicio los referentes culturales e identitarios que, en la mitología colectiva, fundan y mantienen nuestra historia literaria y cultural. La literatura de la migración no es reciente, lo es, en cambio, el reconocimiento de la hibridez cultural de la literatura de un espacio geográfico dado. Por esta razón, solo hablo aquí de literatura de la migración en esta perspectiva, la que subraya los aportes de los escritores extranjeros en un corpus nacional, un corpus que solo existe gracias a la riqueza de intercambios, influencias y mezclas variadas.

Se ha discutido sobre estos temas desde hace muchos años en el espacio cultural canadiense, especialmente en el espacio francófono de ese país. Como indica D. Chartier, las revistas *Dérivées* o *Vice versa* han sido, desde los años 70, portavoces de los nuevos discursos críticos y de las voces mestizas (Chartier, 2002: 304). Asimismo, en Estados Unidos, el estudio de las obras de escritores inmigrantes y originarios de las diásporas permiten entender y reconocer la importancia del aporte de la literatura migrante para la historia de la literatura de ese país –como ya vimos en el apartado anterior–. En el ámbito literario hispánico –si tal ámbito existe como tal– la situación es bastante distinta y, por ello, nos centraremos ahora en esta temática literaria que despierta un interés creciente.

3.1 Una “mundialidad” hispánica

Vivimos, hoy en día, en un mundo globalizado, en una época de movimientos de población incesantes, ya sea de comunidades en exilio, de migración económica o política, o de diásporas. Desde los puntos de vista de la producción, así como de la crítica literaria actual, es cada vez más utópico querer estudiar una realidad local desconectada del resto del mundo. El debate acerca de la literatura posnacional lo demuestra muy bien: a partir de los trabajos de E. Said, de U. Beck o de J. Habermas algunos críticos han demostrado el desfase entre un discurso literario nacional y la realidad política, económica y sociocultural actual que impide seguir pensando en el marco restringido de un país. La perspectiva ha de ser mucho más amplia y sistémica, dado que el libro resulta ser un objeto cultural que se ha convertido en un producto transnacional por causa de la globalización.

Acerca de la literatura hispánica, el crítico uruguayo-español Fernando Aínsa se basa en un sentido de amplitud similar al de Said para abolir las categorías entre literatura nacional y de emigración, que no tienen ningún sentido para él en un mundo tan intercomunicado e interdependiente como el nuestro. En su artículo “Palabras nómadas. La patria a distancia y el imposible regreso”, F. Aínsa explica así que el arte no tiene patria, pero el escritor sí, la literatura es pues un puente entre límites borrosos que se pueden esencializar para, paradójicamente, lograr una universalidad plena (Aínsa, 2010b). El escritor uruguayo-español cuestiona, por tanto, la división de las obras latinoamericanas en función de etiquetas nacionales, perspectiva compartida por Claudio Guillén, cuya cita abre este análisis sobre las fronteras literarias.

En su ponencia titulada “Los equívocos de la identidad cultural” (2004) el catedrático español explica que un mismo escritor puede pertenecer a varias culturas a la vez y que “ninguna cultura es monolítica”, como lo decía ya Said, antaño colega suyo. En su intento de clarificar los términos de “identidad” y de “cultura”, dos conceptos ambiguos y malentendidos, Guillén afirma que lo importante y prioritario hoy es “la perspectiva histórica, la percepción de continuidades y discontinuidades, la inteligencia del devenir, que se compadece mal con la esencialidad que estorba gravemente el discurso sensato de la identidad [única]” (Guillén, 2004). Para ello, tenemos que pasar por un encuentro con la literatura ya que el saber acerca de las letras o literaturas propias es “un

proceso paulatino de autoconocimiento”, añade el académico. La tarea de los críticos es pues la de descubrir y ordenar esta abundante y diversa literatura. Guillén concluye así que en esta gran “aventura intelectual de integración”, el concepto de literatura nacional ya no es válido, y ya tampoco lo es la separación entre los creadores de la Península Ibérica y los latinoamericanos. Hoy día, todos forman ya una comunidad que representa la unidad en la pluralidad y la pluralidad en la unidad según Guillén.

La literatura de la migración, producción literaria transatlántica, vuelve pues a desdibujar un poco más el concepto ya opaco de “Latinoamérica” vs “España”. En su ensayo *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Nestor García Canclini da muy buena cuenta de los cuestionamientos actuales sobre la validez y la viabilidad de lo que llamamos “Latinoamérica”. García Canclini explica que hay cada vez más respuestas negativas a la pregunta “¿quién quiere ser latinoamericano?”. Según García Canclini, actualmente se habla de América Latina como conjunto principalmente a nivel de producción cultural, de deuda o de migración (García Canclini, 2008). Subraya que uno de los tres modos de globalizar este enorme continente es, pues, con el fenómeno mismo de la migración. Simplificando sus palabras, podríamos decir que “lo latinoamericano” nace justamente cuando los seres dejan su país, y desde fuera, a estos seres tan distintos, originarios de países tan diferentes, los encasillamos en una categoría general llamada “América Latina”.

Vemos que el mismo concepto de arte o literatura “latinoamericana” solo funciona en binaridad *frente a* otro concepto u otro adjetivo, como “europeo”, “español” o “estadounidense” un mecanismo ya destacado por Derrida bajo la apelación de “lógica de suplemento” o del “afuera constitutivo” en *De la gramatología* y retomado por Butler en *Bodies that Matter* (1993). Empero, me parece que tampoco podemos concluir con que todas las obras contemporáneas de narrativa de la inmigración –la producción literaria que nos ocupa aquí– pertenecen a una misma masa indefinida y a-histórica de literatura como lo sugieren algunas páginas webs de librería en línea. Las tres novelas que estudiamos aquí tratan o bien de una inmigración en la madre patria de la época de la colonia, España, o de la inmigración en el país cuya cultura es una de las mayores culturas “colonizadoras” hoy día en Latinoamérica; Estados Unidos.

3.2 Posicionamientos poscoloniales

Estas reflexiones nos llevan, inevitablemente, a pensar en las implicaciones de tipo poscolonial de la literatura de la migración latinoamericana. De hecho, aunque las relaciones de poder –desde un punto de vista histórico y del marketing editorial– entre la literatura latinoamericana y la literatura española, por una parte, y la literatura latinoamericana y la literatura estadounidense, por otra parte, no sean iguales, está claro que la producción literaria latinoamericana de la inmigración, se sitúa en interacciones culturales poscoloniales.

De hecho, la mayoría de los escritores inmigrantes vienen de las colonias – antiguas o contemporáneas– fruto de la colonización brutal de la extensión del Imperio Español o de la más pacífica pero insidiosa homogeneización cultural estadounidense. Los movimientos migratorios entre Latinoamérica y Europa siguen, pues, el camino de vuelta de los galeones de la colonia al regresar a la metrópoli. Empero, la diferencia fundamental es que mientras en el momento de la colonización, los viajes hacia América nunca fueron considerados como migración, ahora estos viajes de vuelta sí lo son –con todos los prejuicios que el término “inmigrante” implica actualmente–. Paralelamente, la situación actual entre varios países latinoamericanos y Estados Unidos son claramente un eco de la colonización desde un punto de vista cultural por ser influencias omnidireccionales e imperialistas.

Esta reflexión nos lleva a cuestionarnos por el estatus de esta literatura. De hecho, como Ponzanesi y Merolla se lo preguntan en la introducción de su estudio sobre la literatura de la migración en Europa, la pregunta más espinosa en esta discusión es la de entender si la misma noción de migrante no representa solo al “trotamundos” sino también a la persona que reproduce la división colonial en nuevos términos (Ponzanesi y Merolla, 2005). De hecho, como vimos en su propia definición, el término “inmigrante” significa el que “no pertenece a esta tierra”. Dicho término se puede utilizar, entonces, para marcar la diferencia étnica –lo exótico y la “otredad”– incluso en términos literarios. Por esta razón, la literatura de la migración se relega, a veces, a la literatura étnica, cuyo efecto pernicioso y paradójico es el de encerrar esta literatura transnacional en un “gueto cultural”.

En contraposición, ciertos críticos han rechazado el principio mismo de canon literario puesto que clasifica la producción literaria en función de unos criterios obsoletos nacionales, entre otros muchos. La mayoría de los escritores contemporáneos son, de hecho, transnacionales y no se limitan a una forma, a un estilo, a un género literario tradicionalmente asociado a un país o a una región única –como la picaresca o lo real maravilloso– . En este caso se podría pensar que el término de “literatura de la migración” es redundante, si no preciso que lo uso, precisamente, para destacar autores que rechazan la idea de apropiación literaria y que están vinculados a una genealogía de la inmigración.

Estas cuestiones están en el centro de interés de numerosos críticos poscoloniales como Homi K. Bhabha. En *The Location of Culture*, Bhabha desconstruye el pensamiento identitario dialéctico basado en el “mismo” versus “otro” para proponer una lógica pos estructural de la hibridez. Así, Bhabha no habla de cultura sino de “enunciaciones culturales”, y cada una de ellas pensadas desde diferencias internas como el sexo, la clase o la raza –y añadiré el género– (Bhabha, 1994). Los contactos entre esas producciones no son pues choques entre culturas⁹⁶ sino procesos de negociaciones y traducciones entre culturas heterogéneas.

Por lo tanto, estoy totalmente de acuerdo con S. Ponzanesi y D. Merolla cuando afirman que:

To be a migrant becomes therefore an imperative, an injunction against the reproduction of hegemonic discourses, but also a way of keeping that double insight, that sharpness of critical experience that is based on the tingling feeling of unbelonging, of yet but not quite, of comforting un-homeliness” (Ponzanesi y Merolla, 2005: 5).

Quiero estudiar la poética de la migración con esta misma perspectiva ya que me parece que es una literatura que vuelve a plantear los límites impuestos, cuestiona las codificaciones y obliga a negociar las diferencias. Mi labor será pues la de leer estos textos “diferentes”, por ser de fuera y de dentro, centrándome en la cuestión de los géneros retratados. Mi lectura de las novelas de J. C. Méndez Guédez, C. Liscano y J. Díaz intentará, pues, definir más precisamente la transversalidad de esta poética de la

⁹⁶Me refiero aquí al ensayo polémico de Samuel Huntington *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* (1997).

inmigración destacando los modelos hegemónicos, las normas nacionales y de género que nutren las *performances* discursivas de nuestras novelas.

In a “world” some of the inhabitants may not understand or hold the particular construction of them that constructs them in that “world”. So, there may be “worlds” that constructed me in ways that I do not even understand. Or it may be that I understand the construction, but do not hold it myself. I may not accept it as an account of myself, a construction of myself. And yet, I may be animating such a construction.

M. Lugones (1987): “Playfulness, ‘World’-Travelling, and Loving Perception”, p. 10.

Capítulo 3: Tópicos

Como lo sugiere este título, la exégesis se articulará en torno a la noción de tópico y se centrará, más específicamente, en la novela *Árbol de luna* de Juan Carlos Méndez Guédez. La polisemia de dicho término permitirá, de hecho, abarcar aspectos muy diferentes, aunque todos relacionados con el dinamismo y la creatividad de la estereotipía de género (como *gender*).

R. Barthes, se interesó por esta noción de “tópico/lugar” en su obra *La aventura semiológica*, en la que se refiere a varias definiciones del tópico y lo vinculó al *locus* dado que “los lugares no son pues los argumentos mismos sino los compartimentos donde se los ordena” (Barthes, 1993: 85). Al final de su ensayo, el teórico francés distingue, así, tres orientaciones a la palabra “tópico”: este término puede referirse a un método –como lo sugirió Aristóteles–, también se puede entender como un “casillero de formas vacías” y, finalmente, puede significar una reserva de formas plenas.

En efecto, el tópico, originario del griego *topos*, “lugar”, se refirió, primero, a la cantera de argumentos para la retórica y, hoy día, ha pasado a designar el conjunto de proposiciones comúnmente admitidas en una cultura, que se manifiesten en la ficción o en la argumentación (Dion, 2010). Así pues, “tópico” se usa a menudo como sinónimo de lugar común y estereotipo precisamente por su origen retórico: los “lugares” eran las categorías de argumentos del discurso que Aristóteles catalogó en su libro titulado, precisamente, *Tópica*. Cicerón, por su parte, distinguió los argumentos propios a cada tipo de discurso –“los lugares propios”– y los argumentos generalizables –“los lugares comunes”– (Dion, 2010). Mucho más tarde, En la Edad Media lo tópico pasó a designar imágenes y temas que constituyen los invariantes y los motivos convencionales de géneros literarios particulares y perdió, de este modo, su función de persuasión. De allí se entiende, pues, cómo lo tópico ha pasado de un método del discurso a un contenido sin método fijo que podía tomar la forma de listas heteróclitas de lugares comunes –o estereotipos– cuya pobreza creativa se resaltó cada vez más.

Hoy en día, esta palabra de índole retórica ha pasado a ser parte de nuestro vocabulario común, a la vez sinónimo de “cliché” y de “estereotipo” que para algunos

cobran un sentido necesariamente negativo y, para otros, como R. Amossy o A. Herschberg Pierrot, son estructuras inevitables en nuestra lengua y fundamentalmente dinámicas. De ahí se puede vislumbrar la riqueza de este término para un análisis como éste: el “tópico” condensa lo relativo a un lugar preciso por su etimología –una referencia geográfica esencial cuando se trata de una obra de la literatura de la migración–, la noción de lugar común –es decir, estructuras fijas que se pueden emplear en una argumentación– y también la idea de imagen repetitiva y gastada. Por tanto, todos estos aspectos del tópico se discutirán aquí, siempre enfocándose en la dimensión de género como actitud *performativa* y repetición de un original inexistente (Butler, 1993).

Este primer capítulo de análisis literario propiamente dicho se dedicará, precisamente, al uso y a los juegos con estructuras fijas, es decir a los estereotipos de género. Veremos que los estereotipos de contenido –los retratos estereotipados de personajes y situaciones– se articulan con estereotipos de forma –las voces y los géneros literarios– de los que no se pueden desprender. Por una parte, analizaré el juego con los estereotipos presente en los *ethe* –que llamo “actuación”– de los narradores intra-homodiegéticos de la novela *Árbol de luna*. Veremos cómo dichos estereotipos están marcados desde un punto de vista del género y dependen de nuestro imaginario geográfico como construcción mental. Indagaré, por otra parte, los estereotipos formales en esta obra para entender el papel del humor y de la ironía –entendidos como mecanismos de intertextualidad– que producen sátira y parodias –según las concepciones de P. Ballart (1994) y L. Hutcheon (1981)– y sus implicaciones a nivel de género (*gender*) y género literario (*genre*).

1 Cartografiar los estereotipos

1.1 La ex/rotización: una larga historia (pos) colonial

Hablar de estereotipos nacionales y de género de parte de/sobre los inmigrantes en nuestras novelas remite, necesariamente, a la noción de percepción e interroga la alteridad. Nos preguntamos así cómo se percibe a ese Otro y cómo la percepción puede ser capaz de generar imágenes desfiguradas, parciales y, a menudo, incompletas. Esta perspectiva tiene una historia muy larga, que se ha puesto de relieve, sobre todo, a partir de la aparición de los estudios poscoloniales. Hoy en día, la óptica deconstructivista de los relatos (pos)coloniales, que Edward Said desarrolló en *Orientalismo*, se ha convertido en una herramienta imprescindible no solo para entender la representación del Otro en los relatos sobre Occidente y Oriente, sino, especialmente, en el mecanismo de construcción de un sujeto Yo frente a un sujeto Otro diferente (Bhabha, 1994; Anzaldúa, 1999).

La aceleración de los movimientos migratorios de la segunda parte del siglo veinte ha sido asociada con las figuras célebres y modernas de las identidades compuestas⁹⁷ y de las transformaciones interculturales, por teóricos de la hibridez como Homi K. Bhabha. Según el crítico poscolonial, las migraciones permiten la emergencia de individuos en constante devenir por estar bajo influencias múltiples, multiculturales e imparables. No obstante, como lo hemos visto ya en el capítulo anterior de este trabajo, las migraciones se han transformado drásticamente, puesto que ya no son unidireccionales, ni permanentes ni binarias, y por consiguiente, ya no se puede hablar de construcciones identitarias entre dos grupos sociales bien delimitados. Será interesante, en este ámbito, subrayar los adjetivos y calificativos mencionados en los textos para hablar de ese Otro; nos preguntaremos, por ejemplo, si se habla de “los venezolanos” en general, o si se diferencian a las mujeres de los hombres, y también en qué términos los personajes se refieren a “los españoles” o a los “europeos”.

Además, entender los estereotipos sobre los españoles/as y los venezolanos/as en nuestra novela significa, necesariamente, centrarnos en el fenómeno de *exotización* y

⁹⁷En el mundo anglosajón se habla de “multi-hyphenated identities” (Bhabha, 1994), es decir, literalmente, de identidades unidas por guiones como es el caso para la mayoría de los inmigrantes de primera y segunda generación, como lo son por ejemplo, los dominico-americanos. En este sentido, G. Pérez-Firmat, un catedrático cubano-americano, título uno de sus análisis *Life on the Hyphen: The Cuban American Way* (Pérez-Firmat, 1994).

erotización del cuerpo del Otro como fascinación que crea un deseo de mirar/dominar/poseer ese cuerpo. Me refiero, de este modo, tanto al fenómeno de *exotización* como al de *erotización*. Por “*exotización*” entiendo un proceso de construcción de los imaginarios y de la alteridad que muestra una fascinación activa por un *ailleurs* determinado, esencialmente, por la historia de la colonización y de las representaciones. El geógrafo J.-F. Staszak explica así que la *exotización* pasa por una escenificación del Otro y lo reduce al rango de objeto de espectáculo y de mercancía (Staszak, 2008).

La cuestión de la posición de la palabra de lo/la otro-a y la validez de tal binarismo siempre ha estado en el centro del debate feminista. Delphy, en su artículo « Les Uns derrière les Autres » subraya así que « c’est dans le même temps, par le même mouvement, qu’une distinction ou division sociale est créée, et qu’elle est créée hiérarchique, opposant des supérieurs et des inférieurs » (Delphy, 2008 : 7). Este principio de división y jerarquización, principio clave en el análisis del patriarcado⁹⁸, también nos ayudará a entender los estereotipos de género o de raza, manejados en estos dos relatos de la migración.

Esta mirada “*exo/rotizante*” es clave para entender las migraciones latinoamericanas actuales y sus correspondientes representaciones ficcionales, puesto que vemos que a partir de cada ola migratoria se crean nuevos estereotipos e imágenes del Otro y de su cultura. En el caso de los latinoamericanos en Europa, se ha hablado, por ejemplo, del latinoamericano como el revolucionario de izquierda –por los exilios del Cono Sur y la revolución cubana–. También existe el del latino machista (supuestamente “el latino” por excelencia), y desde hace unos años se ha empezado a visibilizar las

⁹⁸ Antes de su reformulación por las teorías feminista, este término se refería a la organización social en la que la autoridad es ejercida por el varón jefe de familia, dueño del patrimonio, del que forman parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes y cuya institución básica es la familia. Su introducción del concepto en el debate feminista se debe a K. Millet en su libro *Textual Politics*, en el que se refiere a las relaciones sexuales como relaciones políticas a través de las cuales los varones dominan a las mujeres (Millet, 1971). Este término ha sido, luego, redefinido por feministas materialistas como L. Falcón y C. Delphy y poetas como A. Lorde. A partir de sus aportaciones variadas, seguiré la definición que propone S. Gamba para este término clave del análisis de género: “[el patriarcado es] un sistema de relaciones sociales sexo–políticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurado por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva, oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, ya sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia” (Gamba, 2007).

mujeres latinoamericanas, siempre en el marco de una bipartición genérica excluyente. El latinoamericano típico ha pasado a ser o bien mujer, la ama de casa dócil y paciente –a raíz del número de mujeres de origen latinoamericano que trabajan como auxiliares y ayudantes en el ámbito del cuidado de la tercera edad y de la infancia⁹⁹ (Centre AVEC, 2006: 4-5)– o bien hombre, se trata, entonces, del “sudaca” armado que actúa en pandillas mafiosas.

Estos estereotipos que nutren los imaginarios¹⁰⁰ son esenciales para entender los mecanismos de integración de los inmigrantes en un país preciso o una sociedad concreta. Asimismo, desde un punto de vista literario, es interesante analizar cuáles son las imágenes que se construyen para referirse a una persona supuestamente marcada por la cultura de su país de origen. Estos estereotipos funcionan como representaciones dinámicas que atribuimos a lugares y a personas y, como vamos a ver, se arraigan en un sistema de género binario heteronormativo¹⁰¹.

1.2 El dinamismo del estereotipo

Al intentar describir esas imágenes de lo Otro, nos enfrentamos muy a menudo a imágenes gastadas que intentan fijar las características de un grupo determinado de personas. Entre estas numerosas representaciones imaginarias a las que alude el relato de Juan Carlos Méndez Guédez, me centraré en los estereotipos, es decir, en una clase particular de representaciones que se repiten y que pertenecen a la Doxa.

En los estudios literarios y culturales, se han privilegiado, especialmente, dos perspectivas en la manera de abordar los estereotipos: por una parte, se ha atendido con especial interés la imagología –es decir el estudio del uso concreto del los estereotipos y su funcionamiento en una obra artística– y, por otra parte, los estudios “representacionales” se han centrado en los efectos nocivos a nivel social de estos

⁹⁹ Me refiero al sector llamado *care*, un conjunto de asociaciones, empresas y servicios públicos que organizan la gestión de la salud, del bienestar y de la protección de los niños, de los mayores y de los adultos, enfermos o discapacitados.

¹⁰⁰ De momento entenderemos esta noción como un conjunto de imágenes que conforman nuestras representaciones sociales.

¹⁰¹ Este concepto nos será útil ya que permite visibilizar la jerarquía de las sexualidades en nuestro sistema de género. Siguiendo a Mira, definiré la heteronormatividad “como la norma subyacente en las creencias y prácticas que naturalizan la heterosexualidad y como el lugar en el centro de la organización social” (Mira, 2002). Hablaremos, así mismo, de heterosexismo cuando una visión del mundo permite y promueve la heterosexualidad al tiempo que niega la homosexualidad.

estereotipos identitarios¹⁰². Aunque ambas perspectivas permitieron el despegue del estudio de este concepto a finales del siglo veinte, el primer enfoque ha sido criticado por su falta de historicidad y contextualización (Kohler, 2007), y el segundo ha sido propenso a prestar más atención a los efectos políticos e ideológicos que derivan de ellos que a las obras literarias o fílmicas en sí (Lie y Vandebosch, 2012).

En el ámbito de los estudios feministas y de género, la noción de estereotipo ha sido manipulada desde muy temprano para denunciar los arquetipos y motivos recurrentes –sea en la ficción, en la prensa o en las películas– que colocan a las mujeres en posición de inferioridad. Así pues, se han destacado figuras como la de la virgen, la mater dolorosa, la puta o la “fille-facile” que son tan constantes en la producción cultural occidental y que, de hecho, parecen ser arquetipos en un sentido jungiano¹⁰³. Sin embargo, se encuentran muy pocas teorías alrededor de esta noción de “estereotipo de género” o “estereotipo sexista”. De hecho, un considerable número de estudios que parten de este enfoque se han centrado en las representaciones estereotípicas de las mujeres para denunciar el orden patriarcal vigente –entre los cuales encontramos, por ejemplo, los análisis de la literatura para niños y jóvenes– y que tienen, por tanto, un objetivo práctico inmediato¹⁰⁴.

Por trabajar en una perspectiva constructivista, lo que me interesará aquí es ver cómo esos estereotipos se modifican y cómo las subjetividades de los personajes evolucionan a lo largo de la lectura y del recorrido migratorio. Mi análisis se sitúa, pues, en el campo de investigación desarrollado por los hispanistas de la Universidad de Tours en su obra colectiva *Stéréotypes culturels et construction identitaires* (2007) y en particular en la introducción teórica de F. Kohler quien afirma que:

¹⁰² Esta corriente ha sido explotada, entre otros, por los estudios culturales vinculados a grupos con reivindicación identitaria, como los estudios latinos o poscoloniales en EE. UU. Encontramos también un análisis de este tipo en algunos estudios fílmicos y literarios feministas, un ejemplo de ello podría ser “Les femmes de Patricia Rozema. Nouveaux stéréotypes féminins?” de C. Lahaie (2005). Lie y Vandebosch, por su parte, citan *Images of the Mexican American in Fiction and Film* (1980) por A. Pettit y *The United States and Latin America: Myths and Stereotype of Civilization and Nature* (1992) de F. Pike como ejemplos de esta corriente en los estudios latinos estadounidenses.

¹⁰³ Según C. G. Jung, existiría, además del inconsciente puramente personal teorizado entre otros por S. Freud, un nivel inconsciente más profundo. Éste se manifestaría a través de imágenes arcaicas y universales que se manifiestan en los sueños, las creencias religiosas, los mitos y los cuentos (Jung, 1971).

¹⁰⁴ Véanse, por ejemplo, las publicaciones recientes de la Fédération Wallonie-Bruxelles *Des livres pour ouvrir les horizons des filles et des garçons* (2012) y *Ce genre que tu te donnes* (2011).

[les stéréotypes] sont à la fois des éléments stabilisés qui permettent la correspondance des systèmes d'un individu à l'autre et d'une génération à l'autre, et des éléments évolutifs dans la mesure où ils se recombinent par glissement, permutation, transformation (Kohler, 2007 : 27).

Más allá de la identificación de los estereotipos, intentaré ver cómo éstos se repiten y a la vez se alteran, y entender así cómo un esquema antiguo produce novedad. El estereotipo será utilizado aquí como una herramienta conceptual y social que nos permite ver los tipos de relaciones y de identificaciones¹⁰⁵ en juego.

En el lenguaje cotidiano, los estereotipos se suelen confundir con los clichés – ambos términos tomados de las artes gráficas y de la imprenta–. No obstante, en su trabajo sobre los estereotipos, R. Amossy distingue claramente dichos conceptos. Por “cliché” designa, en un sentido figurado, el “desgaste” de una expresión verbal, o la repetición de una fórmula (Amossy, 1991); el cliché es, pues, una fórmula banal y una expresión fija que se puede repetir tal cual –como botón de muestra, la expresión “blanco como la nieve” o “rojo como la sangre”–. Como nos lo explican R. Amossy y su colega A. Herschberg-Pierrot, a partir del siglo XIX, la conciencia y el rechazo del uso de los clichés en la literatura se va imponiendo puesto que el escritor ha de distinguirse de la Opinión Popular e imponer su singularidad (Amossy y Herschberg-Pierrot, 2011: 15).

La noción de estereotipo, en el sentido de esquema mental, es más reciente y se remonta al siglo XX; se suele atribuir a W. Lippmann y a su obra *Public Opinion*, en la que se refiere a los estereotipos como imágenes mentales que mediatizan nuestra relación con lo real (Amossy, 1991). Asimismo, F. Kohler, en su reflexión sobre la noción de estereotipo, emplea la metáfora fructífera de la alucinación –que se refiere a la vez a un proceso psíquico alterado y a la escena producida por esta alteración– ya que es, como el estereotipo, un proceso que se sitúa entre la imaginación y la percepción (Kohler, 2007). La imagen mental de la que habla Lippmann actúa pues en nuestra comprensión de la realidad mientras es producida por dicha realidad; el interés reside en un análisis de las correspondencias entre ambos componentes.

¹⁰⁵ F. Kohler entiende el estereotipo como elemento de significación para quien el contexto de uso es capital, ya que “un elemento solo se sostiene porque está en relación, con un conjunto de elementos de significación” (Kohler, 2007: 21, mi traducción). Siguiendo esta misma perspectiva, me parece imprescindible precisar el marco comparativo de los estereotipos, en el que destacaré su momento de elaboración así como los períodos de fijación para entender estas unidades de sentido en su contexto. Así pues, no solo me planteo estudiar los sistemas de sentido de los estereotipos presentes en una obra de narrativa, sino también, entender su interacción, su evolución y su relación con otras obras de ficción y la realidad.

Entre los numerosos teóricos que se dedicaron al estudio de esta noción, me basaré también en la definición que Barthes nos propone del estereotipo ya que subraya su carácter profundamente ambivalente. Según el teórico francés, todos utilizamos diariamente los estereotipos aunque lo neguemos; los estereotipos –de los que no podemos escapar– pertenecen, en esta perspectiva, a la Doxa, a la Opinión Pública y al Consenso pequeño burgués. De hecho, los estereotipos se repiten en un movimiento infinito puesto que, aunque nos deshacemos de un estereotipo proponiendo otra imagen, ésta se puede convertir en idea fija (Barthes, 2002: 627 y 735-736). Esta idea fue retomada en otros términos por R. Amossy, quien fue una de las pioneras¹⁰⁶ en destacar la posición ambivalente del estereotipo, lo que se ha convertido en una particularidad del debate francófono acerca de este término según Lie y Vandebosch (2012). Así pues, el estereotipo puede producir efectos indeseables, que le han dado al término su valor negativo –ya que favorece los prejuicios y la discriminación–, pero también permite a una determinada comunidad compartir un planteamiento común a partir del que se puede debatir.

Barthes propone una interpretación similar al afirmar que los estereotipos son una expresión de las representaciones sociales, que, a diferencia de los clichés, pueden variar de forma ya que no se trata de repeticiones literales. Sin embargo, el crítico francés vincula el estereotipo con la ausencia del cuerpo:

Le stéréotype, c'est cet emplacement du discours où le corps manque, où l'on est sûr qu'il n'est pas. Inversement, dans ce texte prétendument collectif que je suis en train de lire, parfois le stéréotype (l'écriture) cède et l'écriture apparaît; je suis sûr alors que ce bout d'énoncé a été produit par un corps (Barthes, 1975 : 667).

Según R. Barthes, el estereotipo implica una ausencia de cuerpo¹⁰⁷ –el del escritor– por rechazar situarse como sujeto en la enunciación¹⁰⁸. En este sentido, R.

¹⁰⁶ Entre los otros trabajos de retórica y de análisis del discurso sobre los estereotipos que van en este sentido, cabe destacar también *Stéréotype et lecture* (1994) de J.-L. Dufays y la obra colectiva editada por Ch. Garaud *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? Usages des stéréotypes* (2001).

¹⁰⁷ En este sentido, R. Amossy habla de “obsesión del estereotipo” para R. Barthes ya que éste lo asocia a la banalidad y a la necesidad (Amossy, 1991). El teórico recomienda, así, la escritura “del cuerpo”, que permitirá, luego, una lectura de la *jouissance* –la que socava las los cimientos históricos culturales y psicológicos del lector– frente a una lectura del placer que sólo satisface y llena (Barthes, 1973).

¹⁰⁸ Como lo precisa la cita, esta concepción de la estereotipía está vinculada a la noción de “écriture” propuesta por R. Barthes: “L'écriture serait au fond le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument, et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'écriture, c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner des énoncés, l'écriture se trouve dans beaucoup de styles : le style scientifique, le style sociologique. Il y a toutes sortes de styles qui se définissent toujours

Amossy habla de “obsesión del estereotipo” para R. Barthes ya que éste lo asocia a la banalidad y a la necesidad (Amossy, 1991). El teórico recomienda, así, la escritura “del cuerpo”, que permitirá, luego, una lectura de la *jouissance* –la que socava los cimientos históricos culturales y psicológicos del lector– frente a una lectura del placer que sólo satisface y llena¹⁰⁹ (Barthes, 1973). En este estudio, veremos cómo los estereotipos usados en su sentido más dinámico revelan la presencia de un cuerpo escritural. Además, veremos cómo los personajes de nuestras obras se entienden en función de modelos de género/raza/clase, lo que les permite crearse a sí mismos a la vez dentro de paradigmas gastados y fuera de toda repetición.

A partir de esta definición podremos ver cuáles son las *performances* originales de los personajes frente a estos estereotipos, es decir, si el comportamiento de los personajes corresponde al género que se les atribuye. Asimismo, podremos entender cuál es la posición de la voz narrativa acerca de la identidad nacional y personal, de los géneros y cuerpos que describe ¿Los acepta, los rechaza o los cuestiona?

Este análisis constará de dos partes, según dos maneras de manejar el concepto en el ámbito literario. Primero, me centraré en los estereotipos presentes en la novela –cada uno de los cuales remite a imaginarios de lugares y de género– a través de descripciones, de diálogos o de narraciones omniscientes. Así pues, me interesaré en los estereotipos de género para ponerlos en perspectiva con las *performances* de los personajes así como para entender las consecuencias de la idealización o maldición de un lugar y sus implicaciones a nivel de género.

En la segunda parte, me centraré en los estereotipos narrativos, desde la perspectiva de la forma de los textos. Se tratará de entender los estereotipos como repeticiones de signos, es decir como signos utilizados en relación con otros a partir del concepto de ironía. En este apartado de tipo intertextual, veremos en qué medida la forma del texto y los géneros que lo componen construyen una figuración de carácter irónico

par le refus du scripteur de se placer comme sujet dans l'énonciation, et cela, c'est l'écrivance ; Là, il n'y a pas de texte, évidemment." (Barthes y Nadeau, 1980 : 39-40).

¹⁰⁹ Sin embargo, Barthes habrá de reconocer la reaparición inevitable del estereotipo ya que, como bien dice M. Zapata “il lui faut, pour éviter le stéréotype et la “bêtise” du *premier degré*, passer par une réflexion complexe et sophistiquée qui le mène à tout prendre au *second degré*, puis au *troisième degré* qui, lui, ‘ressemble étrangement au premier[...]’ on retombe ainsi à l’extrême opposé de la spontanéité, *naturelle*, qu’appelle le corps” (Zapata, 2009 : 177).

según la definición propuesta por P. Ballart (1994) y la perspectiva pragmática desarrollada por L. Hutcheon (1981 y 1993).

2 Estereotipos de género en *Árbol de luna*:

La identidad personal y nacional que revelan los imaginarios sobre lo “venezolano” y de lo “español” están presentes en filigrana a la largo de la novela *Árbol de luna*. Ésta empieza así con una escena burlesca pero clave para el desarrollo de la trama. Se trata del arresto de Estela/Marycruz¹¹⁰ por una patrulla de agentes especiales que se despliega en su piso, rompiendo puertas porque piensan que van a encontrar a un “grupo de sudacas armados”, según la voz hetero-extradiegética, que secuestran a Estela/Marycruz Dublín. En realidad, lo que encuentran en este piso burgués de la afueras de Madrid, es a la misma Estela/Marycruz, venezolana millonaria, mantenida por sus contactos de la *jet set* militar, que les invita a tomar un café –disculpándose porque no podrá invitar a todos los agentes–.

La novela empieza pues por esta escena cómica e irónica, que prefigura el tono de la novela entera. Pero más allá de esta perspectiva humorística, esta escena también marca el principio de la duda, la incertidumbre de la identidad nacional y personal que Estela/Marycruz y Tulio tienen que representar o *performar*. Primero se trata de una incertidumbre identitaria en un sentido literal ya que los policías españoles piensan que la mujer que ven no es Estela, y que esta persona que han detenido le usurpa su identidad. Pero esta escena prefigura también una contradicción de subjetividades dispersas, de desencuentros continuos entre quienes viajan; por un lado, los latinoamericanos en España, supuestos representantes de un continente entero y, por otro, los españoles, que no corresponden a la imagen que tienen de ellos en Latinoamérica. Estos desencuentros los viven Estela/Marycruz y Tulio de manera bastante diferente como vamos a ver ahora.

2.1 Estela/Marycruz: no tan rubia

Para entender el personaje multifacético de Estela/Marycruz en relación con el estereotipo de “la rubia”, hace falta situarlo entre dos corrientes de discursos que funcionan en un movimiento de ida y venida. Por una parte, Estela/Marycruz produce un discurso sobre los españoles en función de los que ha conocido en Venezuela en su

¹¹⁰La ortografía de su nombre varía a lo largo de la novela, el personaje de Estela/Marycruz firma a veces su carta bajo el nombre de Estela, de Maricruz o de Marycruz. Como menciona, Vivas Lacour en su reseña de la novela, aquí la pregunta sobre la identidad se define “no como una búsqueda desesperada sino como una opción liberadora. El personaje de Estela/Marycruz/Maricruz se enlaza y se desata de su nombre como quien ha descubierto que su documento de identidad no es más que un papel intercambiable” (Vivas Lacour, 2010).

juventud, y de los que conoce en su recorrido por la península. Por otra parte, los lectores nos hacemos una imagen de esta mujer a través de su relato epistolar –y de su discurso sobre los españoles– y de las voces de Tulio y del narrador extra-heterodieético.

Antes de ir a España, Estela/Marycruz solo conocía a los españoles que habían emigrado a Venezuela durante el franquismo. No obstante, los madrileños que conoce una vez que llega a la capital son muy distintos de la imagen que tenía de ellos. Así lo explica Estela/Marycruz a su amiga Cristina en su primera carta:

Tendrías que venir a España y ver qué distinto está todo como nos contaban [...] Los españoles de ahora son altos, y ya no caminan encorvados, ni usan boinas, ni fuman esos cigarrillos amargos. De hecho, te cuesta reconocerlos pues ya no tienen esas cejas tan pobladas, ni se visten cómo los veíamos allá en los setenta, con ropas amarillas, humildes, y aquellos anteojos de pasta que seguramente compraban en las rebajas de las ópticas. (Méndez Guédez, 2000: 22)

Esta imagen anticuada y exagerada de los españoles se refiere a los izquierdistas y republicanos que se exilaron en masa entre los años 30 y 80, entre los cuales muchos buscaban asilo en un país latinoamericano. Este aspecto lo encontramos también en *El Camino a Ítaca* en el que Vladimir cree encontrar la tierra prometida en España pero se da cuenta muy rápidamente de que “aquel no era el país de los exiliados que [él] había conocido en casa de [sus] padres” (Liscano, 2000: 113). No obstante, el alcance político de ambas reflexiones es muy distinto en cada caso ya que mientras Vladimir se refiere a la acogida fría que recibe en la capital catalana, Estela/Marycruz se limita a una comparación de la fisonomía de ambas generaciones. La descripción simplista que hace la venezolana se limita pues a la apariencia física de las personas, un aspecto clave en la construcción de este personaje que supuestamente encarna “la rubia tonta”, un estereotipo que será deconstruido a lo largo de la novela.

Después de esta descripción de los españoles en general, y con el mismo tono cursi, Estela/Marycruz siempre describirá a las mujeres españolas y a los hombres españoles, cada uno por separado. Así habla de las “muchachas españolas”:

Incluso las muchachas se ven muy bien por la calle. Lástima que jamás se pinten la boca o se maquillen, y lástima que caminen con esas zancadas tan largas, como si las estuvieran esperando para darles un millón de dólares. (Méndez Guédez: 22)

A los hombres españoles los describe en estos términos:

Pero la gente aquí está más bonita. Los hombres ni te cuento. Supongo que me agradan porque tienen así como una mezcla entre cierta elegancia reciente y una cosa rústica que les viene de atrás (Méndez Guédez, 2000: 22).

A partir de estos fragmentos, vemos que esas imágenes se reducen a descripciones superficiales de la apariencia física de los autóctonos. Las descripciones bastante maniqueas nos hacen pensar que las mujeres españolas y los hombres de ese país se reproducen siguiendo un molde bien definido.

Notamos, además, cómo Estela/Marycruz siempre se describe en una posición de seductora mientras finge, estratégicamente, estar seducida por varios hombres. Habla de ella o de las mujeres en general siempre en términos de belleza y de atracción, intentando medir hasta qué punto estas mujeres “merecen la pena” de ser seducidas por los hombres, una señal que demuestra que la inmigrante venezolana ha interiorizado totalmente el discurso heteronormativo machista. De hecho, Estela/Marycruz describe a los hombres y a las mujeres por separado, y reduce a las mujeres al rol de mujer seducida pasiva mientras que el papel de los hombres será el de atraer a dichas mujeres. Así pues, cada sujeto necesita adaptarse a este modelo binario y cerrado para tener su sitio en la dictadura del género.

A primera vista, la novela parece confirmar la validez de estos estereotipos de género, que tratan de los hombres españoles que intentan cortejar a Estela/Marycruz o de la misma venezolana que intenta atraer a esos hombres. Sea cual sea la relación descrita, el modelo subyacente no cambia: se trata siempre de relaciones heteronormativas y machistas en las que Estela/Marycruz es una “fille facile”, una presa para ser conquistada. Este aspecto se nota cuando el narrador –extra-heterodiegético de focalización cero, en este caso– describe en estos términos la relación entre esta mujer y los hombres, y en particular, con los taxistas, sean venezolanos o españoles:

En Madrid le ocurre algo similar [que en Caracas]; [los taxistas] le cobran las carreras pero también la invitan a comer un buen cordero y a tomar buen vino. [...] Para Estela resulta siempre incómodo pensar por qué los hombres, al ver que tiene una boca carnosa y sólida, creen que desea beber vino, comer cordero o ir a la playa. (Méndez Guédez, 2000: 46)

En este ejemplo, los españoles intentan seducir más o menos directamente a Estela/Marycruz aunque, en realidad, la venezolana está acostumbrada a este papel de mujer guapa con quien no hay que comprometerse mucho. Estas estrategias de seducción se deben, por tanto, a cierta lectura del cuerpo de Estela/Marycruz y de tal lectura física

se derivan los actos. En Venezuela, esta mujer siempre ha tenido un papel accesorio, es la amante de un ministro y solo se ha casado con otro militar por cuestiones muy pragmáticas de imagen pública. Esta mujer siempre ha sido colocada en un sistema de descalificación y denigración constante en el que se le atribuye naturalmente la insensatez, la ignorancia y la pasividad.

Sin embargo, el personaje de Estela/Marycruz no es tan maniqueo como se podría pensar y su papel de estratega se revela paulatinamente en las anécdotas de acontecimientos políticos y mundanos venezolanos que la mujer describe en sus cartas. Desde las primeras páginas, los lectores nos percatamos de que esta mujer es una de las únicas que realmente entiende lo que pasa en las altas esferas políticas. La misma Estela/Marycruz es consciente de ello como lo demuestra este extracto de una de sus cartas a su amiga en la que le cuenta cómo ayudó a su amante Gerardo a obtener su puesto de viceministro:

[Gerardo] Estaba muy contento, pero cuando le expliqué la historia no me entendió mucho. Ese es el tipo de cosas que me daban rabia con él. Es tan limitado. Es que si lo comparas con el Coronel, parecen gemelos, morochitos, no se enteran de nada. Los pobres (Méndez Guédez, 2000: 69).

Así pues, esta simple secretaria se percata de las incoherencias del gobierno y de la corrupción de los funcionarios y saca provecho de ello para asegurarse un buen puesto y proteger a su amante y, más tarde, a su marido. Sin embargo, Estela/Marycruz también se da cuenta de la posición vulnerable que ocupa por ser mujer de clase baja:

Pero ahora me encuentro sin una peseta, y descubro que, pese, a mis cuidados, todavía sigo siendo la campesina idiota que salió de Yaritagua. Sólo así se entiende que viva como vivo en este instante (Méndez Guédez, 2000: 61-62).

De todo lo anterior, se desprende que Estela/Marycruz es guapa y superficial y se vale de estas cualidades para seducir a los hombres y manipularlos con el fin de ascender socialmente y dejar así su condición de mujer de la clase obrera. De ahí que el personaje de Estela/Marycruz se pueda poner en paralelo con la figura de “la rubia”. Este personaje apareció por primera vez en la novela de Anita Loos, *Los caballeros las prefieren rubias* (1925), cuya adaptación cinematográfica en 1953 por Howard Hawks –y la participación de la emblemática M. Monroe– popularizó esta figura hasta convertirla en un estereotipo.

2.1.1 La rubia popular

La cultura popular - los cómics, las series televisivos o las películas de clase B¹¹¹ – han jugado masivamente con esta figura ambigua cuya superficialidad “esconde” una sagacidad profunda. “La rubia manipuladora” fue retomada por varios autores desde entonces, especialmente en la paraliteratura o en las obras que manejan los géneros populares como varias de las novelas de M. Puig¹¹².

Llama la atención que esta figura sólo pueda funcionar con su antítesis, “la rubia tonta” o *dumb blonde* en inglés, que fue explotada por los mismos medios y sigue siendo una figura muy vigente en el mundo occidental. Se refiere, generalmente, a una criatura rubia, muy a menudo de ojos claros, siendo “naturalmente” muy guapa, pero ingenua y hasta tonta.

La novela *Árbol de luna*, por su parte, hace claramente referencia a la novela de A. Loos ya que aparece en el epígrafe bajo la forma de una cita bastante larga:

Estaba cenando la otra noche en el Ritz con un caballero amigo mío quien me dijo que, si cogía papel y lápiz y me ponía a escribir mis pensamientos, saldría un buen libro. Me entraron ganas de reír, porque lo que realmente saldría sería toda una enciclopedia. Y es que prácticamente me paso el día entero pensando (Anita Loos, *Los caballeros las prefieren rubias*, citado por Méndez Guédez, 2000: 13).

Este extracto, clara marca del idiotopo del autor, hace pues un paralelo entre la figura y el discurso de Estela/Marycruz por un lado y, por otro, la rubia de la novela de Loos. Ambas mujeres se pueden leer a la vez como mujeres ingenuas, poco avisadas y carentes de toda lógica, aunque en realidad son personas espabiladas y mucho más astutas de lo que pueden parecer.

El mismo J. C. Méndez Guédez explica que se puso a escribir su novela *Árbol de luna* con la novela de Loos en la mente:

Para *Árbol de luna*, estaba de vacaciones en Tenerife y había leído un libro de Anita Loos que se llama *Los caballeros las prefieren rubias*, es un libro maravilloso. Es una mujer de inteligencia profunda que se hace pasar por tonta, la peli no es tan buena pero la novela es perfecta, está muy bien lograda. Me gustó mucho ese tono y, entonces, empecé a escuchar la voz de una mujer venezolana que contaba la historia

¹¹¹Entre las varias películas taquilleras existentes a día de hoy, citaré, por ejemplo, “Una rubia muy legal” (de R. Luketic, 2001) y “Los ángeles de Charlie” (2000, J. McGinty Nichol).

¹¹²Pienso, más concretamente, en *Boquitas Pintadas* (1969) o *Pubis Angelical* (1979). Para un análisis detallado de los personajes femeninos en la obra de M. Puig, véase M. Zapata (1999) *L'œuvre romanesque de Manuel Puig: figures de l'enfermement*, París: L'Harmattan.

reciente de Venezuela desde su perspectiva. Una mujer exactamente en esta misma posición (Entrevista con J. C. Méndez Guédez).

De hecho, como Lorelei, el personaje femenino principal de la novela de Loos, el posicionamiento de Estela/Marycruz es ambiguo, un aspecto que se materializa en su doble nombre. Marycruz es el nombre real de este personaje femenino pero gracias a su relato, entendemos que decidió cambiarlo por el de Estela/Marycruz por ser supuestamente más bonito y menos provinciano, un aspecto importante para ella, teniendo en cuenta su anhelo por ascender en la escala social. Por ende, el nombre de Marycruz queda asociado a la vida tranquila de una chica sin futuro que vive en una ciudad insignificante, mientras el nombre de Estela debe reflejar la clase social superior y el poder que la mujer –efímeramente– consigue obtener.

2.1.2 En los pasos de Blanca y Evita

No menos interesante es otro paralelismo entre Estela/Marycruz y una figura típicamente venezolana en esta ocasión, la de Blanca Ibáñez, una mujer que, como Estela/Marycruz fue muy cercana al presidente y cuyo papel nunca fue dilucidado. Blanca Ibáñez fue la secretaria, y luego, mujer del expresidente venezolano Jaime Lusinchi, miembro del partido socialdemócrata “Acción Democrática” y presidente de 1984 a 1989 (Ellner, 2008). Gracias a su relación con el jefe del país, esta “secretaria privada” consiguió muchísimo poder, una posición muy criticada durante y, sobre todo, después del mandato de Lusinchi como lo atestigua este extracto del artículo de *El País* titulado “La irresistible ascensión de Blanca Ibáñez”:

La relación del presidente de Venezuela, Jaime Lusinchi [...] con la secretaria privada de la presidencia, Blanca Ibáñez, ha dejado de ser un simple tema de los corrillos y mentideros caraqueños para convertirse en un problema político, considerado tabú por los medios de comunicación. El afán de protagonismo de la dama y su capacidad de controlar el acceso a Lusinchi le otorga un alto grado de poder en Venezuela (Comas, 1987).

Por tanto, esta personalidad real y muy polémica pudo haber influenciado la creación del personaje femenino de *Árbol de luna*, ya que como B. Ibáñez, el personaje de Méndez Guédez es una mujer cuya ascendencia social y poder político se debe a su papel de amante del presidente. Además, resulta significativo que al final del mandato de Lusinchi, Blanca Ibáñez, al igual que Estela/Marycruz, fue culpada de esconder su avidez de poder bajo una apariencia de simple secretaria (Comas, 1987), y sirvió de chivo expiatorio para las numerosas críticas que se hicieron al gobierno de la época. Desde este

punto de vista, no podemos no pensar en otra “rubia” venida a más gracias a su relación con el presidente J. Perón, me refiero a la famosa Evita.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que el personaje de Estela/Marycruz sigue dos estereotipos diferentes: por una parte sigue las pautas de la figura literaria, popular y fílmica de “la rubia”, y por otra parte, hace eco a una mujer política venezolana real y polémica. El estudio de los estereotipos de género sobre el Otro que hemos emprendido hasta ahora nos lleva, entonces, a dos postulados. Por una parte, el estudio de las representaciones estereotipadas del Otro –aquel que es diferente de lo mismo según la perspectiva de Estela/Marycruz–, nos ha llevado irremediabilmente al análisis de este mismo personaje. Nos enfrentamos aquí al mecanismo de “lógica del suplemento”, discutido por Derrida en su obra *De la gramatología* y que fue retomado, a su vez, por J. Butler en su reflexión sobre los cuerpos abyectos¹¹³. En otras palabras, vemos que uno siempre se define frente a lo que no es y, por tanto, definir a los demás como Otros, diferentes de nosotros, implica necesariamente definirse a sí mismo.

Por otra parte, nos percatamos de que en las descripciones de los Otros como en su propia descripción siempre se necesita una referencia a algún estereotipo de forma más o menos implícita. Esta noción de estereotipia en el *etos*¹¹⁴, es decir, el uso de un estereotipo en la construcción de su imagen en el discurso, ha sido teorizada recientemente por R. Amossy (2012).

2.1.3 Etos de género: actuaciones frente a un guión

Amossy remite a la tríade aristotélica de los medios de persuasión de un orador frente a un público: se trata del *logos* –el modo de decir algo dirigiéndose a la razón de su auditorio–, el *pathos*, –las pasiones que se manipulan– y el *etos* –la persona del orador o su construcción discursiva– que juega un papel esencial en la confianza que el público depositará en el orador (Amossy, 2012). Este aspecto ya fue desarrollado por varios lingüistas, entre ellos A. Viala et D. Maingueneau quienes han demostrado cómo este *etos*

¹¹³Se trata de su ensayo *Bodies that Matter*, publicado en 1993 en inglés, en 2002 en español y en 2009 en francés. Dichos cuerpos se sitúan en zonas invivibles e inhabitables, razón por la cual son excluidos del dominio de lo posible; en este sentido el sujeto se constituye a través de una fuerza de exclusión que produce un afuera constitutivo que, paradójicamente, se sitúa en el centro del sujeto (Butler, 2009: 17).

¹¹⁴ Esta palabra, de origen griego, aparece en la nueva edición del diccionario de la Real Academia Española sin “h” (véanse Real Academia Española, 2014 en línea).

retórico, basado en principios universales, se ancla en los modelos sociales y analizan la imagen que una persona proyecta a partir de su enunciación (Maingueneau, 1999).

Por su parte, R. Amossy asocia así el *etos* a la interacción social de Goffman –es decir a la puesta en escena que todos efectuamos cotidianamente¹¹⁵– y destaca que “toda representación de sí individual es tributaria de esquemas colectivos fijados [sic] que la estructuran y le confieren su eficacia” (Amossy, 2012: 31-32). De hecho, para poder ser leído, y por consiguiente, ser eficaz, el *etos* que uno crea –conscientemente o no– tiene que alinearse en parte sobre patrones preexistentes. A partir de este presupuesto teórico, Amossy analiza varios casos que demuestran que la estereotipia subyace necesariamente en la presentación de sí mismo. La catedrática israelí reflexiona así en el *etos* que se extiende a la noción de interacción social, ambos conceptos que se entienden dentro de una concepción constructivista de la identidad¹¹⁶.

R. Amossy profundizó esta reflexión en dos obras recientes¹¹⁷ en las que explica cómo la argumentación en el discurso implica un triple posicionamiento al arraigarse en tres disciplinas que son la retórica –especialmente el carácter verbal de la imagen de sí mismo propuesta por Aristote¹¹⁸–, la sociología –con la representación de extra-verbal de sí mismo de Goffman¹¹⁹– y el análisis del discurso –se refiere a la relación entre *etos* e

¹¹⁵Según la teoría de Goffman, cada uno juega un “rol” o un “papel” (*a part*, en inglés) que forma parte de una “rutina”, es decir un modelo preestablecido que se usa en una representación y puede utilizarse en otras ocasiones (Goffman, 1973 y Amossy 2012). La representación individual sigue también un modo de presentación fijo (*front* o la fachada) que abarca el “decorado”, el marco en que se desarrolla, y la parte personal, es decir la apariencia que denota el estatuto social.

¹¹⁶La identidad es considerada como una co-construcción en un intercambio social, por un sujeto parcialmente condicionado –una concepción compartida por pensadores post estructuralistas como Butler–.

¹¹⁷Véanse *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos* (1999) y *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010).

¹¹⁸ En la Grecia antigua, los retóricos estudiaron la presentación de sí mismo con el fin de que los oyentes adopten el punto de vista del orador –en esta época, sólo se concentraban en el las intervenciones públicas que se organizaban en lugares públicos como el ágora o el tribunal–. Aristóteles estudió, así, la credibilidad del orador y la confianza que éste ha de inspirar en su auditorio para seducirlo. Propone el término “*etos*” (ἦθος) para referirse a la imagen de sí mismo que construye un orador deseoso de actuar con su habla, uno de los componentes de la tríade retórica *etos-patos-logos* (Amossy, 2010: 15-24).

¹¹⁹ El sociólogo estadounidense, por su parte, no examina la práctica oratoria sino que estudia el conjunto de comportamientos sociales, en un contexto dado, tal y como se traduce en los gestos, las caras o la manera de vestirse, es decir, todo lo que depende de la puesta en escena de nuestra persona aparte del lenguaje. Esto no impide a E. Goffman, desde su perspectiva microsociológica, definir el *etos* de manera muy similar al *etos* aristotélico visto que para él “il s’agit d’une construction d’image qui s’effectue dans un échange social déterminé, qu’elle contribue largement à réguler” (Amossy, 2010: 26).

“incorporación” de D. Maingueneau¹²⁰—. A partir de allí, concluye que, primero, todo enunciado posee una dimensión argumentativa; en segundo lugar que la noción de *etos* se asimila a la de imagen de sí mismo como identidad dinámica y nunca fija, y, finalmente, que el *etos* es una de las dimensiones constituyentes del discurso (Amossy, 2010).

Los/as lectores/as feministas no habrán dejado de reconocer allí algunas pautas similares a las desarrolladas desde la noción de performatividad por J. Butler (Butler, 2005). Me parece, en efecto, que esta nueva comprensión del *etos* se puede poner en paralelo con el concepto de *performance*¹²¹ de género que enriquecerá aún más con este componente de estereotipia. Lo esencial, por tanto, no es examinar qué estereotipos aparecen en el *etos* de los personajes de un relato, sino, sobre todo, entender la dinámica de presentación de sí mismo, múltiple y compleja que modelan los personajes y que éstos remodelan a su vez. Paralelamente a esto, refiriéndose a la particularidad de los *ethè* en los textos novelísticos, Amossy señala que las obras de ficción permiten que varios locutores operen una presentación de sí mismo frente al lector: se superponen así el lenguaje de los personajes, el del narrador y el de la figura autorial (Amossy, 2012: 41).

Propongo, pues, combinar esta noción de *etos*, como presentación de sí mismo, con la concepción de *performance* de género definida por Butler según su perspectiva feminista *queer*. Trataré aquí el tema de las *actuaciones* de las distintas voces literarias, un término que permite subrayar el componente performativo y teatral de esta representación de sí mismo que implica el seguimiento de un cierto “guión”, es decir, los estereotipos. Con esta perspectiva, podemos volver sobre la figura de Estela/Marycruz – para luego centrarnos en el *etos* del personaje de Tulio– y visualizar las dinámicas de estereotipia múltiple en la novela de J. C. Méndez Guédez.

En el caso del personaje de Estela/Marycruz, ya hemos visto que su figura juega constantemente con el estereotipo de “la rubia tonta”, es decir, con el de una mujer

¹²⁰ D. Maingueneau, uno de los primeros en introducir la noción de *etos* en el campo lingüístico, distingue, otra vez, el *etos* “dicho” del *etos* “demostrado” –que se percibe en el estilo del orador– pero, a diferencia de Aristóteles, ya no se limita al discurso oral y tampoco está confinado al campo de la argumentación (Maingueneau, 2004). En este ámbito, no se trataría tanto de persuadir al auditorio sino, más bien, de suscitar la adhesión gracias al posicionamiento de los socios del intercambio en un espacio socio-institucional preciso y dentro de una configuración ideológica dada (Amossy, 2010).

¹²¹ Véanse el primer capítulo de este estudio para más detalle sobre este concepto de *performance*.

heterosexual guapa de la que los hombres se pueden aprovechar aparentemente sin mucho escrúpulo por ser tonta.

El íncipit de la novela es llamativo en este sentido por otorgar elementos lingüísticos que nos ayudan a categorizar este personaje:

Para ella los hombres vestidos de verde son los más lindos del mundo. Así que en este momento no puede dejar de sonreír mientras le colocan las esposas y la conducen con sigilo hasta la patrulla de la Guardia, cómo no señor teniente, faltaría más, sería un honor para ella poder acompañarlos. A su lado la sigue muy de cerca un oficial: anchas espaldas, la camisa ceñida entre los músculos de hierro, el rostro filoso, impregnado de esa marcialidad que nace desde el color de la ropa. Es que para ella los hombres vestidos de verde son los más lindos del mundo. Quizás por eso se fijó en el Coronel años [...] (Méndez Guédez, 2000:15).

Estas primeras líneas en las que se entremezclan narrador extra-heterodieético y intra-homodieético, para crear un discurso indirecto libre, proporcionan al lector un número amplio de marcas lingüísticas que le ayudarán a encasillar a Marycruz/Estela. Primero, se notan las huellas de subjetividad por las incursiones de discurso directo por parte de Estela/Marycruz dentro del relato de un narrador extra-heterodieético. Aunque no haya puntuación que lo indique claramente, se entiende que las exclamaciones “cómo no señor teniente” y “faltaría más” tienen que haber salido de la boca de Estela/Marycruz. Además, se instala un juego de repeticiones de la frase “los hombres vestidos de verde son los más lindos del mundo” al aparecer tres veces en la primera página, un juicio maniqueo de parte de Marycruz/Estela que se convierte en afirmación casi cursi¹²² para el lector. Dicha frase que aparece una y otra vez entrecortada de anécdotas y pensamientos personales del personaje permite dar un cierto ritmo al relato que se sitúa entre corriente de conciencia, monólogo y relato en tercera persona. Es interesante apuntar también que el vocablo “lindo” nos permite clasificar a Estela/Marycruz como una mujer de origen hispanoamericano, al ser un adjetivo comúnmente usado en esa parte del mundo hispánico. Finalmente, el tenor global del enunciado y su temática, la supuesta belleza de los hombres en uniforme –otro estereotipo frecuente– y el intento de seducción de Estela/Marycruz a pesar de las circunstancias bastante graves son explícitos en este corto pasaje.

¹²²Según L. Santos y su obra *Kitsch Tropical* (2004) la palabra española “cursi” designa la persona de mal gusto y califica conductas y modos de vestir; ésta siempre tiene una connotación despectiva desde un punto de vista estético y social *mainstream* (santos, 2004: 110, 133).

Por consiguiente, el etos de esta mujer, del que no se sabe nada ya es perceptible en estas marcas de enunciación y en la temática evocada en el incipit de la novela, invoca una imagen de la mujer latina guapa y, aparentemente, necia. Sin embargo, como ya se ha demostrado, el personaje de Marycruz/Estela deconstruye este estereotipo de mujer tonta al desvelar una mujer pragmática, manipuladora y sin ningún escrúpulo.

La actuación de Estela alude también a otro estereotipo que ya hemos atendido, el de la mujer engañosa y con ganas de acceder al poder. Es interesante subrayar que a nivel exo/erotizante, a diferencia del estereotipo de la rubia que proviene de la cultura popular estadounidense, el estereotipo de la mujer ávida de poder se relaciona específicamente con una mujer política real venezolana, Blanca Ibáñez, que sigue siendo presente en el imaginario colectivo de dicho país¹²³.

2.1.4 La sensualidad “latina”

Un tercer estereotipo con el que el texto parece dialogar es el de mujer latina seductora. De hecho, a nivel corporal, el narrador extra-heterodiegético describe a Marycruz/Estela como una mujer guapa que saca provecho de su físico atractivo, incluso en situaciones preocupantes. Por ejemplo, cuando la detiene una patrulla de policías, ella sigue manteniendo su sonrisa y “camina con lentitud, marcando pasitos muy cortos y siguiendo una línea imaginaria, lo que otorga a sus caderas ese contoneo gracioso que siempre ha sido la delicia de los hombres” (Méndez Guédez, 2000:16).

Por su parte, a lo largo de sus cartas, la propia Marycruz/Estela se describe según unas pautas de belleza muy precisas: nos dice que la gente la confunde con una brasileña, que tiene una boca sensual y que siempre lleva tacones y pendientes en forma de arcos – que Tulio compara con joyería de película pornográfica–. Esta información sobre la apariencia física de este personaje que se puede coleccionar a lo largo de su relato en primera persona, empuja al lector a asociar este personaje al estereotipo de la mujer latina, bien en carne y sensual. Esta imagen común está muy presente en la cultura popular como, por ejemplo, en las canciones de pop y R’n’B actuales –como Shakira o Jennifer López–, así como en películas taquilleras y en las telenovelas –entre las numerosísimas actrices citaré a la venezolana Gaby Espino–.

¹²³Lo que, otra vez, nos hace pensar en Evita y en el mito que la concierne que sigue siendo vivo en Argentina a día de hoy.

Esta representación de la mujer latina, omnipresente en los medios populares y en internet se expone así a la *doxa* pública y permite a los lectores asociarla al personaje de la novela. B. Téllez llegó a una conclusión similar al comparar Estela/Marycruz con a la musa de las canciones de rocola, y al aparentarla a la figura de la “devoradora de hombres” (Téllez, 2010). La investigadora venezolana destaca, así, otro lugar común registrado en la memoria colectiva, el de la mujer que despierta la envidia y desenfrena las pasiones masculinas.

Así pues, tanto a través de sus palabras como del relato de Tulio y de la voz del narrador extra-heterodiegético, el *etos* de Estela/Marycruz es objeto de una negociación implícita entre los lectores –con sus expectativas y su *doxa*– y la creación autorial. El personaje de Estela sigue los estereotipos de género a la vez que los deconstruye: el de la rubia tonta, el de la mujer política manipuladora y finalmente, el de la mujer latina guapa y seductora. Por tanto, el *etos* del personaje de Estela/Marycruz, a la imagen de su nombre, no corresponde totalmente ni a una ni a otra figura estereotipada.

De hecho, como lo aduce B. Téllez en su breve análisis de los personajes de la novela, las prácticas de Estela nos recuerdan prácticas asociadas con lo masculino:

Estela no consulta, decide; no teme, se arriesga; no se compadece, engaña; no se arroja, calcula; es fuerte, independiente, infiel, resuelta, segura de sí misma. Los hombres, en cambio, sólo la superan en fragilidad y torpeza, aun cuando se encuentren mejor ubicados en el tablero de las jerarquías sociales, lo cual no implica necesariamente una ventaja, pues Estela ha transformado una posición aparentemente desfavorable en un punto estratégico desde el cual maniobrar (Téllez, 2010)

Esta mujer se vale pues del estereotipo de la bella tonta para sacar provecho de todas las situaciones en la que podría ganar poder, dinero y reconocimiento público.

Todo lo anterior nos permite concluir que el personaje de Estela juega con los estereotipos ya que los subvierte continuamente. Este juego implica manejar algunos estereotipos y acallar otros que reflejan realidades cotidianas. B. Téllez señala así que Estela subvierte el chiché asociado a la imagen de ama de casa latinoamericana “abnegada e indefensa, ocupada en las tareas hogareñas y reservada al ámbito familiar” (Téllez, 2010). Asimismo, no deja de ser significativo que los estereotipos con los que el texto juega no se refieren en ningún caso al perfil de mujeres latinoamericanas más corrientes en la España actual. Me refiero así a aquellas mujeres que trabajan en el sector del cuidado y de la

limpieza y representan a la mayoría de las mujeres de origen latinoamericano que viven en la península ibérica. El juego con los estereotipos se enmarca, de esta manera, en un proceso de exotización y erotización muy alejado de la figura local y real de la mayoría¹²⁴ de las mujeres latinoamericanas en Europa.

2.2 Tulio o el macho “fallido”

Frente a este personaje femenino que se constituye en un juego de estereotipos de mujeres de la cultura popular, Tulio, el otro personaje principal, se puede comprender como el fruto de una tensión continua entre varios estereotipos de masculinidades hegemónicas. Para poder entender esta frágil construcción por parte de Tulio, nos interrogaremos primero acerca de los estereotipos de los españoles y de los latinoamericanos, presentes en el discurso del joven venezolano para, luego, comprender el etos masculino que éste intenta construir en su relato.

Primero, resulta significativo que las referencias a una supuesta “españolidad” o “latinoamericanidad” son muy raras en el discurso de Tulio. De hecho, las únicas alusiones a comportamientos que serían, de algún modo, típicos de los españoles sólo aparecen tres veces y siempre a través de anécdotas triviales. Dichas alusiones nos llegan directamente a través de la voz de Tulio mediante su diario íntimo en el que decide relatar sus peripecias por un periodo de tiempo corto.

La primera referencia a un estereotipo de lo español aparece cuando los dos inmigrantes ilegales consiguen hurtar dinero al dueño de un restaurante haciendo pasar a Tulio por un “moro” que hubiera robado a Estela. Así, en cuanto Estela grita en la calle que alguien detenga al moro, Tulio explica que: “[...] una multitud enfurecida pedía que fusilaran al moro, que mataran al moro, que incendiaran al moro. Algunos comenzaron a rodearme y Estela les explicó que yo era sudafricano, que yo no era a quien buscaban” (Méndez Guédez, 2000: 119). Los españoles están retratados aquí como una masa impulsiva, agresiva y fundamentalmente racistas frente a cualquier persona de tez morena. De esta manera, esta breve descripción recrea, irónicamente, las célebres persecuciones de moros –que remontan a la Reconquista y que fueron incorporadas a la

¹²⁴Según un estudio reciente, en España, el 56.2% de las paraguayas, el 51.8% de las bolivianas, el 21.7% de las ecuatorianas y el 22.1% de las peruanas son empleadas del hogar (Molano Mijangos et al. 2012).

Leyenda Negra española– todavía muy presentes en el imaginario colectivo español y, lamentablemente, esquemas actuales de racismo.

La segunda referencia a un estereotipo nacional aparece algunas páginas más tarde, concretamente en el relato que hace Tulio de un homenaje a un escritor, organizado por un centro cultural salmantino en el que los dos venezolanos fugitivos trabajan temporalmente. Allí han conocido a Mayra una chica cubana acosada por varios editores españoles, quienes, al oír su acento le preguntan si quiere publicar una novela. Finalmente, Mayra decide embaucar a sus perseguidores, y así lo cuenta Tulio:

Cuando nos levantamos para caminar un poco por los alrededores, un señor impecablemente vestido nos abordó. Muy educadamente le dijo a Mayra que estaba interesado en editarle un libro. La mujer respiró hondo y contestó [...] —No sé si le interesará. Es la saga familiar de una hermafrodita negra que recuerda los tiempos de oro de la cocina cubana. Hay mucho malecón, mucho sexo, y cantidad de recetas de cocina. El señor se puso pálido de euforia y anotó los datos que Mayra le iba dictando (Méndez Guédez, 2000: 124).

El “juego” en el que entra Mayra, es, por tanto, el de los estereotipos que comparten esos señores españoles acerca de lo cubano y de su producción cultural. La anécdota alude no sólo a una cierta literatura latinoamericana escrita por mujeres –en el auge del mercado editorial español en los años 1990 y cuya figura de proa bien pudiera ser Zoé Valdés– sino también a una representación totalmente *exotizante* y *erotizante* de lo cubano, una isla que sigue representando una utopía ya no tanto política sino cultural y sexual¹²⁵.

Como en el primer caso, esta anécdota ejemplifica cómo Tulio maneja no concepciones estereotipadas que él tendría del país que recorre con su amiga o de la gente que conoce allí, sino los estereotipos que los mismos españoles tienen de los latinoamericanos. El estereotipo planteado por una voz ajena crea así una distancia entre

¹²⁵Pienso aquí en las alusiones habituales a la voluptuosidad “natural” de las cubanas, al clima caliente y húmedo, a la salsa y el merengue entendidos como bailes sensuales y a una mentalidad cubana abierta y fascinada por el occidente que permite encuentros gozosos aunque furtivos entre hombres occidentales y mujeres cubanas. Estos estereotipos, presentes en el imaginario colectivo de muchos hombres europeos y estadounidenses y representados en muchas novelas de paraliteratura como *Une nuit cubaine* de C. Colson (2006), fueron analizados por A. Alcázar Campos en su artículo “Turismo sexual, jineterismo, turismo de romance. Fronteras difusas en la interacción con el otro en Cuba” (Alcázar Campos, 2009).

el narrador y el lector lo que conforma un juego de imágenes de “segunda mano” que se vuelve cómica¹²⁶.

La tercera aparición de una representación supuestamente típica de España, la encarna Carlitos el Extremeño –un joven que va a implicar a los dos amigos venezolanos en un tráfico de prostitutas–. A pesar de su nombre, los lectores se enteran rápidamente de que Carlitos es venezolano y que su apodo sólo se debe al hecho de que consigue imitar el acento del suroeste de España. Este juego de imitación y usurpación de identidad le permite a Carlitos conseguir empleos y engañar a la gente, tal y como lo hacía otro hombre, Juanito El España, que Tulio y Carlitos conocieron en uno de sus viajes a la Habana. Por consiguiente, el único personaje cuyo nombre encarna un cierto tipo de localismo español resulta ser un mentiroso, su españolidad se convierte en un juego kitsch¹²⁷ de espejos deformantes y de repeticiones en un mecanismo de recursividad.

Aparte de esos tres casos, ni la voz omnisciente que nos relata las peripecias de Tulio, ni el mismo joven venezolano mencionan nunca cómo es la gente que conoce en España, sea positiva o negativamente. En realidad, esta actitud es característica del comportamiento de Tulio a lo largo de la novela: este personaje reservado dedica la mayor parte de su tiempo a analizar su pasado y su historia familiar. Entre sus obsesiones figuran su novia chilena que lo dejó de un día para otro, su madre que no consigue curar su alcoholismo, y el auge de un socialismo que se convierte, para él, en pesadilla.

Esta introspección vehiculada tanto a través de la voz extra-heterodiegética como mediante el diario del personaje principal, da a conocer su vida venezolana, y especialmente los acontecimientos que vivió como traumas. Frente a Estela/Marycruz, cuya sociabilidad es, sin duda, el hilo conductor de muchos de sus relatos, Tulio queda estancado en un ensimismamiento y un desentendimiento del mundo exterior que se verá aún empeorado con la partida de su amiga.

Para entender esta actitud, hace falta interrogarnos acerca de los modelos de masculinidad a los que Tulio intenta aferrarse, o en su defecto, a los que trata de rechazar para definirse y *performar* una masculinidad que le permita entrar en contacto con los

¹²⁶Volveremos sobre el aspecto de lo cómico y de la ironía en la segunda parte del análisis de los estereotipos en la forma de la novela.

¹²⁷Véase el capítulo cuatro para una definición precisa de lo *kitsch*.

demás –es decir, las chicas españolas–. Como veremos, las “actuaciones” de Tulio y el *etos* que se entreve en su discurso se relacionan con los tres estereotipos de hombres latinos en España y, de este modo, conforman masculinidades hegemónicas.

2.2.1 Masculinidades hegemónicas

Este concepto de masculinidad hegemónica fue propuesto por R. Connell en 1983 –en su primera versión– y forjado a partir del concepto de “hegemonía” de Gramsci, de teorías feministas acerca del patriarcado y de estudios de campos muy variados (Connell, 2005). Se refiere, de manera general, a un tipo de masculinidad que no es normal, en un sentido estadístico –ya que sólo una minoría de los hombres la puede representar–, lo que no es óbice a que sea normativa. Dicha masculinidad encarna la manera más honorable de ser hombre y requiere que todos los otros hombres se posicionen en relación a ella. Esta masculinidad funciona, por tanto, dentro de un sistema de género, jerarquizado, en el que algunos hombres tienen prácticas reconocidas como ideales. Además, este mecanismo, aunque en constante renegociación, legitima ideológicamente la subordinación global de las mujeres hacia los hombres (Connell y Messerschmidt, 2005).

El concepto de masculinidad hegemónica ha sido manipulado en áreas tan diferentes como la pedagogía, la criminología o las representaciones de las masculinidades en los medios de comunicación, lo que no supone que se trate de una entidad fija incorporada en el cuerpo o en los rasgos de personalidad de individuos. De hecho, este concepto se basa en prácticas reales que se interesan por los costes y las consecuencias de la hegemonía. Así lo precisan Connell y Messerschmidt en su artículo revisional del concepto:

Masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations on a particular social setting. The idea that a recognition of multiple masculinities necessarily turns into a static typology is likewise borne out by the development of research (Connell y Messerschmidt, 2005: 836-837).

No se trata, pues, de usar este término como un modelo fijo y transhistórico que ignoraría el factor del cambio. Connell explica que el concepto de “masculinidad hegemónica” sólo se puede entender como un mecanismo de hegemonía que se construye en la diacronía y en un proceso social preciso que puede ser local, regional o global

(Connell, 2005). Esta noción de masculinidad hegemónica me parece especialmente valiosa en este análisis ya que permite visibilizar la variedad y la jerarquización de masculinidades, las múltiples dimensiones de las relaciones de género y la aparición de crisis o cuestionamientos de los modelos que están implícitos en nuestras novelas.

2.2.2 Un tópico político

El primer modelo de masculinidad latinoamericana hegemónica del que Tulio quiere alejarse a todo coste se refiere al estereotipo bastante difundido en América Latina y en Europa, especialmente entre los años 1960 y 1970: el del hombre latinoamericano izquierdista¹²⁸. Este es el modelo que ha intentado reproducir el padre de Tulio y en el que ha fracasado definitivamente. Una primera característica de este modelo de masculinidad tal y como aparece en el relato –muy irónicamente– es el compromiso total en la lucha política de su país. En este marco, las estancias en Europa sólo se deben o bien a un exilio impuesto o bien a la difusión del programa marxista. Sin embargo, la voz omnisciente de la novela ya descarta este falso paralelismo entre el viaje a Europa que Tulio va a emprender y el de sus padres, presuntos socialistas:

[Tulio] nunca se había planteado ir fuera pues asociaba esos viajes con el que hicieron sus padres. Una especie de gira alcohólica por Londres y Barcelona en la que se tragarón los dólares sin apenas aparecer por la universidad. La posibilidad de verse como una repetición de sus vidas lo deprimía bastante (Méndez Guédez, 2000: 37).

Esta puesta en perspectiva de la migración de Tulio con los viajes de sus padres alude pues a los exilios y a los viajes de los izquierdistas de aquella época. Sin embargo, en este caso, el propósito fundamental de dichos viajes ha carecido totalmente de sentido. Según lo que ha podido observar Tulio en su infancia, estos viajes existenciales se han convertido en contraejemplos, e incluso en simulacros para la mayoría de los supuestos guerrilleros –un aspecto que volveremos a encontrar en el relato de C. Liscano–.

Otra característica –teórica– de esta masculinidad “marxista”, según las distintas voces del relato, es el rechazo “de los lazos monogámicos del matrimonio burgués” (Méndez Guédez, 2000: 211). Para ello, los padres de Tulio deciden participar en una orgía en una de sus excursiones californianas para compartir su pareja y poner en

¹²⁸Un estereotipo que ha nacido a partir de la revolución cubana (1959) –que tuvo un eco considerable a nivel mundial– y que fue reforzado a continuación de la llegada de centenares de disidentes izquierdistas en Europa durante las dictaduras del Cono Sur –los golpes de estado tuvieron lugar en 1973 en Chile y Uruguay y en 1976 en Argentina–.

práctica la desposesión material. No obstante, al final de esta experiencia californiana, la madre de Tulio termina rechazada, sola y borracha mientras que su marido tiene relaciones con otras chicas más jóvenes. Tulio escribe así en su diario que “[le] da mucha compasión imaginar a [su] madre en esa noche, caminando por calles desconocidas, sintiéndose una pecadora burguesa, sintiéndose sola [...], sintiendo que no sabía exactamente qué le estaba permitido sentir” (Méndez Guédez, 2000: 211). Otra vez, aunque se refiere a otro principio de la norma de género socialista –o más bien hippie¹²⁹–, Tulio relata en qué medida se ha convertido en impostura, especialmente para su madre que pierde cada vez más contacto con la realidad. De este modo, el relato visibiliza la desigualdad entre hombres y mujeres dentro de este “marxismo” que se presenta como un cuestionamiento de las normas sexuales tradicionales de la época.

De hecho, el modelo familiar de Tulio, igualitarista y pacífico – en teoría –, está marcado por la ausencia del padre y el alcoholismo de la madre, lo que convierte a la célula familiar en contraejemplo perfecto de la familia socialista. De hecho, en lugar de aplicar los principios de solidaridad y de administración colectiva, los individuos de esta familia bastante adinerada viven cada uno por su cuenta y se desenvuelven gracias a modelos capitalistas como EE UU. o España. Así, visto que la madre de Tulio se queda sola y que su hermano se ha ido a estudiar a Estados Unidos, Tulio es el único responsable de las curas de desintoxicación de su madre organizadas a menudo, y paradójicamente, en Cuba.

De esta forma, vemos que el modelo familiar supuestamente marxista al que Tulio ha sido confrontado y en el que el padre es casi ausente, se convierte en contraejemplo y se anula por falta de concreción. Así pues, la definición propuesta por Baudrillard para designar el proceso del simulacro, corresponde perfectamente a la pareja y familia de izquierdas tal y como lo ha vivido Tulio en su infancia:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole

¹²⁹Tulio y el narrador extra-heterodiegético utilizan tanto el término “marxista”, “comunista” o “izquierdista” para referirse a la adhesión política de los padres de Tulio, una falta de especificidad que aumenta aún el escepticismo de los lectores hacia estas prácticas. En realidad, nunca se consigue circunscribir los principios doctrinarios de los padres de Tulio que parecen compartir algunos principios hippies –como la vida en comuna, un cierto pacifismo y un consumo drogas– en vez de un plan político.

reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias (Baudrillard, 1978: 7).

Según su relato, Tulio se percató paulatinamente –y a lo largo de su juventud– de este engaño, es decir del socialismo como puro simulacro. Así pues, la familia de Tulio siempre ha vivido en una cierta comodidad y el interés cada uno ha sido esencialmente individualista. Por ejemplo, frente al alcoholismo de la madre de Tulio, la familia estalla y los dos otros hombres de la familia deciden eludir el problema. En efecto, el padre decide divorciarse para no tener que encargarse de su esposa enferma y su hijo menor viaja a Estados Unidos donde sabe que no tendrá que cuidar a nadie. Vemos de esta manera que el modelo de familia y de género igualitarista ha dejado paso a un vacío que, lógicamente, Tulio no quiere reproducir.

B. Téllez, afirma, en este contexto, que a pesar de rechazarlos, los ideales de justicia social inculcados, teóricamente, en su infancia siguen dirigiendo la mayoría de las acciones de Tulio (Téllez, 2010). Aunque es cierto que el chico recuerda de vez en cuando las manifestaciones bajo el lema "el pueblo unido jamás será vencido" y decide alejarse de Estela, temporalmente, cuando descubre que malversa fondos del gobierno, me parece que el joven ya no cree en estos discursos hipócritas. Tras el descubrimiento del robo de comida en el centro de ayuda de menores en el que trabaja, la corrupción generalizada y el fallo de los valores a nivel personal, Tulio intenta distanciarse definitivamente de este comunismo farsante.

Frente a este no-modelo, Tulio intenta pues actuar según las pautas de otro modelo, un estereotipo significativo tanto en América Latina como en el mundo occidental, el del "macho latino". Vista su importancia a lo largo de este trabajo, me parece fundamental aclarar aquí el origen y la definición de este concepto.

2.2.3 El macho latino

Como lo hace el crítico cultural I. Stavans (Stavans, 1998), se suele asociar la masculinidad hegemónica latinoamericana con el machismo aunque se pase a menudo por alto el hecho de que fue forjado en un contexto preciso, el de la Revolución mexicana. En aquella época, ya se había hecho un primer paralelismo entre el Mestizo –como

plebeyo– y el “macho” en un sentido racista¹³⁰. Luego, los discursos nacionalistas y populistas volvieron a utilizar esta figura en un sentido positivo: para ellos el “macho” era el revolucionario valiente, el hombre popular y mestizo gracias a quien la revolución iba a vencer (Gutmann, 1998; Machillot, 2011). A nivel de representación, D. Machillot distingue tres tipos de figuras de macho en el cine mexicano de la segunda parte del S. XX: el macho noble y valiente; el problemático y bruto; y, finalmente, el ligón picaresco (Machillot, 2011). La figura del macho es, pues, multifacética, y equívoca visto que su sentido varía en función de las épocas y de la ideología que se quiera promocionar.

Vemos así que la noción de machismo fue usada primero en las representaciones de virilidad de los hombres mexicanos y, luego, se generalizó como modelo de masculinidad latinoamericana. A esto ha contribuido cierta corriente, que se hizo famosa gracias a O. Paz y su ensayo *El laberinto de la Soledad* (1959), que explica el machismo gracias a la figura –fundamental en México– de la Malinche y del engaño y violencia que ésta padeció. A partir de ahí, el machismo representa la encarnación del principio masculino arbitrario y brutal así como su control poderoso y admirado cuyas raíces remontan a la Conquista española (Viveros Vigoya, 2004). Otros trabajos como los de Milagros Palma, Norma Palma y Sonia Montecino han seguido esta misma línea y explican el machismo como resultante de la violación colonial (Montecino, 1991; M. Palma, 1993; N. Palma, 1993). Sin embargo, antropólogos y sociólogos han criticado la falta de especificidad histórica y cultural de esas explicaciones y han propuesto análisis antropológicos e históricos alternativos¹³¹.

Si nos centramos en las relaciones entre el machismo y la producción de imágenes nacionales en un contexto global –aspecto que más nos interesa aquí–, caben destacar los trabajos de M. Gutmann, quien afirma que el machismo es una construcción establecida en relaciones conflictuales entre los Estados Unidos y México. Explica así que en los años comprendidos entre 1940 y 1950, para consolidar el estado nacional, se favoreció la

¹³⁰Véase el artículo de D. Machillot que detalla la evolución y recuperación del término primero por los porfiristas – que se apoyaban en teorías positivistas – y luego por sus opositores, los revolucionarios (Machillot, 2011).

¹³¹Pienso, por ejemplo en el trabajo de la peruana N. Fuller en el que argumenta que las sociedades coloniales hispánicas estaban regidas por principios étnico-raciales precisos: los códigos éticos varían en función de los grupos sociales y las modalidades de las relaciones entre los hombres y las mujeres dependían del grupo étnico racial al que cada uno pertenecía (Fuller, 1998). De esta manera, según Fuller, esta categorización habría favorecido la circulación de los hombres en el seno de las mujeres de los grupos dominados, y el control estricto de la sexualidad de las mujeres de clase media y alta por los grupos dominantes.

construcción de una identidad nacional única y personificada en la figura del “charro”¹³². Esta imagen se vehiculó en la radio, en el cine, en los medios y en la literatura, y creó un símbolo híbrido entre identidad nacional e identidad masculina (Gutmann, 1998). Del otro lado de la frontera nortea, el machismo –cuyos componentes racistas eran evidentes– fue asociado al hombre latinoamericano, y más concretamente al inmigrante mexicano cuya violencia y sexualidad son incontrolables. Así pues, según Gutmann, la figura del charro se generalizó en los dos lados de la frontera con un componente esencialista y etnocéntrico muy fuerte.

Por ende, resulta significativo que para comprender el complejo concepto de machismo, sea necesario tomar en cuenta no sólo las variables de raza, de clase y de origen étnico, sino también la ideología racista, exotizante y alarmista¹³³ que se desarrolló fuera de México y de América Latina. Por mi parte, de aquí en adelante, hablaré del machismo refiriéndome a la obsesión masculina por la predominancia y la virilidad que se expresa bajo la forma de la posesividad hacia las mujeres y de actos de jactancia y agresión hacia otros hombres (Viveros Vigoya, 2004)

Ahora bien, si hacemos un análisis detenido del relato del narrador extra-heterodiegético, de las cartas de Estela y de las entradas del diario de Tulio en la novela de J. C. Méndez Guédez, nos damos cuenta de cómo Tulio intenta convencer a los demás y a sí mismo de este rol de “hombre macho latinoamericano” que quiere corporizar. El juego de voces narrativas permite así observar una grieta entre cómo Tulio es percibido por los demás –principalmente por Estela– y la representación que Tulio hace de sí mismo.

Ya en las primeras páginas, cuando los policías lo arrestan, Tulio pretende cumplir el mito del hombre latino, seguro de sí mismo y seductor. El venezolano describe en estos términos a la gente con quien estaba la noche anterior de su arresto:

[son] estudiantes , ya se lo dije. [...] Ah bueno y menos Isabel, que está preparando oposiciones y es una amiga..., ya sabe una amiga. No es por nada, pero el tema de las hembras se me da muy bien. (Méndez Guédez, 2000: 26).

¹³²En México, el charro es un jinete que se viste generalmente con una chaqueta corta, pantalones ajustados, y sombrero de ala ancha (Real Academia Española, 2013), suele personificar el terrateniente mexicano independiente y adinerado.

¹³³El imaginario subyacente a tal concepción de la masculinidad latinoamericana es el del “bárbaro”, considerado como una amenaza hacia la integridad y pureza de las mujeres estadounidenses. Ésta es una línea de reflexión que ha sido desarrollada por feministas post-coloniales como J. Sharpe en cuanto a las relaciones entre la India colonizada y la Madre Patria británica (Sharpe, 1993).

Sin embargo, los lectores pronto nos damos cuenta de que estos primeros elementos de la auto descripción de Tulio –un intento claro de construcción de su etos– no corresponden para nada a su actuación real. Es interesante apuntar, en este momento, que el juego de voz, que pasa de un narrador extra-heterodiegético a una narración intra-homodiegética –correspondientes a las entradas del diario “íntimo” que Tulio decide escribir–, agudiza aún más este juego de *performance* teatral y de actuación por parte de Tulio, un aspecto que desarrollaré en detalle en la segunda parte de este análisis dedicado a los estereotipos.

Me centraré ahora en dos puntos principales de esta creación cultural que es el “macho latino”: por una parte, analizaré esta virilidad exagerada que se expresa bajo la forma de la seducción, y, por otra, hablaré de la importancia de la demostración de posesividad hacia las mujeres y de los actos de jactancia y de agresión hacia otros hombres.

Primero, y como ya lo destacó B. Téllez en su lectura comparatista de los personajes de las obras de Méndez Guédez, está claro que Tulio no es el seductor conquistador que pretende ser, aunque cada vez que puede intenta convencerse de que es ese “latin lover” que, supuestamente, buscan las españolas (Téllez, 2010). Así nos cuenta Estela/Marycruz el último fracaso de seducción de su amigo:

Ya más tarde entramos a tomar café en un bar y Tulio le buscó conversación a la camarera. Lo miraba como prestándole atención a cada una de sus palabras. A lo mejor le hubiese hecho caso, pero cuando ella le preguntó a mi amigo qué hacía en España, él puso la voz un poco ronca y le dijo que invertía en bolsa y en bonos del tesoro, “tú sabes, para que el dinero se mueva, para que fluya”. La cara de la chama fue de película. No podía aguantar la risa. (Méndez Guédez, 2000: 223-224)

El joven venezolano es muy torpe con las chicas a las que trata de seducir, tanto su tono de voz exagerado como los clichés que manipula al revés –como el de “mover dinero”¹³⁴– reflejan su incapacidad de *performar* los códigos de una masculinidad estereotipada. Así pues, los ejemplos de seducción fallida se multiplican en la novela y cuando, en algún momento, los lectores creemos que Tulio, por fin ha podido quedar con una chica, Almudena, nos damos cuenta, algunas páginas más tarde, de que la chica ofrece servicios tarifados.

¹³⁴Tulio intenta, de esta manera, esconder su estatuto de estudiante becario y actúa como si fuera algún director de venta en viaje de negocio.

Además de no ser emprendedor, Tulio es incapaz de mantener a ninguna de las pocas novias que ha tenido. Así pues, una de las únicas chicas que puede ayudar a Tulio es Isabel, una chica salmantina que acepta alojar a Tulio y a su amiga Estela más por benevolencia que por amor. Pero después de unos días, Isabel conoce a un camerunés al que también invita a su casa y con quien va a tener una relación, una situación frente a la que Tulio no se atreve a reaccionar:

Otro en su situación debería levantar a todo el mundo en la casa y formar un peo. Dar un par de gritos. Quebrar un vaso y golpear una puerta. Se sintió feliz pensando en esta posibilidad, y luego dándose media vuelta se hundió en el sueño. (JCMG: 75)

De hecho, Tulio no dice nada acerca de esta situación supuestamente “insostenible” durante varios días hasta que, al final, es la propia Isabel quien lo echa de su casa para quedarse con el camerunés, un desencuentro brutal que se convertirá rápidamente en otra obsesión dolorosa para Tulio. Vemos, de nuevo, que el paradigma machista funciona en sentido inverso para Tulio: éste no es quién decide seguir o romper la relación, pues Alejandra – su ex novia chilena –, Isabel – la salmantina –, e incluso Estela – por quien al fin y al cabo tiene sentimientos más que amistosos – lo dejan solo sin ninguna discusión.

Otro ejemplo paradigmático de esta inversión de la posesividad machista, es el del desencuentro con una chica que llega a manipularlo, imponerse y hasta echarlo de su propia casa. En este caso, la chica, una tal Sara –con quien Tulio quiso salir por el simple motivo de querer romper “el maleficio de la soledad”– consigue quedarse a vivir con sus dos hijas en casa de Tulio y tomar posesión de su piso. Por tanto, resulta significativo que, finalmente, lo que motivará al chico venezolano a ir a vivir –o huir– a España es la intrusión de una mujer.

Lo dicho hasta aquí permite comprender por qué Tulio no quiere cumplir con el modelo de su familia, un modelo de migrantes y exiliados latinoamericanos izquierdistas muy común en los años 1970 y 1980 en Europa. El migrante venezolano rechaza el modelo de masculinidad marxista ya que tanto en su trabajo como en su familia, en Venezuela, ve que son principios totalmente corruptos. Por ello, Tulio huye de este entorno en el que no se reconoce y se va a España. Allí pretende cumplir con este papel de hombre fuerte, un modelo de masculinidad latinoamericana hegemónica que no consigue manejar.

2.2.4 Tránsito hacia el ideal bolerista

Me parece pues, que lo que encarna en realidad Tulio, muy a su pesar, es una masculinidad sentimental muy similar a la de los boleros que escucha su madre mientras se sirve copas de ron. En efecto, a lo largo de la novela, se mencionan, cual música de fondo de una película, a algunos de los cantantes latinoamericanos más populares fuera de sus fronteras. Los distintos narradores mencionan así a Felipe Pirela, El Puma, Oscar D'León, Celia Cruz y Los Panchos. Entre ellos, surgen, varias veces, los nombres de boleristas famosos, como cuando, al principio de la novela, el narrador extra-heterodiegético nos dice que mientras Tulio se está recuperando de una resaca, su madre debe de estar empezando a tomar su primer trago de ron del día mientras escucha a Los Panchos y a Felipe Pirela¹³⁵.

Como muchos boleristas, los temas de predilección de las canciones de estos cantantes son el amor no correspondido, perdido o irrecuperable, que asientan una atmosfera nostálgica¹³⁶. El ambiente melancólico e, incluso afligente, que se desprende de dichas canciones, se relaciona muy bien con el estado de ánimo de la madre de Tulio, como lo sugiere el texto, pero me parece que también refleja perfectamente el carácter del propio Tulio.

Estos grupos musicales tienen en común letras de canciones románticas y cursis: a menudo aparece un hombre que declara su amor o se lamenta de su pérdida valiéndose de metáforas y explicaciones lacrimosas. Estos cantantes desarrollan pues una característica fundamental de Tulio: su emotividad, un aspecto que los otros modelos de masculinidad no le permiten expresar. Así, por ejemplo, en la parte final de la novela, Tulio escribe, en su diario, que es muy nostálgico:

¹³⁵Tanto el grupo musical Los Panchos como el cantante venezolano Felipe Pirela son boleristas emblemáticos de los años 1950 y 1960, cuya fama se extendió en toda América Latina.

¹³⁶Aunque el bolero es un elemento secundario, como telón de fondo de esta novela, es importante apuntar aquí una función clave que ha tenido esta inserción en varias novelas latinoamericanas emblemáticas. De hecho, el bolero permite una apertura sentimental, ya que a través de este medio, los personajes masculinos se ven autorizados a expresar sus sentimientos y anhelos eróticos y, de esta manera, cuestionar al hombre híper masculino –una estrategia usada en novelas como *Boquitas pintadas* de M. Puig o *Tengo miedo torero* de P. Lemebel–. En estos casos, los boleros conforman una parte del personaje, subrayan su carácter nostálgico, sensiblero y del enamorado frustrado, al ser canciones que tratan, todas, de un amor imposible, un aspecto que también es esencial para el personaje de Tulio.

Estos últimos tiempos me han sorprendido con una melancolía abrupta. Alejandra cada tantos años resucita en mí como una tristeza crónica. Igual que esas enfermedades que sobreviven dentro de tus músculos y cuando ya estás a punto de olvidarlas reaparecen. En días así voy caminando por la calle y veo a un viejo con su perro, pienso en mi abuela andando por la 18 con sus bolsas, con su cocker spaniel. Comienzo a llorar (Méndez Guédez, 2000: 183).

El joven reconoce que es víctima de una tristeza episódica, un hecho del que los lectores somos testigos a lo largo de su recorrido español. Mientras Estela habla de su pasado pseudopolítico y de sus intentos por volver a Venezuela, Tulio pasa su vida añorando su relación con Alejandra, piensa en su relación fallida con Isabel, duda a menudo en llamar a su madre y echa de menos a su abuela, a la que no ha vuelto a ver desde hace muchos meses. Por ende, su diario íntimo se puede leer como un largo monólogo sentimental “bolero” a pesar de querer alejarse a todo coste de un modelo de enunciación demasiado “femenino”, una parodia que analizaremos en detalle más adelante.

Asimismo, el joven migrante reconoce que este sentimentalismo y la falta de combatividad pueden ser la razón por la cual nunca ha conseguido quedarse con ninguna pareja –o simplemente ser feliz–, comentándole así a Estela que cree que: “a mí en la vida me falta agresividad. A lo mejor Sara no me hubiese expulsado de mi apartamento en Caracas si yo tuviese más agresividad” (Méndez Guédez, 2000: 233). Tulio aparece, por tanto, como un varón cuya masculinidad ideal socialista está totalmente desencantado y mientras intenta copiar una masculinidad inaccesible para él, se acerca cada vez más a otro estereotipo latinoamericano gastado, el del bolero sentimental y nostálgico.

2.3 Dialogismo y distanciamiento de los estereotipos

A través de nuestra lectura de los discursos de los dos personajes principales de la novela de Méndez Guédez y, más sutilmente, en el análisis de los *etè* que éstos crean, hemos apuntado un número importante de estereotipos nacionales y de género. Como ya lo precisé al principio del análisis, si he querido examinar dichos estereotipos de feminidades y masculinidades latinoamericanas, no era para simplemente comprobar en qué medida eran viables o eran reproducidos en el relato, sino que se trataba de entender su interacción, su evolución y su relación con otras obras de ficción y con la realidad misma. Por tanto, una primera conclusión que podemos sacar de esta lectura atañe al aspecto dialógico de estas imágenes.

Notamos así que los estereotipos acerca de las masculinidades latinoamericanas hegemónicas y las representaciones emblemáticas de las mujeres latinoamericanas funcionan en un diálogo transnacional propio de la cultura de masas. De hecho, los estereotipos manejados en los *etè* de los personajes actúan como una respuesta a la idea que los españoles tienen de lo que es un “verdadero hombre latino” y una “auténtica mujer latina”, imágenes que se han creado a partir de la cultura de masa, como hemos visto. Tanto las canciones como las películas y las telenovelas vehiculan imágenes tópicas de una nación y de un género a las que los lectores y los personajes de la novela se aferran para dar coherencia a su cosmovisión personal. Muy a menudo, notamos también el carácter antitético de los estereotipos que funcionan siempre en un sistema estructural de oposiciones: lo latinoamericano frente a lo europeo, “lo venezolano” versus “lo español”.

Nos enfrentamos, pues, a lo que varios críticos han llamado “un juego de espejos deformantes” (Oubiña, 2012; Ortega, 2012) dentro de la misma obra de ficción, y entre dicha obra y la realidad. M. L. Ortega habla así de “juegos de espejos deformantes producidos por el cruce de miradas externas e internas que está implicado en todo proceso de conformación de la identidad (cultural, social, nacional o de género)”¹³⁷ (Ortega, 2012: 100). Podríamos hablar asimismo de desplazamientos de estereotipos como lo hace la escritora migrante quebequense Régine Robin. Ésta afirma en este sentido que “todo el trabajo del escritor a no ser que se convierta en chantre¹³⁸ o portavoz de las comunidades, es un desplazamiento perpetuo de los estereotipos, una interrogación perpetua sobre los clichés, [que] consiste en hacer migrar las imágenes” (Robin, 2008: 72). Por tanto, los estereotipos nacionales y de género no sólo crean un diálogo dentro de la misma novela, sino que también funcionan en relación con los estereotipos vigentes en la realidad cotidiana de los lectores y forman parte de nuestro imaginario.

Lo que me interesa aquí más específicamente son los imaginarios geográficos y de género ya que encontramos los estereotipos mencionados anteriormente – como el del la rubia o del bolerista romántico – dentro de esta categoría. La noción de “imaginario geográfico”, forjada por E. Saïd y desarrollada luego por D. Gregory, se ha usado bastante en trabajos de índole más sociológica como el de Y. Riaño y N. Baghdadi (2007) sobre las

¹³⁷Con esta afirmación, la crítica española abre su análisis de las encarnaciones de los estereotipos de la españolidad en obras cinematográficas del siglo XX (Ortega, 2012).

¹³⁸Se trata, a mi parecer, de un galicismo que se refiere a la figura del poeta.

mujeres migrantes calificadas. Me basaré en su definición de dicho concepto, ya que subraya muy bien la divergencia que existe entre estos imaginarios y la realidad observada, a la vez que reconoce los efectos materiales de estos imaginarios:

[...] llevamos dentro de nosotros imágenes mentales de los lugares del mundo y de los habitantes que los pueblan. A menudo hay una divergencia entre los paisajes imaginados y los paisajes reales, divergencias que se alimentan de mitologías, utopías, de la cultura popular o de percepciones selectivas y preconcepciones de lugares y gente. No obstante, los imaginarios geográficos no son puras ficciones, sino fabricaciones, construcciones culturales que tienen consecuencias reales y materiales (mi traducción, Riaño et Baghdadi, 2007: 45).

Por consiguiente, los estereotipos que hemos destacado no funcionan de manera independiente, sino que responden a los estereotipos pertenecientes a los imaginarios que los propios lectores llevamos dentro.

El aspecto dialógico de los estereotipos y su inscripción en la Historia, en los movimientos de opiniones y en el imaginario social dentro de la ficción ya fueron destacados por R. Amossy y A. Herschberg. Esas críticas afirman que los estereotipos y los clichés tienen una función fundamental en los relatos: actúan como mediadores entre individuos y sociedades, como los filtros y las marcas de la *socialidad* en el texto literario (Amossy y Herschberg Pierrot, 2011: 68). Pero como lo subrayaba ya Riffaterre, en sus estudios semióticos del texto, los estereotipos no existen de por sí, pues su existencia depende del lector, de su conocimiento enciclopédico y literario y de lo que cree percibir a través de un texto. Amossy habla así, a su vez, de proceso de selección, de podadura, de combinación y de desciframiento que el lector debe llevar a cabo para poder interpretar el estereotipo. De hecho, éste se refiere a un contexto socio-histórico, ya que solo será reconocido si se refiere a una imagen cultural, familiar al lector (Amossy, 1999).

Asimismo, Dufays explica que la recepción de una obra puede ser contrastada: algunos lectores mantienen a distancia los estereotipos y leen la obra en una perspectiva desmitificadora, mientras que otros legitiman y valorizan dichos estereotipos dentro de una perspectiva postmoderna –según la concepción de U. Eco¹³⁹– (Dufays, 1994). Por

¹³⁹Me refiero a la actitud interpretativa del lector que, según U. Eco, se puede orientar en direcciones muy distintas, aunque también esté limitada por el mismo texto: “La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas” (Eco, 1993: 41).

tanto, la ambivalencia del texto se verá sometida a la postura elegida por el lector, que puede escoger una posición u otra, o más bien un vaivén entre estas dos posturas. Mi propia postura se ajustaría a este último caso visto que, por una parte, me ha parecido fructífero traer a colación los diferentes estereotipos de género y de nacionalidad, invocados en la novela y, por otra parte, intenté subrayar la riqueza de las transformaciones y evoluciones de dichos estereotipos.

Una segunda conclusión que podemos sacar de nuestro análisis, y en continuidad con lo que acabo de mencionar, es el distanciamiento continuo por parte de las voces narrativas frente a estos estereotipos. En efecto, además de los mismos personajes, la voz del narrador extra-heterodiegético siempre mantiene una cierta distancia al describir con mucha ironía lo típicamente autóctono o lo genuinamente indígena. La novela rebosa de anécdotas cuyo propósito parece ser el de burlarse de la identidad nacional y de sus manifestaciones tradicionales. Como ejemplo se puede citar la música, producción artística que el imaginario colectivo suele vincular a la esencia de una nación. Méndez Guédez cuestiona este estereotipo a través de esta anécdota contada por Marycruz/Estela en su carta, en la que habla de la canción “El pavo real” –del cantante venezolano El Puma–que bailan unos soldados:

El Coronel les preguntó por qué les gustaba tanto aquella música y ellos respondieron que condensaba la modernidad de lo autóctonamente venezolano y no sé qué asunto del mestizaje latino (que raro hablaban, ¿verdad?) (JCMG: 155).

La música –los boleros en este caso– no pretende cumplir un papel mistificador e identitario, sino que, muy al contrario, el relato cuestiona dichas ideas preconcebidas que suelen circular. El mismo distanciamiento se puede observar con los supuestos componentes nacionales de la literatura. Como lo vimos ya en el extracto relativo al homenaje de un escritor que Tulio y Marycruz organizan en un centro cultural salmantino, Tulio cuenta en su diario que unos editores quieren editar un libro de una joven autora cubana, teniendo en la mente toda una serie de tópicos en cuanto a las características fundamentales de dicha literatura. Frente a estos estereotipos, que se han convertido en obsesión para los editores, la chica cubana decide burlarse de ellos y dice a estos señores que la importunan que quiere publicar una novela que condensa lo sexual, la cocina, el género y la raza cubanos. Vemos de esta manera que, por medio de las numerosas anécdotas graciosas que forman esta novela, el autor se aleja de las imágenes

tópicas de la nación, del núcleo familiar o de la identidad personal como lugar de reivindicación¹⁴⁰.

Dentro de este marco, me parece interesante poner en paralelo esta recuperación/distanciamiento de los estereotipos y la teoría de J.-L. Dufays que estudia sistemáticamente el impacto en la comprensión, la interpretación y la evaluación de los estereotipos en obras de ficción. De hecho, en *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, el teórico belga distingue varios tipos de uso de los estereotipos por parte de los autores. Entre los “de segundo grado”, explica que este distanciamiento puede dar lugar a tres modos axiológicos diferentes: un modo serio, un modo satírico y un modo lúdico (Dufays, 1994: 245). En el caso que nos ocupa, podemos distinguir los modos lúdico y satírico que operan en la obra.

Por una parte, está claro que el autor “juega” con los estereotipos, ya sea introduciendo figuras tópicas de la cultura popular latinoamericana o española, o a través de un uso lúdico que provoca un efecto cómico y distanciamiento. Por otra parte, nos enfrentamos también a un uso paródico de los estereotipos en aras de un alejamiento más crítico. Dufays describe así el proceso manejado por el autor: “hacer que un personaje se exprese a través de estereotipos es para el autor un modo privilegiado de burlarse de una actitud” (Dufays, 1994: 249, *mi traducción*), un proceso del que somos testigos tanto en el caso de Tulio como en el caso de Estela/Marycruz.

J. C. Méndez Guédez reconoce este deseo de reírse de los tópicos y afirma su anhelo de afrontar tópicos de un modo inteligente:

El estereotipo empobrece la realidad y si te ríes del estereotipo estás más bien en camino de hacer más compleja la visión del mundo. Y el humor me parece una herramienta fundamental para afrontar la existencia. Creo que el humor, aparte de producir felicidad, es un discurso que pretende ser profundamente inteligente. Desde la risa es más complicado el odio, el prejuicio [...] (Berlage, 2013).

Así pues, mientras reconoce su existencia y su uso común en nuestros discursos y nuestra cosmovisión, el autor venezolano-español nunca se aferra a un estereotipo

¹⁴⁰Aunque no es el propósito en este análisis, cabe subrayar el componente político que, junto con la cuestión de la identidad nacional atraviesan la novela de J. C. Méndez Guédez. En este ámbito, las citas del peritexto, como las de Simón Rodríguez –que introducen la tercera parte de la novela– o la de Enrique Bernardo Núñez –al inicio de la cuarta parte– hacen claramente referencia al mito de identidad nacional y a su construcción literaria.

concreto, sino que juega con ellos. Se trata pues de un uso irónico de los estereotipos que atendemos ahora en detalle.

3 Estereotipos en un vaivén: la ironía

Para entender la manera con la que opera esta ironía, me valdré nuevamente de la teoría que J.L. Dufays propone acerca de la participación y del distanciamiento del lector frente a los estereotipos (Dufays, 1994). Así pues, frente a la postura de *participación* del estereotipo –cuando el estereotipo pasa desapercibido para el lector y facilita la transmisión del contenido–, Dufays distingue dos formas de distanciamiento. Por una parte, menciona la *autoreferencialidad* – efectos gracias a los cuales el texto parece remitirse a sí mismo, cuando se destaca una homología entre la temática del texto y su retórica –y, por otra parte, se refiere a la *lectura transtextual*– actitud que consiste en vincular el texto a otros textos– (Dufays, 1994: 186-187). Esta última posición mantendrá nuestra atención ya que el proceso de ironía que quisiera analizar implica –además de la repetición de un estereotipo formal por parte del autor– un distanciamiento por parte del lector que lo reconoce.

Dicha lectura transtextual opera, según el teórico belga, según tres etapas: primero, consiste en reconocer en una obra o en un fragmento de ésta, un texto o architexto que el lector ya haya leído; luego, éste identifica la relación formal que el texto mantiene con dicho texto/fragmento y, finalmente, cabe especificar la relación axiológica que une ambos textos (Dufays, 1994: 188).

Así pues, las relaciones formales entre un texto y otro pueden ser de diversas índoles. Recordamos la tipología detallada que propuso Genette de las relaciones transtextuales en su estudio *Palimpsestos* (1982)¹⁴¹. Entre ellas, las que llamarían nuestra atención serían a las que llama “hipertextual”¹⁴² y “architextual”¹⁴³. Sin embargo, dichas

¹⁴¹El teórico clasificó las relaciones transtextuales en cinco categorías: 1. La intertextualidad, la relación de copresencia entre dos o más textos; 2. La paratextualidad, el conjunto de relaciones que el texto mantiene con su paratexto; 3. La metatextualidad, la relación de comentario entre un texto y otro aunque no incluya siempre una cita; 4. La architextualidad, es decir, las relaciones entre un texto y un conjunto de categorías generales o transcendentales (tipos de discursos, modos de enunciación etc.); y 5. La hipertextualidad.

¹⁴²Según Genette, la lectura hipertextual, que identifica en un texto dado –al que llama hipertexto– una imitación o una transformación del lenguaje de un texto pasado –o hipotexto–, puede ser percibida como lúdica, satírica o seria, lo que crea seis tipos de relaciones hipertextuales diferentes. La parodia, o transformación lúdica; el travestismo o la transformación satírica; la transposición o la transformación seria; el pastiche o la imitación lúdica; la carga o la imitación satírica; y, finalmente, la forgería o la imitación seria (Genette, 1982).

¹⁴³En cuanto a la architextualidad, el teórico francés la concibe como una relación muda ya que se trata de pura pertenencia taxonómica –que se apoya, a veces, en una mención paratextual–. Genette precisa así: “Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. Dans tous les cas, le texte lui-même n’est pas

categorizaciones se limitan, o bien a una hipertextualidad de índole únicamente textual, o bien a una architextualidad acotada a consideraciones de género literario. El crítico francés no considera, pues, que una imitación de género pueda ser lúdica, satírica o seria y crear así una parodia. Su repartición impide, por tanto, un modo de análisis de las relaciones entre un hipertexto y un hipotexto que vaya y venga entre estas categorías¹⁴⁴.

En realidad, lo que está en tela de juicio aquí es el concepto mismo de “género literario” que me parece provechoso vincular con la lectura architextual que se fundamentaría en la noción de genericidad, desarrollada por J.-M. Schaeffer. Según éste, la genericidad se puede notar cuando, al confrontar un texto con su contexto literario, se percibe, muy sutilmente, una relación que vincula el texto con una clase textual (Schaeffer, 1989) o lo que Wittgenstein llamó el “aire de familia” que comparte una seire de textos. La lectura architextual permite así desvelar dos tipos de fenómenos opuestos: la reduplicación –muy presente en la literatura de consumo– y la transformación genérica –presentes, según Schaeffer, especialmente en textos vanguardistas–. Este tipo de relación transtextual ha constituido un eje de análisis importante en el ámbito de la crítica de géneros (*gender* y *genre littéraire*) literarios en Francia. Me refiero aquí a los trabajos de M. Soriano a partir de la noción de anamorfosis (Soriano, 2005 y 2006) que abrieron un campo de estudio amplio y que siguieron desarrollando críticos como M. Desmarais (2010a y 2010b).

Así pues, M. Soriano vuelve a emplear el término de anamorfosis –primero forjado por J. Baltrusaitis en las artes plásticas, retomado después por P. Valery, y más tarde por R. Barthes, en el ámbito literario– y lo define en estos términos:

L’anamorphose, avec les altérations et vertiges que produit la double et conflictuelle position qui la compose, et le déplacement incessant qu’impose la tension entre la perspective centrale, correcte, mais d’une certaine façon destituée, et la position excentrée que doit adopter le sujet pour déchiffrer la composition anamorphotique, exhibe, d’une part, les luttes symboliques contemporaines de sa production, et d’autre part, dans cette exhibition, questionne la neutralité du point de vue universel, les catégories qui le fondent et la notion même d’universel (Soriano, 2005 : 50).

censé connaître, et par conséquent déclarer sa qualité générique : le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème” (Genette, 1982 :12).

¹⁴⁴Varios críticos ya han problematizado dicha división taxonómica demasiado compartimentada en la que las obras más vanguardistas o experimentales no están representadas (véanse Jefferson, 1990).

Esta concepción, heredera de la sociocrítica, de la teórica tolosana comprende las prácticas literarias como un conjunto histórico de habitus y de creencias, que P. Bourdieu analizó en *Les règles de l'Art*, y sobrepasa la dualidad inmanencia/trascendencia que ha hecho correr ríos de tinta en la crítica literaria de la segunda parte del siglo veinte. Según M. Soriano, los sistemas de género están jerarquizados y corresponden a organizaciones históricamente determinadas del campo cultural. De esta manera, la anamorfosis analiza la hibridez de género no sólo como una subversión de las normas poéticas sino como un cuestionamiento de las jerarquías y de las divisiones genéricas que permite desvelar las luchas simbólicas y sociales del campo cultural¹⁴⁵.

Si nos interesamos ahora en la figura de la ironía, está claro que ha sido atendida por numerosos teóricos, desde especialistas de retórica como Cicerón, hasta filósofos como Shopenhauer y críticos del tipo de N. Frye. Entre las decenas de clasificaciones propuestas para analizar dicho fenómeno, nos interesará especialmente la serie de condiciones mínima –que toda ironía debe satisfacer para definirse como tal– propuesta por P. Ballart (1994). El crítico catalán, tras un extenso repaso de la historia de la ironía y de muchas de las ordenaciones que han sentado cátedra a lo largo de las épocas, propone los rasgos mínimos siguientes:

(1) Un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética. Con todo ello quiero decir que solamente cuando concurren esos seis factores podremos hablar con propiedad de que el texto se amolda a una figuración de carácter irónico (Ballart, 1994: 311).

El primer ítem irónico relativo al dominio en el que se establece la ironía –que responde a la pregunta básica ¿cuál es su demarcación en el cuerpo del discurso?– está claro en el caso que nos interesa aquí. Analizaremos dos casos precisos de ironía: el uso de dos géneros literarios marcados desde un punto de vista del género, los epistolarios y el diario íntimo.

¹⁴⁵Por esta razón, M. Soriano concibe el género literario como un campo con distintos niveles de comprensión que funcionan en constante interacción: “la généricité peut être décrite alors en tant que double parcours hypertextuel: le premier correspond à la *sélection des traits au niveau de la genèse du texte* et opère une configuration potentielle du genre comme hypertextuel virtuel. Le second parcours est celui que trace *la sélection des traits par le lecteur*, dans ce cas, la configuration procède de l’activation d’un certains nombre de traits génériques, quand d’autres demeurent non activés” (Soriano, 2006 : 51).

El segundo punto se refiere a un contraste o una ambigüedad que no halla solución dentro del texto, que puede aparecer entre la expresión y el contenido o entre unos registros estilísticos y otros (Balart, 1994: 316-317). Este punto se ha de vincular a lo que se dijo anteriormente en cuanto al distanciamiento del lector frente al texto. El lector se sitúa, así, frente a un texto en tensión entre, por una parte, una forma, fruto de la *doxa* –el género literario– que crea lo que se ha llamado “el horizonte de expectativa” mientras que, por otra parte, el lector tiene que adoptar una posición descentrada para poder descifrar este género e identificarlo como un estereotipo formal.

Por tanto, es menester relacionar este segundo punto con el tercero referente a la disimulación ya que en palabras de Ballart “el ironista es siempre un fingidor que cuida de que sus verdaderas opiniones queden al abrigo de una cierta afectación” (Ballart, 1994: 317-318). Otra vez, veremos que este punto está presente en la novela de Méndez Guédez y que el lector se tiene que distanciar con el texto para observar la ironía. Por tanto, la figuración de carácter irónico apela al lector y busca su complicidad para poder funcionar. Dicho juego con “estereotipos formales” también revela luchas simbólicas en el campo literario a las que hay que atender: jerarquización de géneros, esencialización genérica o, al contrario, subrepresentación genérica de ciertas formas literarias.

La cuarta característica de la ironía es su dimensión eminentemente comunicativa ya que funciona solo dentro de una estructura comunicativa –la más sencilla siendo que un emisario E envíe a un destinatario D un mensaje M– que también puede ser mucho más compleja. De hecho, como lo apunta Ballart, quien retoma la reflexión de M. L. Ferraz, la ironía también puede estar presente en distintos niveles ya que el destinatario puede ser o bien un narratorio intradieгético, los lectores que leen el mensaje literalmente u otros que lo analizan en el marco de una lectura en clave irónica. Asimismo, el emisario puede ser el mismo autor o estar también doblado de un narrador ironista. En la situación que analizaré en adelante, la ironía –que se lee como una tropo de la parodia– se entiende dentro de una relación autor-lector ya que se refiere esencialmente a los géneros literarios manejados por el creador del relato.

No nos detendremos mucho en el quinto y sexto componente constitutivo del enunciado irónico que aluden a la coloración afectiva y a la significación estética, respectivamente, ya que volveremos sobre esto en el apartado titulado “la parodia y la

sátira como modos de ironía”. De hecho, L. Hutcheon clasifica distintas impresiones subjetivas motivadas por el texto en tres categorías: la valencia contestataria, la respetuosa y la neutra o “lúdica” (Hutcheon, 1981: 147). Cada una de esta valencia se maneja, pues, con motivaciones diferentes aunque el mismo Ballart subraya que no es fácil determinar qué información la ironía lleva implícita, insertándose ésta en el proyecto global de la obra. Veremos un poco más en adelante dentro de qué categoría se puede situar la ironía de género en *Árbol de luna*.

En resumen este breve repaso teórico, nos ha permitido aclarar la naturaleza del tropo irónico a la vez que nos deja entenderlo no sólo como un fenómeno semántico limitado a un enunciado o a una frase, sino también como tropo situacional que tendrá lugar en contextos literarios y que necesita un análisis pragmático como el que desarrolló L. Hutcheon.

3.1 Sátira y parodia en *Árbol de luna*

Nos interesaremos ahora en dos formas de distanciamiento: el pastiche y la parodia, tales y como los definió L. Hutcheon en su análisis pragmático de dichos géneros. De hecho, paralelamente a la migración geográfica, *Árbol de luna*, nos hace viajar de un género a otro: mezcla formas y estilos literarios variados como la novela picaresca, lo “real maravilloso”, la novela epistolar y el diario íntimo conformando, de esta manera, un verdadero viaje intertextual en el que los géneros –literarios y socio sexuales– se entremezclan.

En cuanto a su estructura, la novela está dividida en tratados –como los que estructuraban las novelas picarescas– constituidos alternativamente por cartas, relatos en tercera persona y entradas del diario de Tulio. Esta estructura se ve interrumpida en dos ocasiones por la inserción de otros materiales textuales de naturaleza distinta. La novela consta, así, de un monólogo interior de Tulio –que transcurre mientras sufre los efectos del alcohol– y de publicidades radiofónicas –unas estafas en las que están involucrados Tulio y Estela/Marycruz–. La estructura fragmentada de la novela sigue, en cierto modo, el modelo del *collage* cubista que empezaron a utilizar autores latinoamericanos del S. XX, como J. Cortázar y M. Puig, y que se ha convertido en un recurso común en la literatura hispánica actual –me vienen a la memoria ejemplos tan distintos como la obra poética *Volver antes que ir* de F. Company y *Alma* de J. Moreno–.

El carácter fragmentado de la novela obliga, por lo tanto, a la participación del lector, quien tiene que vincular todos estos elementos para sacar las conclusiones y dar sentido al texto. Nos centraremos ahora en dos de los géneros literarios que conforman la obra de Méndez Guédez –la novela epistolar y el diario íntimo–, y estudiaremos, a su vez, los impactos de esas anamorfosis en el campo cultural además de su relación con las representaciones de género (social).

Como ya hemos dicho, la mayor parte de la novela se compone de cartas que Estela/Marycruz escribe a su amiga para contarle cómo ha llegado a España y lo que está pasando en su vida allí. Se trata pues de una correspondencia fingida que dicha mujer decide emprender mientras está presa y aburrida, lo que le da la ocasión de pensar en sus antiguos amigos y en su familia. La distancia geográfica y temporal de la destinataria principal¹⁴⁶, una amiga de la infancia que Estela no ha vuelto a ver desde hace algunos años, justifica así sus largas explicaciones acerca de su ascensión social y política, y, asimismo, le da la oportunidad de introducir al lector al mundo de la farándula venezolana. Esas cartas son, de este modo, prácticamente el único canal a través del cual los lectores tenemos un contacto directo con la voz y el discurso de este personaje femenino.

Si el adjetivo “epistolar” sirve para calificar el conjunto de prácticas vinculadas al intercambio de cartas, a nivel literario se aplica a una literatura basada en la carta que éstas hayan sido enviadas o no y que el destinador y destinatario sean reales o ficticios (Bernier y Desjardins, 2010: 241). Así pues, el número de obras que comparten este espacio de intercambio y de diálogo entre dos enunciadores abarca un número considerable de obras muy diversas. En este sentido, M. Torras, refiriéndose al concepto de género literario como el hecho de compartir unos aires de familia, concluye que “no hay *un* género epistolar cuyas características hayan permanecido inalterables a lo largo de los siglos” (Torras, 2001: 14).

¹⁴⁶El destinatario de dichas cartas cambia a lo largo de la novela, ya que Estela no las envía como tenía previsto y tras varias semanas de huida intenta venderlas a un periodista español interesado en su historia –razón por la que se dirige, e algunas de ellas a unos “queridos lectores”–. Las cartas insertadas al final de la novela, también son de Marycruz pero, esta vez, van dirigidas a su marido y su ex amante que amenaza con denunciar –difundiendo sus cartas anteriores– si no la reintegran a un puesto prestigioso en Venezuela.

Sin embargo, si a primera vista, el lector asocia las cartas de Estela/Marycruz con la novela epistolar, es porque coinciden en varios puntos de las características fundamentales de la correspondencia literaria. De hecho, el monólogo de la venezolana está escrito en forma de cartas, cada una siendo encabezadas por una fecha ascendente y dirigida a un destinatario preciso, ya sea su amiga o, temporalmente, unos supuestos lectores¹⁴⁷. En efecto, en la segunda parte de la novela, la venezolana dirige tres de sus cartas a futuros lectores ya que piensa poder venderlas a un periodista español interesado por su historia¹⁴⁸. Ya hemos mencionado también que dicha mujer firma sus cartas con dos nombres e incluso con variaciones de ortografía –Estela, Marycruz y Maricruz–. Por consiguiente, desde un punto de vista formal, la novela sigue fielmente la forma del intercambio de cartas tradicional.

Además de la forma *stricto sensu*, las cartas de Estela también comparten un estilo que podríamos llamar conversacional, es decir, un aspecto de falsa negligencia que se ha ido atribuyendo a las cartas escritas por mujeres. M. Torras observa así que la relación entre dos prácticas sociales del siglo XVII en Francia –la actividad conversacional de las *salonnières* y la escritura de cartas– llegó a codificarse y desencadenó, por una parte, en la asimilación de la escritura epistolar femenina como conversación a distancia y, por otra parte, en la consideración del género epistolar como una práctica *naturalmente* femenina (Torras, 2001: 62-62).

Me centraré en este segundo aspecto más adelante, y antes me detendré en la paradoja estilística que caracteriza la carta femenina: la soltura y la naturalidad artística. En realidad, como lo demostró M. Torras, esta supuesta *aisance* en el estilo se impuso paulatinamente a lo largo del s. XVII como modelo a seguir en las cartas intercambiadas por el público de los salones. Sin embargo, contrariamente a lo que autores como La Bruyère o Suard declararon posteriormente en aras de subestimar el trabajo de las

¹⁴⁷Por lo tanto, las cartas empiezan por “querida Cristina”, “queridos lectores” –o ambos– y también por “querida Cris”.

¹⁴⁸Finalmente, aunque la transacción no se concluye, Estela sigue escribiendo cartas a su amiga Cristina, un material que nunca le enviará pero que se convertirá, poco a poco, en un testimonio valioso para hacer chantaje a su amante y a su marido. De hecho, las últimas cartas del libro están dirigidas al Coronel y al ex presidente y no son nada menos que unas amenazas de publicación si no la dejan volver a Venezuela.

mujeres, este efecto y esta sensación de negligencia requería una labor retórica precisa y no se debía a una ligereza o abandono natural¹⁴⁹.

Si volvemos a *Árbol de luna*, está claro que tal estilo y soltura en el paso de un tema a otro es constante en las cartas de Estela. La narradora va de un tema a otro con mucha fluidez: en la mayoría de sus cartas empieza hablando sobre lo que está pasando en su vida en España, lo que le permite avanzar en generalizaciones –sobre temas tan diferentes como los españoles, la literatura o la política– para luego hacer referencia al pasado. Traeré a colación el ejemplo de la primera carta de la tercera parte de la novela en la que Estela primero le relata a su amiga Cristina cómo el periodista que quería publicar sus cartas se esfumó. Unas líneas después, pasa a hablar de su exilio gracias a un conector coloquial: “En fin, manita, no dejo de preguntarme ¿a quién favorece que yo no exista?” (Méndez Guédez, 2000: 149). Luego, Estela pasa al tema de sus dificultades económicas: “Y las economías andan muy mal, manita” lo que le permite hablar de los problemas que padecieron en el homenaje en un centro cultural. Más tarde la carta versa sobre Tulio, sus padres y su comportamiento a veces embaucador y, finalmente, gracias a su frase: “En fin, y hablando de caballeros, me hacía ilusión publicar estas cartas, Cristina, pero al final creo que es mejor así. Gerardo y el Coronel no son malos del todo” (Méndez Guédez, 200: 152), Estela consigue, de esta manera, reorientar la temática del resto de la carta. La dedica así a otros sucesos políticos de los que fue testigo cuando estaba en Venezuela cerca de Gerardo y el Coronel.

Así pues, esas cartas consiguen transmitir una soltura y naturalidad conversacional que se debe a una manipulación retórica precisa. Por una parte, se usan conectores de tipo “en fin”, “hablando de...”, “por cierto...” que permiten pasar de un tema a otro muy distinto por el simple motivo de que reflejan el pensamiento de Estela. Por otra parte, por comprometerse a contar lo que le está pasando a una persona que no ha visto desde hace muchos años y a quien, supuestamente, tiene mucho cariño, la venezolana tiene que explicar las razones de su situación en España, su relación con Tulio, con Gerardo y el coronel y su trabajo allí. Por tanto, Estela se siente obligada a explicar,

¹⁴⁹Valiéndose de extractos de cartas de una de las representantes más famosas de este género, Mme Sévigné, la profesora española declara así: “las aptitudes innatas no bastan, hace falta perfeccionarlas para que se conviertan en un arte: este es el ideal de la conversación galante” (Torras, 2001: 65).

precisar y recordar una serie de acontecimientos más o menos alejados en el tiempo, hecho que posibilita también el vaivén de un asunto a otro con bastante fluidez.

Ahora bien, aunque sabemos que las tramas novelescas estructuradas a través del molde epistolar han evolucionado muchísimo desde la época de las *salonnières*, dicho “género” quedó asociado, sorprendentemente, a las mujeres y a su “naturaleza” femenina. Este topos ya ha sido examinado por M. Torras –en el marco de un análisis comparativo literario y pictórico– y, en campo francófono por investigadoras como C. Planté (1998) a la que me referiré a continuación¹⁵⁰. Así pues, para entender toda la amplitud de la parodia que se desprende de las cartas de Estela, quisiera demorarme brevemente en el contexto social, político e interdiscursivo preciso que ha permitido asociar el género epistolar con el género femenino.

Refiriéndose al artículo del crítico F. Nies¹⁵¹, M. Torras y C. Planté apuntan que la superioridad de las mujeres para ciertos tipos de carta ya estaba sujeta a debate a mitades del siglo XVII. La Bruyère, en la segunda parte del S. XVII, introduce un giro en dicho discurso al afirmar, rotundamente, que las mujeres eran las que manejaban con más estilo e ingenio el género literario, en *general*, y como consecuencia de la *naturaleza* femenina (Torras, 2001: 70 y C. Planté, 1998: 11-12).

A partir de esta afirmación, a primera vista laudatoria, M. Torras, destaca, en particular, dos conclusiones menos favorables: por una parte, La Bruyère generaliza la aptitud para la escritura epistolar de las mujeres a todos los género de cartas –sin mencionar ningún ejemplo de ellos– y, por otra parte, desprovee a las mujeres del esfuerzo que implica la escritura ya que se trata de algo innato. La profesora barcelonesa señala con razón que esta argumentación alejará a las mujeres de la esfera pública, “puesto que la incorrección y la falta de artificio premeditado las alejan del ámbito de la literatura; en todo caso, les prescriben necesariamente la existencia masculina que pueda autor/izarlas como literarias” (Torras, 2001: 71). Por tanto, predicar la superioridad femenina en el ámbito del género epistolar mantuvo a las mujeres dentro de los cánones

¹⁵⁰Me limitaré a precisar que otros estudios se han centrado también en esta cuestión como el trabajo de A. L. Baquero Escudero (2003); de B. Melançon y P. Popovic (1994) y M.-F. Silver y M.-L. Girou Swiderski (2000).

¹⁵¹Este artículo titulado “Un genre féminin?” de Fritz Nies, publicado en 1978, fue uno de los primeros en interesarse en la cuestión del género social de esta producción literaria (F. Nies, “Un genre féminin?”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1978, p. 994-1003).

de la “naturaleza femenina” de la época y, al mismo tiempo, las alejó de practicar otros géneros literarios (Torras, 2001: 77).

A nivel de contenido, y en relación con lo que acabo de mencionar, M. Torras apunta que la fijación de este modelo “femenino” se explica gracias a la moral de la época que exigía que el comportamiento de las mujeres siguiera una cierta “virtud femenina”. Se consideraba que el contenido de las cartas de una mujer sólo podía interesar a otras mujeres y, por tanto, las temáticas de dichas cartas sólo se extendieron a géneros pedagógicos lícitos como los manuales de devoción, los tratados ortodoxos sobre la educación y las colecciones de consejos práctico-morales para otras mujeres (Torras, 2001:77). Por consiguiente, la mayoría de las cartas nunca salieron del ámbito semiprivado y desaparecieron. Asimismo, las cartas que fueron publicadas mucho después fueron de forma, generalmente, anónima. Vemos así cómo lo epistolar, considerado como género femenino, es una creación socio-artística que se entiende como cumplimiento de las expectativas y deseos del orden patriarcal de una época concreta (Planté, 1989; Torras, 2001). Por consiguiente, este tópico resulta ser nada menos que un pez que se muerde la cola cuyos efectos literarios se sienten hasta el día de hoy.

En el ámbito francés, C. Planté, en *L'épistolaire, un genre féminin?* (1998), también se interesó en el origen de la fuerte vigencia y, paradójicamente, del infundio de este lugar común. Así pues, valiéndose de los trabajos de F. Niels y de C. Dauphin, C. Planté sostiene que la feminidad de dicho género no se justifica ya que los autores de cartas son, en su gran mayoría, hombres y no mujeres¹⁵². La filóloga aclara así que en la tradición literaria francesa, el género epistolar, que existe como género por inscribirse en un conjunto jerarquizado, sólo podría ser “femenino” precisamente en relación con el conjunto de la literatura (Planté 1998). De hecho, el género epistolar se suele situar en el nivel más bajo de la jerarquía literaria, o en su periferia, por no ser “realmente” literario, un aspecto unas veces negativo y otras, positivo, cuando se destaca la “grandeza” de dicha literatura, supuestamente más auténtica. De esta manera, según C. Planté, el género epistolar es “femenino” en la medida en que es un género menor que, como las mujeres,

¹⁵²F. Niels ya demostró que el número de autoras de cartas no superaban el cinco por ciento entre las obras epistolares de los siglos XII y XIII y C. Dauphin llegó a la misma constatación con los autores de manuales epistolares del siglo XIX (Dauphin 2008, Niels, 1978, Planté 1998).

solo se admite de manera problemática y aparece como la literatura de los (o las) que no deberían escribir (Planté 1998: 12-13).

Ahora bien, aunque ha quedado demostrado que la feminidad de dicho género literario es una construcción social, política, cultural e institucional –como lo demostró M. Torras– y que carece de fundamento estadístico –como lo señaló C. Planté– la creencia de que las mujeres suelen escribir textos literarios sentimentales y autobiográficos que se centran en asuntos triviales de la vida cotidiana sigue estando vigente en la *doxa* popular. Desde este punto de vista, *Árbol de luna*, no parece ser, a primera vista muy innovador ya que respeta dicho tópico. Estela/Marycruz es una mujer que escribe, salvo excepciones, a otra mujer y su relato abarca acontecimientos de la vida cotidiana y recuerdos baladíes de sus relaciones sentimentales en un tono folletinesco. Empero, conforme avanza nuestra lectura de dichas cartas, nos percatamos de que, lejos de ser una repetición –sea neutra o cursi– de este género literario, el relato de Estela/Marycruz funciona como parodia e incluso, en algunos aspectos, como verdadera sátira. Para poder aclarar estos mecanismos de la ironía, volvamos brevemente a la concepción teórica de dichos modos de enunciación.

3.2 La parodia y la sátira como modos de ironía

Como ya lo apuntó L. Hutcheon en su artículo “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie” (1981), las diferencias y relaciones entre dichos términos no son nada claros ya que, a pesar de haber sido teorizados en varias ocasiones –pienso en las teorías de M. Bajtín, F. Jameson y en las del ya mencionado G. Genette–, las numerosas y variadas teorías han terminado, en ocasiones, por confundir ambos términos. Me basaré, pues, en la perspectiva pragmática de L. Hutcheon para distinguir claramente la parodia y la sátira, dos modalidades del canon de la hipertextualidad.

Primero, cabe precisar que la catedrática canadiense pretende analizar y definir ambos conceptos en su relación con la ironía y combinar los modelos de tipo estructuralista con la complejidad dinámica de modelos hermenéuticos –menciona así la concepción del discurso como “acontecimiento” desarrollado por P. Ricoeur– (Hutcheon, 1981). Su concepción de dichas modalidades confirma, de este modo, la importancia, que destacué anteriormente, de la interacción entre un autor/codificador y el lector/descodificador.

De manera general, L. Hutcheon diferencia la parodia y la sátira en función de su objeto: la parodia apuntaría, así, a una forma estética mientras la sátira se referiría a una sociedad implícita. La crítica explica de este modo que:

La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme extratextuelles dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires (Hutcheon, 1981 : 144).

Los objetivos de ambas formas son, por tanto, bastante diferentes. Empero, L. Hutcheon matiza esta oposición ya que, desde un punto de vista pragmático, la parodia y la sátira se entrelazan en algunos casos. De este modo, es posible encontrar parodias satíricas –cuando un autor lleva a cabo una crítica feroz de unas convenciones literarias en un intento de corregirlas– y también una sátira paródica –en el caso de un texto crítico que trata un objeto fuera del texto pero que usa la parodia como mecanismo estructural para llevar a cabo esta tarea correctiva– (Hutcheon, 1981: 148).

Dentro de este marco, L. Hutcheon define la parodia, por una parte, como un “contra-canto”, es decir una oposición o contraste entre dos textos cuyo objetivo es producir un efecto cómico, ridículo o denigrante (Hutcheon, 1981: 143). De esta manera, según su acepción más común, la parodia se distingue de otras modalidades intertextuales (o hipertextuales) por intentar marcar una transgresión a la *doxa* literaria. Por otra parte, la teórica canadiense también destaca el prefijo “para” que indicaría también un acuerdo o una cierta intimidad con el género que maneja. El efecto de la parodia no es, pues, sólo cómico o negativo, también puede ser respetuoso cuando se usa como un homenaje a una forma canónica.

La teórica se basa así en esta doble definición de la parodia para señalar tres tipos de impresiones subjetivas motivadas por el texto lo que llama *etos*¹⁵³ pero que, por razones de claridad en relación con nuestra definición, desarrollada anteriormente, llamaremos “valencia”. Por un lado, distingue una valencia contestataria o provocadora, una reacción comúnmente asociada a la parodia. Por otro lado, la valencia puede ser “respetuosa”, un mecanismo que se suele encontrar en la ficción posmoderna o en la parodia litúrgica de la Edad Media. En este caso la parodia funciona como la

¹⁵³Para L. Hutcheon, el *etos* es una respuesta dominante deseada y realizada por el texto literario, es decir una reacción que el autor quiere producir en el lector y que se puede rastrear en el mismo texto (Hutcheon, 1981: 145-147).

incorporación a un texto, de un estilo que se homenajea a la vez que se quiere suplantar. Finalmente, L. Hutcheon habla de valencia neutra o lúdica que corresponde a la burla más ligera de la ironía, un tipo de parodia que M. Riffaterre asimiló a la silepsis (Hutcheon, 1981: 147).

A partir de esta perspectiva pragmática, podemos ahora sacar a la luz los distintos tipos de parodia así como la valencia que se desprende de estos fenómenos de hipertextualidad. Así pues, volviendo ahora a la novela que nos interesa, podemos señalar varios aspectos de distanciamiento en relación con el género epistolar “tradicional”, a partir de los cuales se deduce la parodia. Mientras he apuntado que las cartas de Estela correspondían, en parte, al estereotipo de la novela epistolar como género “femenino” dedicado a asuntos sentimentales, vamos a ver que también cuestiona dicho tópico hasta subvertirlo totalmente.

3.3 Epistolarios fingidos

En relación con la voz narrativa y su posicionamiento en una sociedad machista, podemos apuntar un primer tipo de parodia en *Árbol de luna*, tratándose éste de un distanciamiento con las temáticas asociadas tradicionalmente a las cartas de mujeres. De hecho, cabe apuntar que, tradicionalmente, las mujeres no sólo están apartadas del escenario público a nivel de la producción epistolar –ya que sus cartas no son reconocidas como obras literarias– sino que, a nivel de contenido de dichas cartas, se supone que las mujeres se limitan a temáticas de la esfera privada. Esta creencia no es reciente ya que la crítica literaria de finales del s. XVII apuntaba ya que las cartas femeninas giraban en torno a dos únicos temas, profundamente íntimos: el abandono amoroso y la relación madre-hijo/a¹⁵⁴ (Torras, 2001: 72).

Por tanto, frente al topoi, presente todavía, de cartas femeninas reducidas a dominios “privilegiados” de las mujeres: la familia, los sentimientos, la infancia y la vida privada¹⁵⁵ (Planté, 1998: 16), las cartas de Estela/Marycruz son sumamente políticas. Aunque la narradora aborda, efectivamente, asuntos de su vida amorosa y privada, lo

¹⁵⁴M. Torras apunta que la fijación de este modelo “femenino” se explica gracias a la moral de la época que exigía que el comportamiento de las mujeres siguiera una cierta “virtud femenina” (Torras, 2001).

¹⁵⁵Según C. Planté, esta restricción de los temas de discusión se debe, en gran parte, a la partición de los espacios entre lo público y lo privado, que remonta al siglo XIX, a causa de la que pocas mujeres tenían acceso a la políticas y a los negocios (Planté, 1998).

hace dentro de un marco casi exclusivamente profesional y, paradójicamente, público. De hecho, si dicha mujer habla de su relación con su marido el Coronel y de cómo conoció a su amante, la mano derecha del presidente, es para demostrar a sus destinatarios que ya no es la pobre pueblerina ingenua que era. Estela ha podido sacar provecho de todas sus relaciones personales para salir adelante, obtener un puesto y vivir lujosamente. Desde este punto de vista, el discurso del personaje de Estela/Marycruz se puede entender como una burla a las cartas de mujeres que se confortan a sí mismas con relatos egocéntricos.

En este ámbito, la crítica F. Fernández ha comparado el tono de las cartas de Estela/Marycruz con la tradicional novela de folletín¹⁵⁶:

Ella suele relatarle a su amiga Cristina sus encuentros y desencuentros sentimentales con Néstor (el esposo de su hermana), Gerardo, el Coronel, sus opiniones sobre la conflictiva vida amorosa de Tulio, sus críticas hacia la figura masculina y hacia el resto de las mujeres con las cuales se interrelaciona, sus juicios de estética e incluso su particular desborde de ego y narcisismo. (Fernández, 2010)

El pasado y la vida personal de Estela/Marycruz ocupan, de hecho, la mayor parte de sus cartas al detallar casi cotidianamente su visión personal de la vida doméstica y de la farándula venezolana. La parodia aquí está dirigida pues a un género de literatura popular, la novela de folletín cuyo tono cursi y de temática amorosa está reproducida en *Árbol de luna*, de forma exagerada.

Además, como era el caso para las mujeres de siglos pasados, Marycruz no tiene otro modo de expresión escrito más que la carta: en su caso se debe al hecho que su ex amante y su marido le impusieron guardias que la siguen las veinticuatro horas del día para evitar que divulgue o publique nada acerca de ellos. Estas cartas se pueden entender, de esta manera, como un guiño a lo que M. Le Doeuff llama la *nomophatique*, es decir el conjunto de reglas implícitas que rige la distribución de la palabra sobre temas precisos¹⁵⁷. En este caso el texto destaca la norma prescrita de texto epistolario como único género adaptado al género de Estela/Marycruz y el único autorizado en su situación de sin papel perseguida.

¹⁵⁶Me refiero al tipo de relato propio de las novelas por entregas, emocionante y poco verosímil (Real Academia Española, 2013).

¹⁵⁷La filósofa francesa define la *nomophatique pauliniene* como código que precisa quién tiene el derecho de hablar, con quién, dónde, sobre qué temas, y con qué tono (Le Doeuff, 1998: 116). Esta noción –vinculada a la pragmática lingüística y que hace referencia a la censura que impuso San Pablo a las mujeres– se ve cargada aquí de una dimensión feminista comprometida ya que precisa claramente que se trata de algo del que hay que liberarse.

Sin embargo, aunque trata los temas típicos de las relaciones amorosas y familiares, Estela/Marycruz llega a poner el dedo en la llaga venezolana. De hecho, a través de sus anécdotas aparentemente triviales, denuncia los problemas públicos del país y la gestión desastrosa de los mandatarios. En su análisis de *Árbol de luna* como relato intrahistórico, F. Fernández ya aludía a la falsa ingenuidad de Estela quien ofrece su versión de la ineficiencia y burocracia del gobierno nacional (Fernández, 2010). En efecto, esta visión intrahistórica y periférica, propia de Estela, subvierte, a mi modo de ver, la división tradicional entre asuntos de índole público y vida privada.

Como ejemplo, se puede citar la visita de Estela y de su amante Gerardo a Barquisimeto, una ciudad provinciana en la que los ciudadanos sufren de escasez de agua. En pleno mitin, y frente a una muchedumbre cada vez más enojada, Gerardo intenta calmar la situación y pregunta a las autoridades locales cuál es la causa de dicho problema. Al entender que se debe a errores de planificación y de gravedad (en relación con la ley física), Gerardo pretende tranquilizar a la gente derogando dicha “ley”:

Señores, el bien de la patria nos exige acabar con esa maldita ley que evita que crezcan las flores en los corazones y en los jardines de nuestra gente. Pido entonces a los diputados, tanto a los de mi Partido, como a los de la oposición, que hoy mismo y por votación unánime, quede derogada la ley de gravedad en todo el territorio de la ciudad de Barquisimeto (Méndez Guédez, 2000: 180).

Notamos así que mientras Estela/Marycruz habla de sus visitas a ciudades o de sus invitaciones a mítines políticos, describe mejor que cualquier informe oficial el estado problemático y la administración catastrófica del país. Al mezclar este tono confidencial con denuncias políticas, el autor transforma estas cartas, aparentemente egocéntricas, en verdadera sátira.

El mecanismo identificado aquí concuerda con lo que L. Hutcheon llama “parodia satírica”, es decir, un mecanismo de parodia a nivel de género literario cuyo objetivo es el de corregir ciertos vicios. En la situación que nos ocupa, los vicios son numerosos y conciernen la gestión política del país: a través de las anécdotas de Estela/Marycruz, somos testigos de una corrupción generalizada, de la incompetencia total de los mandatarios políticos, ya sean del ejército o civiles, y de la superficialidad de las acciones y discursos de los gobernantes. Así pues, podemos concluir que las anécdotas ridiculizantes no son puras invectivas negativas, sino que se percibe como una burla con fines, indirectamente, reformatorios de la clase política venezolana.

Otro tipo de parodia de esta novela es de índole hipertextual; se trata de la referencia a la novela epistolar *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, obra emblemática de las letras venezolanas publicada en 1924. Primero, los títulos de los capítulos de la novela de Méndez Guédez que empiezan todos por “de cómo...” toman claramente modelo sobre la novela de la autora venezolana, cuyos capítulos empiezan con las mismas palabras¹⁵⁸. Además, encontramos, una cita de dicha novela en el epígrafe que encabeza la segunda parte de la novela de Méndez Guédez:

Yo sé mentir bastante bien cuando hablo, no sé mentir cuando escribo y como no quería por nada del mundo decirte la verdad, que me parecía humillante, había decidido callarme (Méndez Guédez, 2000: 99).

Dicha frase proviene de la primera carta de la novela de T. de la Parra, en la que María Eugenia Alonso, la protagonista principal y autora de todas las cartas, explica a su amiga por qué no le ha escrito antes las dificultades que vivía en casa de su abuela. Si ponemos los dos relatos en paralelo, podemos entender entonces que, al igual que la protagonista de *Ifigenia*, Estela/Marycruz escribe a su amiga, también llamada Cristina, para desahogarse.

Otro punto en común entre ambos relatos concierne a las protagonistas principales de esas novelas. Ambas reciben poca consideración por la gente que les rodea y se sienten, por tanto, agobiadas y humilladas por tener una vida casera muy distinta de la existencia mundana que tenían al otro lado del Atlántico¹⁵⁹. Esta comparación ya fue destacada por M. T. Vera Rojas en su entrevista con el autor venezolano en la que éste reivindica esta deuda literaria en estos términos:

Fue una de mis intenciones al escribir este personaje: reactualizar a María Eugenia Alonso; imaginármela a finales del siglo XX, y darle un destino diferente, pero tan diferente que en este caso hablamos de una delincuente que formó parte de todos los negocios turbios de la democracia venezolana y al cierre de la novela ya se encuentra preparada para progresar todavía más; justo en ese momento cuando el estamento militar comienza a retomar el poder que han ejercido en casi toda la historia de Venezuela (Vera Rojas, 2012).

¹⁵⁸Como botón de muestra, el título del tercer capítulo de la segunda parte de la novela de T. De la Parra es “De cómo una mirada distraída llega a desencadenar una horrible tormenta, la cual, a su vez, desencadena grandes acontecimientos” (De la Parra, 1985: 187) mientras que el primer título de *Árbol de luna* es “De cómo por una confusión de identidades Estela y Tulio son arrestados en medio del invierno español” (Méndez Guédez, 2000:15).

¹⁵⁹Para María Teresa Alonso, París es sinónimo de libertad, vida mundana y celebridad mientras Estela/Marycruz echa de menos la capital venezolana donde ha podido relacionarse tanto con los políticos civiles como con los militares que organizaron el golpe de estado y que gobiernan el país cuando ella vuelve a su país natal.

J. C. Méndez Guédez hace, pues, un paralelismo claro entre dichas mujeres ya que ambas rechazan su papel secundario por ser mujer y, además, sueñan con la fama. Por supuesto, la época es diferente –pasamos de principios del siglo XX a finales del mismo– y el contexto sociopolítico como telón de fondo de ambas novelas también diverge. En el caso de *Árbol de luna*, la mujer quiere rebelarse y salir del mundo que ha sido prediseñado para ella, es mestiza y seductora y se valdrá de estas ventajas para poder ascender socialmente.

Además de la forma bastante similar entre ambos textos, las novelas se parecen también desde el punto de vista de la voz narrativa, de su tono y de su perspectiva. Como María Eugenia Alonso, Estela/Marycruz es una de las únicas mujeres en un “banquete de hombres solos”, es decir en un grupo social dominado por los hombres y dirigido en función de intereses machistas. Asimismo, la amiga de Tulio pertenece al club muy restringido de la farándula política y militar venezolana en el que sólo se puede conseguir un puesto casándose o convirtiéndose en amante de los altos cargos del gobierno.

Si seguimos la clasificación de L. Hutcheon el “etos”, o valencia, que caracteriza esta relación hipertextual entre la novela de Méndez Guédez y la de T. de la Parra, no tiene nada que ver con una risa sarcástica o provocadora habitualmente asociada a la parodia, sino que, al contrario, se trata aquí de una valencia respetuosa. De hecho, el autor hispano venezolano parece haber incorporado, a la vez, la novela canónica a su propia obra en homenaje a ella como un intento de suplantarla y, en cierta manera, reactualizarla. Desarrollaremos este aspecto en la conclusión de este apartado sobre los fenómenos paródicos, destacando su relación con la metaficción posmoderna.

Todo lo dicho anteriormente nos permite concluir, por una parte, que el diálogo que se teje entre esta novela y la de T. de la Parra, considerada a menudo como una obra feminista vanguardista, funciona como una parodia respetuosa. Ambas novelas proponen, así, una mirada satírica de la sociedad machista y patriarcal venezolana y de las estrategias de desenvolvimiento de dos mujeres que quieren superar su estancamiento social. Estela resulta ser, en este ámbito, una María Eugenia Alonso moderna en una sociedad que no parece haber cambiado sobremanera en comparación con el mundo retratado en la obra de Teresa de la Parra.

Por otra parte, *Árbol de luna* rebosa de referencias a géneros literarios típicamente asociados a las mujeres –la novela epistolar y la novela de folletín– por tratar de la sentimentalidad y de la vida privada y casera, asuntos supuestamente más femeninos. Sin embargo, en mi lectura, he señalado que estas relaciones hipertextuales, se podrían entender como fenómenos de anamorfosis según el término de M. Soriano, ya que resultan ser diferentes tipos de parodia que permiten poner en tela de juicio dichos tópicos de género en un sentido social y literario¹⁶⁰.

3.4 Diario íntimo público

Otro de los géneros que componen *Árbol de luna* es el diario íntimo ficticio de Tulio, un diario que sólo aparece de la segunda a la quinta parte de la novela. Ante todo, cabe señalar que hablar del diario como género literario siempre ha sido problemático ya que, originalmente, se trata de una práctica íntima cuya autenticidad se basa en la espontaneidad. De esta manera, P. Lejeune afirma que el diario:

[est un genre littéraire] sur lequel la “littérature” pèse comme un soupçon: car le journal intime est d’abord une écriture ordinaire, à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu’elle est en prise directe sur l’instant, et sans arrière-pensée de séduction (Lejeune, 2004: 8).

En realidad, esta frontera borrosa entre diario “auténtico” y diario “retrabajado” remonta al siglo XIX cuando aparece el diario tal y como lo concebimos hoy. De hecho, según la cronología que ha propuesto A. Girard, los autores que emprendieron la escritura de un diario en la segunda parte del siglo XIX ya tenían modelos y aunque el autor no publicase su diario en vida, sabía ya que su difusión era una posibilidad (Girard, 1963¹⁶¹).

Así pues, aunque el diario pueda ser proteiforme y refleje una escritura más o menos espontánea, de manera general, F. Simonet-Tenant propone esta definición:

Le journal se présente sous la forme d’un énoncé fragmenté qui épouse le dispositif du calendrier et qui est constitué d’une succession d’ « entrées » (une entrée désignant

¹⁶⁰Cabe precisar que la parodia o anamorfosis del género epistolar también estuvo en el centro de otras obras literarias famosas tales como *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo (1992) o *Preciosas Cautivas* de C. Gilman y G. Montaldo(1993).

¹⁶¹En dicha cronología, el crítico francés distingue tres generaciones de diaristas franceses. Una primera generación está constituida por autores que escribieron diarios entre 1800 y 1860 para ellos mismos, sin pensar en una posible publicación. En la generación siguiente –que se extiende hasta 1910– los autores ya tenían modelos, ya que los primeros diarios se habían publicado y estaban ampliamente difundidos. Finalmente, el género del diario florece gracias a la tercera generación –que empieza en 1910 y sigue hasta hoy– en la que los eruditos han publicado diarios póstumos de autores celebres y que se destaca también por ser un período en el que los mismos autores publican a veces su diario en vida (Girard, 1963).

l'ensemble de lignes écrites sous une même date). S'y exprime un *je*, le plus souvent omniprésent, prisme qui réfracte actions, observations, pensées et sentiments (Simonet-Tenant, 2006 : 19-21).

Se destacan aquí dos elementos definitorios: las entradas –que se distinguen gracias a las fechas– y la persona de enunciación que es, en la mayor parte de los casos, la primera persona del singular.

El diario ficticio que encontramos en *Árbol de luna* sigue esta definición del género como serie de trazas episódicas ya que se organiza alrededor de fechas precisas – que se extienden del 3 de febrero de 1997 al 17 de mayo del mismo año–. Se supone, así, que el joven venezolano escribe de manera episódica, a veces cotidianamente u otras, con intervalos de varios días. El otro aspecto relativo a la enunciación subjetiva también está presente en su relato: Tulio emplea la primera persona y escribe, en desorden, recuerdos personales de su infancia, detalla sus encuentros en España y relata sus experiencias amorosas fracasadas.

Además, para crear una ilusión realista más eficaz, el diario de *Árbol de luna* sigue también construcciones estereotipadas propias del diario. F. Simonet-Tenant destaca así las frases nominales¹⁶² y la omisión repetida del sujeto¹⁶³ que crean la ilusión de una expresión inmediata y “natural” (Simonet-Tenant, 2004: 33). Asimismo, el uso de palabras coloquiales –como “envainar”, “joder”, “arrechar”– y de frases muy cortas, con ideas que se repiten varias veces, también crean la ilusión de un testimonio auténtico y directo.

Ahora bien, desde un punto de vista de la sociología de la literatura, es necesario apuntar también que el diario, como los relatos epistolares, están fuertemente marcados desde un punto de vista del género (social). Por tanto, al lado de su definición formal – bastante flexible– el diario está también muy presente en nuestro imaginario colectivo

¹⁶²Así pues, en el diario de *Árbol de luna* encontramos frases sin verbo ni complemento como “Una gran vergüenza, una gran lástima.” (Méndez Guédez, 2000: 125) o “Pero no.” (Méndez Guédez 2000, : 121).

¹⁶³Simonet-Tenant se refiere aquí a la teoría de la enunciación, elaborada por E. Benveniste, y más precisamente, a su concepción de los relatos en primera persona (Simonet-Tenant, 2004). Así pues, el lingüista francés, define la primera persona a través de la articulación de dos niveles: por una parte, en estos discursos, los pronombres personales siempre son deícticos y sólo tienen referencia en el acto de enunciación; y por otra parte, el “yo” señala la identidad del sujeto de enunciación así como la del sujeto del enunciado (Benveniste, 1979). Así pues, en la novela que nos ocupa, el relato cuenta las experiencias de Tulio, sus puntos de vistas y sus recuerdos a partir de un “yo” que nunca se define explícitamente. Los lectores aprendemos a conocerlo a través de las entradas de su diario y de las anécdotas que escribe sobre su propia vida.

como forma literaria “femenina”. El propio Tulio menciona este tópico al hacernos partícipe del miedo de emprender un diario íntimo por ser una herramienta de “quinceañeras llenas de hormonas” (Méndez Guédez, 2000:93). Vemos así que el género literario del diario está asociado a una feminidad emocional exaltada en la que un “hombre” no se podría reconocer.

En realidad la feminidad de dicho género es muy dudosa y proviene, otra vez, de una jerarquización de las prácticas literarias. Es cierto que históricamente, se empujaban a las chicas a mantener un diario íntimo. Como bien lo explican P. Lejeune y C. Bogaert, en el siglo XIX en Francia, los educadores favorecían estas prácticas a la vez que controlaban esas escrituras íntimas (Lejeune y Bogaert, 2006: 21). Hoy en día sigue siendo mucho más común regalar un diario a niñas o a chicas adolescentes que a chicos, sin importar su edad.

C. Planté ya discutió esta cuestión en su obra *La petite sœur de Balzac* (1989), y resaltaba que a pesar de que muchos hombre escribieron diarios, este género sigue siendo el arquetipo de la expresión literaria femenina. Explica, así, que escritores de diarios más famosos como Constant o Joubert estaban contantemente atormentados por la posibilidad de “feminización” por ser el diario un género “naturalmente” femenino dado que “[...] le journal semble le mode d’écriture idéalement adapté au projet de confinement de la femme dans un monde domestique et dans la passivité” (Planté, 1989: 239).

La elección del diario íntimo como canal de enunciación para un chico de treinta años aparece, pues, en este contexto, como un primer distanciamiento con el estereotipo del diario íntimo. Para mantener la verosimilitud, Tulio justifica varias veces su labor de escritura por el dinero que podría ganar al compartir su experiencia de prófugo:

El periodista que conoce Estela dice que nuestra experiencia vale dinero. ¿Qué experiencia? Imagino que se refiere a la de mi amiga, pero como también ha ofrecido pagarme pues mi visión podría dar detalles complementarios, hago el intento llenar páginas y páginas. Sólo por eso me tomo este trabajo de escritura. Vil, cochino, despreciable dinero. (Méndez Guédez, 2000: 106)

Tenemos, así, la explicación de este diario que Tulio acepta redactar después de unos días de huida y de aburrimiento. Sin embargo, a pesar de esta supuesta “obligación” de contar su vida cotidiana de inmigrante ilegal y perseguido, Tulio relata con muchos detalles cómo era su vida en Venezuela, las relaciones que tiene con su madre y el dolor

que le sigue provocando la separación de su ex novia. Por tanto, paulatinamente, nos damos cuenta que Tulio se confía mucho más de lo necesario y justifica su actividad de diarista gracias a dicha necesidad de dinero. Resulta ser llamativo además que, a pesar de saber que el periodista ya no está interesado en su historia, el chico siga llenando las páginas de su cuaderno. Tulio usa pues la excusa del aburrimiento y de la propuesta (inexistente) del periodista para consagrarse a la escritura, una actividad que no puede reconocer como propia ya que no corresponde para nada al modelo de hombre que pretende ser.

Además de poner en tela de juicio el género social asociado a este género literario, el autor venezolano también cuestiona otro aspecto fundamental del diario: el sentido que se suele sacar de él. De hecho, a pesar de su carácter fragmentario el diario permite dar cuenta de lo que se ve, se siente o se piensa en un anhelo por dar sentido a dichas experiencias. En este ámbito, el diario íntimo se puede poner en paralelo con el diario de a bordo o el cuaderno de bitácora en los que se escriben los hechos de los que hemos sido testigos en un período dado así como de las actividades que hemos llevado a cabo.

En relación a esto, es de notar que uno de los primeros epígrafes de la novela es una cita de André Suarès, famoso escritor francés cuya obra exitosa *Le voyage du Condottière* fue uno de los primeros cuadernos de bitácora literario y sigue siendo un ejemplo del género. Sin embargo, a diferencia de Suarès, quien decidió publicar todo lo que opinó y criticó mientras viajaba por Italia, Tulio consagra muy poco espacio de su diario a describir las ciudades por las que pasa u opinar sobre las costumbres de los españoles. En realidad, su diario íntimo da muy poca cuenta de lo que vive como fugitivo; se trata, más bien, de un relato auto-centrado en el que da vueltas a las historias que lo han traumatizado.

Así pues, Tulio no desarrolla mucho los problemas que afronta en su exilio, como se ha comprometido a hacer y, además, nunca menciona su futuro y los planes que podría tener, como se podría esperar de un diario íntimo de cualquier varón de treinta años. De esta manera, su relato se acerca mucho más a la perspectiva de una memoria pero sin ningún propósito de escritura panorámica aclaradora o redentora.

Asimismo, el diario de Tulio tampoco se usa como herramienta de auto vigilancia y de mejora de sí mismo, un objetivo que, por ejemplo, perseguían los diarios espirituales de los eclesiásticos. En dicha escritura se debía valerse de la lucidez y el razonamiento – pensamos, por ejemplo, en el diario de I. de Loyola (1544-1545) en el que anota las etapas de su liberación interior– (Simonet-Tenant 2004: 49). A través de la escritura Tulio intenta también analizar su historia pero, finalmente, no es capaz de dar sentido a lo que está viviendo y sintiendo en el presente. El hecho de que tire su diario a la basura cuando se entera de que Estela/Marycruz va a volver a Venezuela, y que viaje al final a Cádiz, en vano, demuestran que después de haber llenado numerosas cuartillas, está aún más perdido que antes. Una de las citas paratextuales que introduce la cuarta parte de la novela, corrobora este sentimiento de confusión y de desasosiego que se desprende del relato de Tulio:

Hay un largo camino
Que no empieza y ya es término
Y un horizonte que jamás se acerca
(poema de J. A. Valente citado en Méndez Guédez, 2000: 147)

Así pues, Tulio no consigue salir del carácter fragmentario del diario en el que se desahogaba por medio de anécdotas dolorosas aunque divertidas, y que tienen muchos puntos comunes con *La vida exagerada de Martín Romaña* de A. Bryce Echenique. Al final de su recorrido con su compañera, sigue sin conseguir estructurar sus recuerdos y ponerse en camino hacia la resiliencia.

Una de las razones de este fracaso es que los lectores sentimos que Tulio no se confía realmente sino que, a través de su discurso, sigue pretendiendo ser un hombre que no es. En este sentido, es esclarecedor el episodio en el que Tulio explica cómo reaccionó, de niño, tras el arresto de sus padres. Así relata cómo lo cuidaron la vecina y sus hijas al encontrarlo escondido en las escaleras:

La mujer entró a su casa y salieron varias de sus hijas. Entre mimos y palabras suaves lograron convencerme de que entrase con ellas. Supongo que eran muy bonitas y que quizás alguna de ellas tenía las caderas afiladas y ese caminar ondulante que tanto me gusta en las mujeres. En algún momento quise llorar pero como mi padre me decía que un futuro guerrillero nunca puede ser débil, me limité a dejar caer unos lagrimones helados mientras sentía que el sueño avanzaba como una piedra creciendo dentro de mis párpados (Méndez Guédez, 2000: 103).

En este extracto, la tercera frase –que alude al cuerpo seductor de las hijas de la vecina– parece haber sido pegado *a posteriori*. Se refiere a un juicio de valor que Tulio

sólo puede emitir siendo adulto y no cuaja con un recuerdo de la infancia. Así pues, mientras se confía, Tulio sigue manteniendo un tipo de pose fotográfica, es decir una *performance* casi teatral que construye en su evocación del pasado. Esta pose, que hemos llamado *etos* en el análisis de los estereotipos de género en los personajes, corresponde, así, a una puesta en escena de un adulto que finge haber sido verdaderamente un niño macho precoz.

¿Cómo se puede deducir esta pose a partir del relato? Me parece que en el caso del diario de Tulio, el pacto referencial, término de Ph. Lejeune, se agrieta a lo largo del relato. El teórico francés define dicho pacto –subyacente al pacto autobiográfico¹⁶⁴ en un diario íntimo auténtico– como la pretensión de referirse a una realidad extra textual que pueda someterse a la prueba de la “verificación” (Lejeune, 1975). En un relato autobiográfico, el enunciador intenta, a través de un discurso alejado lo más posible de la ficción, dar una imagen de lo real más cercana a la verdad. Al ser tan sólo una imitación de un diario íntimo, el relato de Tulio no puede pretender referirse a la realidad; sin embargo, para mantener una cierta verosimilitud, Tulio tiene que esforzarse en conseguir el mismo efecto. En otras palabras, lo que afirma Tulio tiene que ser coherente con lo que conocemos de su época, de su entorno y de los discursos de los demás personajes. Allí se sitúa el problema con el relato de Tulio: la manera en la que Estela habla de él no corrobora lo que Tulio dice de sí mismo.

Por ejemplo, mientras Tulio pretende hacer creer que un día persiguió a un *skin head* que lo había injuriado, Estela da su propia versión del mismo hecho y explica que mientras el *skin head* le gritaba insultos a Tulio, éste no se atrevía a reaccionar: “Mi amigo bajaba el rostro, simulaba mirarse los pies. Sí, como si hubiese descubierto algo muy interesante en sus zapatos” (Méndez Guédez, 2000: 152). Así pues, al afirmar Estela que Tulio tiene “una imaginación espectacular” (Méndez Guédez, 2000: 151), los lectores nunca nos fiamos totalmente de él, especialmente cuando se trata de su auto

¹⁶⁴El pacto autobiográfico se refiere a un tipo de pacto de lectura –entre el lector y el autor de la obra– específico al relato autobiográfico. Dicho pacto presupone una unidad entre el sujeto de la enunciación y el autor del libro y se puede deducir de varias maneras: puede ser implícito –al emplear un título o subtítulo que suprima la equívocidad–, o explícito por ejemplo gracias a una explicación del enunciador en el paratexto o bien a través del nombre que el narrador-personaje tiene en el mismo relato (Lejeune, 1975). En el caso de *Árbol de luna*, dicho pacto es inexistente: el autor y el narrador del diario no tienen los mismos nombres, a pesar de leer fragmentos de diario no hay ninguna nota paratextual que oriente al lector hacia una lectura autobiográfica y, sobre todo, el diario es sólo uno de los modos de enunciación de la novela.

descripción¹⁶⁵. De esta manera, el diario de Tulio resulta ser así, en varias ocasiones, más cercano a una pose fotográfica que a una confidencia auténtica.

En resumidas cuentas, se ha intentado demostrar aquí que J. C. Méndez Guédez parodia el género del diario íntimo subvirtiéndolo desde varios puntos de vista. Primero, el hecho de ser el diario íntimo de un joven adulto masculino, no corresponde al tópico asociado a este género, el de ser una escritura para mujeres –jóvenes–, un estereotipo que el mismo Tulio menciona y se siente obligado a rechazar.

Segundo, el diario resulta ser una herramienta de comunicación improductiva, a veces infiel a la realidad, lo que permite al lector ver la fractura entre el discurso de Tulio, el de Marycruz y el del narrador extra-heterodiegético. Notamos así que no hay ningún discurso único ni auténtico, pues tanto el relato de Tulio como las cartas de Estela/Marycruz insisten, en la parcialidad de su perspectiva. Ambos visibilizan también el juego de *performance* –casi teatral– de los personajes que intentan construirse a partir de palabras. Sin embargo, y se trata de un tercer tipo de alejamiento al género del diario íntimo, a pesar de su relato, Tulio sigue siendo un sujeto errabundo que ha perdido todo horizonte de sentido, y al que la escritura no le ha permitido desconstruir su exilio y esbozar otra manera de ser.

Por tanto, como en el caso del relato epistolar, la parodia del género de diario íntimo que atestiguamos aquí es de índole respetuosa a nivel formal ya que se puede entender como un homenaje a autores como A. Suarés y A. Loos que la novela, en cierto modo, actualiza. Además, de esta deferencia hacia los textos parodiados, el relato de Tulio también tiene un componente satírico a nivel moral. Así pues, aunque el componente satírico no es tan fuerte como en la correspondencia de Estela/Marycruz, los sucesos que aparecen en las entradas del diario también dan a ver el funcionamiento deficiente del gobierno venezolano. Tulio atestigua, de esta manera, la corrupción, la mentira, y la cobardía que han ido ganando cada vez más terreno en su país y que son unas de las razones por las que el hombre decide dejarlo.

¹⁶⁵Este aspecto coincide con el etos que el joven intenta proyectar y del que ya hablamos en el apartado anterior.

4 Ironía postmoderna y posicionamiento en el canon literario

A partir de un enfoque pragmático, hemos señalado las distintas formas de ironía que encontramos en *Árbol de luna* y vimos que tanto el diario de Tulio como las cartas de Estela/Marycruz se pueden adaptar a parodias satíricas. Dicha ironía es, por tanto, situacional ya que nos enfrentamos aquí a un mecanismo que se basa en un uso específico de modos de enunciación que producen una parodia.

En ambos casos, no se trata de parodias que hacen eco a las nociones de ingenio y ridículo, vigentes en los siglos XIX y XVII, sino de parodias “desnaturalizadoras” y “problematizadoras de los valores”, según las palabras de L. Hutcheon (1993). Comparto precisamente la perspectiva de la crítica canadiense quien ve el proceso de parodia no como una recepción nostálgica, sino, al contrario, como un modo de actualización profundamente crítico: “la parodia posmoderna es una especie de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (Hutcheon, 1993: 3).

Presenciamos este tipo de relectura subversiva en la novela de Méndez Guédez en la medida en la que la reutilización de estilos y géneros literarios famosos se pueden entender como modos de distanciamiento y reevaluación crítica. De hecho, ya hemos subrayado la alta densidad hipertextual de esta novela en la que se pueden discernir ecos, entre otras cosas, de novelas epistolares, de folletín y de obras concretas como las de A. Loos, de T. de la Parra y de A. Bryce Echenique. Al lado de estos géneros literarios considerados como menores y femeninos, encontramos también referencias a otros géneros reconocidos como la picaresca, el realismo mágico y lo real maravilloso. Como botón de muestra, la nota de aprobación¹⁶⁶ con la que abre la novela, la estructura de la novela en tratados y los títulos de los capítulos que empiezan con “De cómo...” son todos puntos que se refieren claramente a las novelas picarescas como el *Lazarillo de Tormes* o *El Buscón*¹⁶⁷, un género paradigmático de la literatura española. Encontramos también

¹⁶⁶Dicha aprobación, firmada por un tal Edgar Cabrera Cela, autoriza la publicación de la obra por ser veraz, rústica y sin ofensas. Los lectores se encuentran pues, desde la primera página, frente a una parodia, en este caso, las aprobaciones que la institución inquisitorial de la Nueva España insertaba en los libros a partir del siglo XVI.

¹⁶⁷Más allá de esos elementos formales, F. Fernández ya destacó el aspecto picaresco de esta novela por ofrecer una visión periférica, una perspectiva personal y desacralizada de la historia oficial venezolana (Fernández, 2010).

varios guiños a la corriente literaria del realismo mágico¹⁶⁸ y del real maravilloso¹⁶⁹ ambos estilos que se han vuelto, a día de hoy, estereotípicos de la literatura latinoamericana.

Desde luego, ya que usa figuras y géneros literarios estereotipados, su comprensión dependerá mucho de las referencias manejadas por el lector, quien los puede reconocer, e interpretar el texto en un segundo o tercer grado, o bien pasar esas referencias por alto, y tomarlas, entonces, en primer grado. Así pues, ya hemos mencionado el juego paródico que se construye al recurrir al diario íntimo y a la forma epistolar, géneros supuestamente femeninos, como modos de enunciación de personajes que no corresponden para nada a la expectativa del lector y a los narradores tradicionales en este tipo de género.

4.1 Efectos de género(s)

Las imitaciones presentes en *Árbol de luna* permiten, así, destacar la distancia y las relaciones inevitables entre, por una parte, esta obra y su época, y por otra, el pasado y sus tradiciones literarias. Concretamente, esta revisión de procesos representacionales tiene dos consecuencias. Primero, esta revisión paródica impide una unicidad en el discurso, y segundo, se cuestiona su validez y vigencia hoy día, dos aspectos que desarrollaremos a continuación.

En primer lugar, el hecho de usar diarios y cartas, es decir modos de discursos que dejan volar la subjetividad, niega la expectativa de clausura y de certeza acerca de lo que es real y lo que está escrito. Las voces múltiples –las de Estela, de Tulio, el narrador extra-heterodiegético, de las publicidades– transmiten la multiplicidad así como la complejidad de la representación, y cuestionan el sentido último que se puede sacar del texto.

En este ámbito, la voz de Estela, por ejemplo, es bastante ambigua ya que nos cuenta su migración forzada desde su perspectiva de mujer “comprada” por dirigentes venezolanos. Sin embargo, no leemos un discurso oficial sino que se trata de confesiones

¹⁶⁸Aparecen así frases emblemáticas como “frente al pelotón de fusilamiento” que hacen claramente referencias a obras emblemáticas del realismo mágico – en este caso la obra *Cien años de soledad* de G. García Márquez –.

¹⁶⁹Así pues, los paisajes latinoamericanos que Estela/Marycruz añora se pueden leer como contraejemplos puros de la definición de lo real maravilloso del que nos habló Carpentier. Su pueblo no tiene nada que ver con la magia de la vegetación tropical mencionada por el autor cubano, visto que lo que Estela/Marycruz echa de menos es el olor y la belleza de la autopista que corta su pueblo en dos partes.

íntimas que están dirigidas, originalmente, a una amiga. Por tanto, los lectores damos sentido a su relato a partir de su posicionamiento preciso. También nos percatamos de que se trata de una voz cuya feminidad se ironiza y que revela, a su vez, los modos de funcionamiento del poder. De esta manera, su discurso también pone en tela de juicio las representaciones masculinas tradicionales de lo político, lo privado/público, lo masculino/femenino. Así pues, las perspectivas de los narradores se solapan, pero también se contradicen, lo que nos obliga, no tanto a decidir sino a tomar distancia con estos discursos situándolos en su contexto social –imaginario, pero muy cercano al mundo en el que vivimos–.

En segundo lugar, el juego de voces atestigua los límites de los discursos y la caducidad de ciertos modos de representación. En otras palabras, la figuración que nos hacíamos de ciertos fenómenos y la manera con la que los analizábamos resultan ser, a veces, obsoletos. Un ejemplo claro de este distanciamiento con discursos del pasado está de manifiesto en la representación que Tulio se hacía, de niño, del exilio. El chico escuchaba esa palabra y los distintos discursos que le eran asociados, pero no conseguía darle sentido con sus referencias personales:

Mis padres usaban [esta palabra] cada día. “Cuando el exilio; la dureza del exilio; el dolor del exilio; volver al exilio”.

Imaginaba yo el exilio como una especie de sarampión. Una enfermedad de la piel que te iba dejando débil, ardiendo en fiebre, tirado en una cama. Pero esa idea de enfermedad no me resultaba del todo negativa. Había algo seductor en ella.

Ya luego comprendí que mis padres hablaban de tiempos anteriores a mi nacimiento (Méndez Guédez, 2000: 106)

Más allá de la falta de conocimiento histórico por parte de Tulio cuando era niño, este *quid pro quo* enfatiza el desfase en la perspectiva de sus padres, que han vivido en una época que el chico, y muchos de los lectores, no conocen y con discursos con los que no se pueden identificar.

Lo dicho hasta aquí demuestra que estas desviaciones respecto a los modelos canónicos son profundamente políticas al ser siempre críticos. De este modo, esta parodia difiere bastante de otros conceptos afines como el pastiche, discutido por F. Jameson quien define el pastiche como una parodia neutral:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter,

without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic (Jameson, 2002: 131).

La novela de J. C. Méndez Guédez no corresponde a dicha descripción ya que, en este caso, es profundamente cómica y hace claramente referencia a otras obras y géneros literarios del pasado frente a las que se posiciona.

Árbol de luna, podría ser, de este modo una novela postmoderna no por ser una recuperación nostálgica de formas y géneros literarios pasados sino en el sentido que le da L. Hutcheon, ya que “desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones del pasado” (Hutcheon, 1998: 5). De hecho, esta parodia permite usar convenciones literarias para subvertirlas y visibilizar tanto la complejidad como la subjetividad implícita y el anclaje histórico de ciertos modos de representación.

Se percibe así el vínculo inevitable entre esta parodia política y el concepto de anamorfosis desarrollado por M. Soriano. Así pues, la multiplicidad de voces y de géneros literarios, exhiben, por una parte, las luchas simbólicas de la palabra al cuestionar la neutralidad del punto de vista y, por otra parte, indirectamente dan a ver lo que M. Soriano llama “las luchas simbólicas contemporáneas de su producción” (Soriano, 2005: 50). De hecho, la coexistencia de varios discursos pone de relieve las tensiones entre los discursos y la coexistencia de posicionamientos de enunciación marcadas, como hemos visto, por el género (*gender*). En nuestro caso, nos pareció conveniente referirnos a los estereotipos, como perspectiva central a partir de la que se crea la tensión con la lectura descentrada. Hemos visto así que tanto los motivos como los géneros literarios manejados en la novela recurren a estereotipos que son cuestionados y transgredidos.

4.2 Género y doble canon literario

Ahora bien, tratándose de una obra de un escritor que se sitúa claramente entre dos tradiciones literarias, dicha parodia también tiene consecuencias a nivel del sitio que ocupa en el campo artístico. En efecto, el hecho de manejar géneros y obras literarias emblemáticas de la literatura española –en el caso de la picaresca– e hispanoamericana – en lo que se refiere a lo real maravilloso y realismo mágico– permite al autor inscribirse en dos sistemas literarios.

En *Les règles de l'art*, Bourdieu expuso su comprensión del campo artístico como lugar de lucha por el poder simbólico en el que están involucrados los autores, lo quieran o no. En dicho campo, sólo se quedan los autores que pueden demostrar su pertenencia al sistema literario a la vez que proponen algo nuevo.

Por su parte, como lo reveló en una entrevista, Juan Carlos Méndez Guédez es muy consciente de pertenecer a dos sistemas distintos: el venezolano en el que creció y el español que ha aprendido a conocer desde que vive en España:

[las influencias literarias] cambia[n] muchísimo, se te amplía el panorama, porque cuando estás en el país, pues tienes las influencias que este sistema literario genera de manera automática ¿no? Sus autores, sus libros e incluso sus autores internacionales que allí se traduce. Por un lado, cuando te mueves, y sobre todo en un ámbito literario todo poderoso como es el español [...] aquí hay toda una industria, una oferta infinita. También por las bibliotecas que han sido muy buenas, ahora ya no lo son tanto pero tienes una cantidad de información mucho mayor. Por otro lado, también te interesas por lo que es la tradición literaria de ese sistema literario. Entonces, comienzas a leer todos esos autores que no habías leído, que no conocías, [...] Comienzas a entender cuáles son las líneas temáticas de otro país, cuáles son sus obsesiones, sus grupos literarios. (Entrevista personal con el autor, noviembre de 2012).

En este ámbito, es conveniente recordar lo que nos decía M. Soriano de los géneros literarios no como un “champs ouvert de possibles” sino como un doble ensamblaje de obligaciones a nivel transtextual y metatextual (Soriano, 2006: 52). Además P. Bourdieu demostró cómo los premios, las Escuelas, Academias etc. empujan al uso de ciertos géneros literarios visto el provecho en términos de reconocimiento, es decir, a nivel simbólico –lo que tendrá, necesariamente repercusiones positivas a nivel económico–. Así pues, al vincular dos tradiciones diferentes J. C. Méndez Guédez se sitúa en ambas tradiciones.

5 Conclusión

A partir de una perspectiva poscolonial, y después de una reflexión teórica acerca de la noción de estereotipos, el propósito de este capítulo era visibilizar el dinamismo de los estereotipos de géneros presentes en la novela *Árbol de luna*. Así pues, los estereotipos se entendieron como esquemas mentales a la vez estabilizados y evolutivos en la medida en que se pueden combinar y permutar a través de un fenómeno de desplazamiento.

Nos interesamos, primero, en los estereotipos que aparecen a través de los dos personajes principales de la novela, Tulio y Estela/Marycruz a partir de la noción de “actuación”. Ésta permitió subrayar el componente teatral y performativo de la representación de sí mismo de las voces narrativas y reconocer que dicha representación implica, necesariamente, el seguimiento de un cierto guión que se traduce en términos de estereotipos.

Vimos que el personaje de Estela cristaliza, así, varios estereotipos como el de la “rubia engañosa”, las figuras políticas controvertidas de Blanca Ibáñez y Eva Perón y una cierta sensualidad latina. De hecho, Estela/Marycruz corporiza estos modelos, como lo demuestran tanto su propio relato, el de Tulio y la voz narrativa extra-heterodiegética, aunque, paulatinamente, los deforma hasta subvertirlos totalmente. En el caso de Tulio, el análisis de su actuación permitió visibilizar la referencia continua a una masculinidad latinoamericana hegemónica en la sociedad de acogida –en este caso, la española– se trata del macho latino –presente también en la novela de Liscano a través del personaje de Vladimir–. Sin embargo, se demostró cómo Tulio fracasaba en su *performance* de tal masculinidad y por qué emergía otro modelo, estereotipado pero menos reconocido, el del bolerista sentimental.

Por tanto, el análisis se ha interesado particularmente a las distintas voces narrativas y en las representaciones de sí mismo que éstas desarrollaban. Se atendieron, así, los distintos niveles y enfoques narrativos que permiten dar cuenta de las vidas muy distintas, casi opuestas, de Tulio y Maricruz. Este estructura en capas, es decir la multiplicidad de relatos dentro del relato principal también es presente en la novela de J. Díaz, aunque de forma muy distinta. Ésta, lejos de ser una simple narración acerca de la vida de un tal “Oscar Wao”, nos relata en realidad la historia de su familia, de su país y del

fukú –la maldición que plaga la isla desde hace varias generaciones– y indirectamente, la vida de su amigo Yuniór.

En la segunda parte del capítulo, se atendieron los estereotipos de “forma”, más precisamente los relativos a los géneros literarios manejados en la obra de J. C. Méndez Guédez. Esta reescritura de los géneros literarios se entendió como anamorfosis en una perspectiva paródica, posible gracias al distanciamiento del lector con dichos géneros. Éstos se manejan, pues, como estereotipos formales a los que el autor parodia desde varios puntos de vista. Vimos, así, las implicaciones a nivel de género (*gender*) de dos géneros (*genres*) literarios: la novela epistolar y el diario íntimo.

En conclusión, si por razón de claridad en el análisis se separaron los estereotipos de fondo y los de forma vimos que ambos tipos funcionaban dentro de un mismo cuestionamiento de los tópicos. Dicho proceso parodia, así, esquemas, sean mentales y/o narrativos, cargados semánticamente y socialmente desde un punto de vista de género – como modelos *erotizantes* o *virilizantes*– y postcolonial –al desarrollar una cierta exotización–. Cabe precisar, en este ámbito que se pueden observar modelos similares en la obra de Díaz, aunque el tipo de voz narrativa, su focalización y su actuación son totalmente diferentes. De hecho, Yuniór, principal narrador del relato, reactiva esos tópicos como los del macho latino o de la mujer latina carnosa y seductora para enderezar a Oscar y transmitir su propia versión de la diáspora dominicana, como vamos a ver ahora.

In a “world” some of the inhabitants may not understand or hold the particular construction of them that constructs them in that “world”. So, there may be “worlds” that constructed me in ways that I do not even understand. Or it may be that I understand the construction, but do not hold it myself. I may not accept it as an account of myself, a construction of myself. And yet, I may be animating such a construction.

María Lugones (2003): “Playfulness, 'World'-traveling, and Loving Perception”, p. 88.

Capítulo 4: Corpo·grafía

1 Del cuerpo literario

Los lectores se preguntarán, quizá, por qué hablar de cuerpo a la hora de analizar un texto literario visto que, según la concepción neoplatónica que perdura hoy día, el espíritu o alma –y, más generalmente, lo intelectual– se definen, precisamente, en oposición al cuerpo. En realidad, esta supuesta falta de arraigo social y corporal del saber está en el centro de los estudios feministas desde hace décadas –lo que nos lleva a la teoría del posicionamiento feminista¹⁷⁰–, así como en las reivindicaciones políticas –como el famoso lema “personal is political”¹⁷¹–. Cabe recordar, de este modo, que la cuestión del cuerpo siempre ha sido un tema central en las reflexiones feministas aunque los enfoques hayan evolucionado radicalmente. Desde la primera ola feminista hasta ciertas ramas del feminismo actual, se ha convocado un cuerpo físico para aunar seres cuyos derechos humanos y de igualdad no son respetados. Así pues, esta aserción –o mejor dicho, lucha– se fundamenta en la división de los seres humanos en dos grupos claramente identificables, los hombres y las mujeres. Muchas feministas, por tanto, han trocado el estigma por una “especificidad” femenina, y es en esta corriente donde encontramos, por ejemplo, a las feministas diferencialistas –o esencialistas, según quién las defina– como K. Millet en Estados Unidos y L. Irigaray o, incluso, H. Cixous en Francia, quien ha reivindicado un tipo de escritura propia a las mujeres¹⁷².

¹⁷⁰Esta teoría cuestiona el carácter mítico del hombre esencial y universal que constituye el sujeto y objeto paradigmático de la investigación científica. Estas teorías, que aparecieron en la segunda ola del feminismo occidental, son a la vez descriptivas y normativas, ya que describen y analizan los efectos de las estructuras de poder en el saber y proponen un método de investigación que se base en la lucha política y que emerja de las vidas marginalizadas (ver Harding 1986 y 1991).

¹⁷¹Este lema se oía entre las feministas radicales como el Women Liberation Movement, en las manifestaciones entre los años 1960 y 1970, tanto en Estados Unidos como en Europa. Más tarde, fue retomado en muchos trabajos feministas, como en el famoso artículo de C. Hanisch, entre otros, cuyo objetivo era cuestionar el movimiento contra las mujeres usando explicaciones espirituales, psicológicas, metafísicas y seudohistóricas de la opresión de las mujeres, y proponer así un análisis realmente materialista (marxista) que diera buena cuenta del porqué de los movimientos de liberación de las mujeres (véase Hanisch, 1969).

¹⁷²A este respecto remito a los lectores al artículo esclarecedor de D. Naudier que detalla cómo algunas escritoras fueron capaces de convertir una identidad sexuada estigmatizada en emblema de una innovación estética, verdadero mascarón de proa de la vanguardia literaria de los años 1970 (Naudier, 2001).

Empero, estas categorías se han quedado, en muy poco tiempo, estrechas para referirse a las numerosísimas materializaciones corporales, muy diferentes entre sí, de aquéllas y aquéllos que reivindicaban el derecho a la igualdad. Paulatinamente, los estudios feministas –y especialmente los de género, lesbianas y gays– han investigado la construcción social del cuerpo, un campo de estudios en el que la literatura ha jugado un papel predominante. Me limitaré a traer a colación el ejemplo de E. Kosofsky Sedgwick y su famoso *Epistemology of the Closet* en el que afirma que todo el pensamiento del siglo veinte está fracturado por una crisis de la definición de lo homo/heterosexual. Por esta razón, esta crítica piensa que es imprescindible incorporar un análisis crítico de esta definición en la edad moderna para entender la cultura occidental de esta misma época (Kosofsky Sedgwick, 1991).

Para categorizar y jerarquizar los cuerpos, se han convocado algunos atributos y órganos precisos. M. Torras señala así que “no todos los atributos reconocibles en el cuerpo poseen un mismo grado de evidencia genérico-sexual –aparentemente un brazo o un codo son más unisex que los huesos de la pelvis, por no nombrar los genitales–” (Torras, 2007: 12). Ciertos órganos –o la ausencia de ellos– se manipulan pues como señales identitarias, es decir, como marca de pertenencia a uno de los dos polos del modelo binario prevalente en el mundo Occidental, el de la “feminidad” o el de la “masculinidad”.

De esta manera, en las tres últimas décadas del siglo veinte, filósofas como G. Rubin, A. Rich y M. Wittig han puesto en tela de juicio el concepto de sexualidad como algo unívocamente determinado por la biología, y han argumentado que se trata, más bien, de una noción constituida por la sociedad –heterosexista y patricarcal– en una época y en un lugar precisos. En los mismos años, biólogas como A. Fausto Sterling e historiadoras como E. Fox Keller han señalado que las investigaciones científicas más avanzadas –endocrinológicas, inmunológicas y también anatómicas– no nos inclinan tampoco a pensar en el cuerpo como un elemento natural e invariable. En *Sexing the Body*, A. Fausto Sterling pone en tela de juicio el dimorfismo humano y trae a colación la prueba de existencia de por lo menos cinco sexos biológicos (Fausto Sterling, 2000). Por tanto, el cuerpo fisiológico solo se puede entender a partir de un cuerpo cargado de significados que se traducen por medio del lenguaje, aunque, como lo señala M. Viveros

Vigoya, en nuestra sociedad contemporánea este lenguaje toma, a menudo, como base un cierto discurso de las ciencias biomédicas (Viveros Vigoya, 2006).

Por consiguiente, podemos concluir, siguiendo a J. Butler, que el sexo –y el cuerpo en general– son tan culturales como el género. Así pues, la filósofa estadounidense no rechaza el hecho de que el cuerpo viva experiencias como el dolor o el placer, pero esto solo puede “existir” en función de los medios discursivos que se manejaran para hablar de ellos. J. Butler se sitúa pues en la raigambre feminista constructivista al afirmar que no hay cuerpo –ni sexo– pre discursivo. Sin embargo, su propósito es el de ir mucho más allá de esta constatación y explicar de qué manera la “materialidad” del sexo es producido por la fuerza (Butler, 2009).

A partir de ahí, surgen, desde luego, cantidad de preguntas a la hora de analizar un texto literario de la migración. De hecho, como bien señala M. Torras, el arte constituye el ámbito que ha ido más lejos en la investigación y experimentación del cuerpo y que ha indagado más profundamente su representación y su lenguaje (Torras, 2007: 27). En este estudio, se preguntará, por ejemplo, cómo se describen los cuerpos situados en(tre) dos enunciados culturales distintos¹⁷³, qué ocurre cuando varias marcas corporales no coinciden con un género y un cuerpo reconocido y si una voz narrativa puede determinar o, incluso, deformar el cuerpo de uno de los personajes retratados. Este capítulo, dedicado, de manera general, a la corpo-grafía, es decir, a la escritura y a la representación de los cuerpos¹⁷⁴, se centrará especialmente en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* del escritor dominicano-americano J. Díaz.

En un primer momento, se indagará la manera en que está retratado el cuerpo de Oscar Wao, el personaje principal de la novela, y veremos bajo qué pautas nacionales y culturales se describe dicho cuerpo y cuál es su evolución.

¹⁷³Las construcciones identitarias de los individuos migrantes y las producciones culturales de la migración no se arraigan entre dos grupos sociales bien delimitados. Comparto, así, la perspectiva de H. K. Bhabha que no habla de cultura, sino más bien, de « enunciados culturales », siendo cada uno de ellos pensados desde diferencias internas como el sexo, la clase o la raza – a las que añadirá, la dimensión de género – (Bhabha, 2007).

¹⁷⁴Mi interés por este tema se ha despertado gracias a las reflexiones de J. Butler y T. De Lauretis y se desarrolló gracias a los numerosos trabajos producidos por el grupo de investigación Cos i textualitat de la Universitat Autònoma de Barcelona. Así pues, algunos de los temas de interés de este grupo, dirigido por la profesora M. Torras, han sido la representación, la reescritura y la performance del cuerpo, así como las relaciones entre corporalidad e identidad (véase, entre otros, Torras 2007 a, 2007 b; Falconi Trévez y Acedo Alonso 2011; Acedo y Pérez 2011; Del Pozo y Serrano 2011; Calafell y Pérez 2011).

Luego, nos interesaremos en el modo de narración de esta masculinidad impropia y en las estrategias narrativas puestas en práctica para crear un cuerpo ilegible y abyecto. De hecho, la historia de la familia De León nos es transmitida principalmente a través de un narrador¹⁷⁵ –Yunior–, por lo que intentaré dar a ver cómo este filtro masculino normativo usa el relato para construir su propia masculinidad –a diferencia de Oscar–, a la misma vez que se opone a la de éste último. Así, se intentará demostrar que aunque el narrador extra-homodiegético no hable mucho de sí mismo –su nombre sólo aparece en la página doscientos de la novela¹⁷⁶– ésta también funciona como un negativo fotográfico de Yunior.

Finalmente, el análisis se centrará en los Otros cuerpos, es decir, en cuerpos alternativos que también conforman este proyecto de domesticación corporal y nacional de Oscar. Señalaré así, cómo el cuerpo de Lola, el cuerpo imaginario de Oscar y el cuerpo isleño de la República Dominicana encajan en la narrativa dictatorial, a la vez que denunciadora, de Yunior.

¹⁷⁵El segundo capítulo de la novela es transmitido a través de la voz de Lola, la hermana de Oscar, quien nos cuenta las peripecias de su adolescencia.

¹⁷⁶Aparece el nombre “Yuni” en la página 169, y más tarde, su nombre entero “Yunior”, página 178 (2008^a).

2 Cuerpos nacionalizados

2.1 *Un-Dominican*

La novela de J. Díaz se centra en la vida de Oscar De León y su familia, es Yuniór, un amigo de Oscar y su hermana, quien nos cuenta la historia¹⁷⁷ de dicha típica familia dominicano-americana de la que proviene un chico que, por su parte, no es para nada “normal”. Esta anormalidad se caracteriza por varios aspectos: sus intereses, su lenguaje, su manera de moverse y, sobre todo, su cuerpo. Por lo tanto, indagaré en este apartado cómo Oscar “performa”, con más o menos competencia, los gestos asociados a la masculinidad que tendría que seguir y cómo cuestiona los conceptos y prácticas prevalentes en su particular comunidad, la de los dominicano-americanos de la diáspora.

Al principio de la novela, en el corto episodio dedicado a la infancia de Oscar, todo parece funcionar perfectamente para el chico dominicano, visto que parece seguir al pie de la letra las normas de género impuestas por la sociedad dominicana de la época. El modelo masculino a seguir, basado en un modelo de género binario y heterosexista, es profundamente machista. Tradicionalmente, se ha afirmado que el modelo ideal latinoamericano de la masculinidad hegemónica¹⁷⁸ es el del hombre fuerte y responsable que debe seducir. Frente a esto, las mujeres, que se caracterizan por lo emocional y lo afectivo, cuidan del hogar. Este modelo implica pues que el hombre integre la esfera del trabajo, que se transforme físicamente y que afirme su heterosexualidad (Viveros Vigoya, 2004). La norma que prevalece entre los dominicanos de la ciudad de Paterson comparte, de hecho, esta polarización del espacio, del cuerpo y de la emotividad aunque no deja de llamar la atención el hecho de que es tremendamente sexualizada. Así pues, según el narrador, la masculinidad de un hombre dominicano-americano se medirá en función de la cantidad de mujeres que podrá seducir y con las que podrá acostarse. Yuniór avisa así a los lectores, desde el incipit de su relato, sobre la vida de Oscar: “except for one period early in his life, dude never had much luck with females (how *very* un-Dominican of him) (Díaz, 2008a: 11). Más adelante, Yuniór precisará exactamente lo que entiende por “dominicanidad” masculina:

¹⁷⁷Para un resumen de la intriga, véase el capítulo 2 de este estudio.

¹⁷⁸Me refiero al concepto de masculinidad hegemónica de R. W. Connell y J. W. Messerschmidt, una noción que ya presenté a grandes rasgos en el capítulo precedente (Connell, Messerschmidt, 2005).

Anywhere else [Oscar's]triple-zero batting average with the ladies might have passed without comment, but this is a Dominican kid we're talking about, in a Dominican family: dude was supposed to have Atomic Level G, was supposed to be pulling in the bitches with both hands¹⁷⁹ (Díaz, 2008a:24).

Según el narrador, la masculinidad hegemónica propia de esta nación se traduce principalmente por la seducción y posterior “consumo” de mujeres que, generalmente, son consideradas, en el mejor de los casos, como meros trofeos.

Este entrelazamiento entre un modelo de género y de nacionalidad se convertirá en el tema clave, por no decir obsesivo, de la novela, como ya lo apuntaron P. Jay (2010), E. Shiflette (2010) y E. Machado Sáez (2011). Tanto la familia de León como los pocos camaradas de Oscar le recordarán constantemente al chico cuál es la norma dominicana que falla. Según Yunior no hay ninguna duda posible en cuanto a la virginidad de un hombre dominicano; es simplemente impensable, como lo demuestra esta conversación con su compañero de piso:

Yunior?
What?
Are you awake?
If it's about *Star Trek*-
It's not about *Star Trek*. He coughed. I have heard form a reliable source that no Dominican male has ever died a virgin. You who have experience in these matters – do you think this is true?
I sat up [...] O, it's against the laws of nature for a dominicano to die without fucking at least once¹⁸⁰ (Díaz, 2008a: 174).

La norma sexual, explícitamente heterosexista, es, pues, perfectamente clara de principio a fin en la novela, y se convierte, de hecho en el leitmotiv del relato de Yunior.

De niño, Oscar sigue perfectamente esta norma de género al contestar a los criterios de seducción y de heterosexualidad. En una de las primeras escenas de la novela, la seducción aparece como una acumulación, una adición de cuerpos de niñas – consideradas como mujeres en potencia– gracias a las cuales Oscar puede ser considerado

¹⁷⁹De aquí en adelante se propondrá una traducción de las citas largas a partir de la traducción de la novela por A. Obejas (ver Díaz, 2008b). “En cualquier lugar del mundo su promedio de bateo triple cero con muchachas podía haber pasado inadvertido, pero se trataba de un varoncito dominicano, de una familia dominicana: se suponía que fuera un tiguere salvaje con las mujeres, se suponía que las estuviera atrapando a dos manos”. (Díaz, 2008b: 25).

¹⁸⁰“¿Yunior? ¿Qué? ¿Estás despierto? Si esto tiene que ver con Star Trek... No tiene nada que ver con Star Trek. Tosió. Me he enterado por una fuente fiable que ningún varón dominicano jamás ha muerto virgen. Como tú tienes experiencia en estas cosas... ¿crees que puede ser verdad? Me incorporé [...] Va contra las leyes de la naturaleza que un dominicano muera sin haber rapado por lo menos una vez, Ó” (Díaz, 2008b: 184-185).

como un verdadero macho. En efecto, el narrador, Yunior, explica que a la edad de 7 años Oscar ya es un Casanova porque dedica su tiempo a perseguir a las niñas de su edad y las invita a bailar en la primera ocasión que se le presenta. Además, todas las niñas y mujeres lo encuentran “bueno” y él no tiene miedo a piroppearlas en plena calle en sus vacaciones en la República Dominicana. La seducción de estos cuerpos femeninos está en pleno paroxismo –y roza lo burlesco– cuando, a los 8 años, Oscar tiene su primer y único “*ménage à trois*” al conseguir dos novias al mismo tiempo: Maritza, una amiga de su hermana, y Olga, una vecina puertorriqueña. Esta actitud de “verdadero macho” por parte de Oscar sigue pues la creencia popular dominicana, según la cual las mujeres son naturalmente pasivas y receptivas mientras los hombres son, por naturaleza, sexualmente voraces.

Sin embargo, esta situación idílica y casi burlesca no dura mucho, dado que Maritza ya no está de acuerdo en compartir a su “hombre” y obliga a Oscar a escoger entre ella y Olga. El chico decide entonces abandonar a su amiga puertorriqueña, Olga, y se queda con Maritza –que lo deja de un día para otro–. Esta elección se explica, en gran parte, por el origen étnico de Olga, una puertorriqueña mestiza, a quien la madre de Oscar prohíbe el acceso a la casa de la familia de León. De este modo, la norma de género se ve sumada aquí a un estándar racial y étnico: a lo largo de la novela observamos que, en la República Dominicana y entre las comunidades inmigradas originarias de la isla, el criterio de belleza y de deseabilidad se mide en función del grado de blancura de la piel y de la nacionalidad de origen.

Como lo explica R. Ramírez, en las sociedades caribeñas, las relaciones homo-sociales están construidas en función de un sistema jerárquico (Ramírez, 2004 : X) y los movimientos de diferenciación y de relativa igualdad dependerán , por tanto, del sitio jerárquico que ocupan y de las relaciones que los hombres mantienen entre ellos. Nos enfrentamos, en este caso, a múltiples masculinidades, y las fronteras de representaciones de la sexualidad y del género están constantemente renegociadas. La performance de género de Oscar debe entenderse en el contexto socio-histórico en el que se sitúa, el de los dominicano-americanos de segunda generación y la masculinidad hegemónica específica de este grupo de descendientes de inmigrantes.

Así pues, según el relato de Yunió, las chicas se dividen en distintos grupos, en función del color de su tez: están las mujeres negras, las “chicas de oro” –las mulatas–, las jabás –más claras aún– y las mujeres blancas. Esta jerarquía racista, vinculada a la relación conflictual entre los dominicanos y los haitianos¹⁸¹ –que suelen tener una piel más oscura–, explica, por consiguiente, por qué los hombres estarán más valorados si frecuentan a mujeres lo más blancas posible¹⁸². Asimismo, las mujeres dominicanas, por su parte, defienden su posición de mestizas y se definen distinguiéndose sistemáticamente de las haitianas. De lo dicho hasta aquí se desprende que la masculinidad y femineidad de este grupo nacional se construye en contraste con la masculinidad y femineidad de otros grupos nacionales, teniendo como telón de fondo la supremacía blanca. En su trabajo antropológico, M. Viveros Vigoya ya ha demostrado esta construcción en negativo así como la manera en la que los hombres usan su corporalidad tanto en la construcción de su identidad étnica racial como en la construcción de su identidad de género (Vivero Vigoya, 2003). De hecho, en la novela de J. Díaz, esta definición por la negación –“no somos como ellas”– también se usa en relación con las mujeres caribeñas o latinoamericanas, quienes serán tachadas sistemáticamente de robadoras de hombres.

La reivindicación de Maritza marca, así, el principio de la decadencia de Oscar y su alejamiento progresivo de la masculinidad dominicana hegemónica, es decir, la del « playboy with a million hots on his jock » (Díaz, 2008a: 11). Después de su ruptura con Maritza, Oscar pasa su tiempo fantasmear sobre las amigas de su hermana y sobre las pocas chicas que le dirigen la palabra. La situación de Oscar no hace más que empeorar a

¹⁸¹La relación entre los dos países que comparten la isla de La Española ha sido tensa desde hace siglos y por tanto, la ocupación por Haití del territorio dominicano – entre 1822 y 1824 – ha sido la base de una narrativa – que sigue vigente hoy día – de una supuesta invasión haitiana (Interlandi, 2010). La masacre de miles de haitianos que vivían en la frontera en 1937 y las actitudes racistas y violentas por parte de dominicanos hacia inmigrantes haitianos son algunos ejemplos de la violencia de la relación entre las dos repúblicas. Como lo destaca E. Barradas, el narrador alude a esta masacre al explicar que los dominicanos estaban “perejileando” a los haitianos en 1937 (“perejiling” Díaz, 2008a: 215), ya que en función de la pronunciación de la palabra “perejil”, los asesinos dominicanos deducían la lengua materna de la persona y del destino que le reservaba (Barradas, 2009: 100). Más recientemente, a pesar de haberse mejorado levemente la relación, tras el terremoto acaecido el 12 de enero de 2010, el trato entre ambos países sigue siendo muy tenso, ya sea por motivos migratorios, agrícolas o comerciales (Interlandi, 2010; Primera 2013).

¹⁸²Es interesante señalar que E. Shiflette vincula esta dicotomía racial al sistema de las plantaciones, vigente en la época de la colonización, y afirma que la novela de J. Díaz revela cómo la asociación de la *negritude* dominicana con lo Otro sigue persistiendo hoy día (Shiflette, 2010: 13).

medida que los años pasan y se encierra cada vez más en sus novelas y cómics de ciencia ficción para convertirse, finalmente, a ojos de todos, en un nerd o gafotas obeso.

2.2 Cuerpo bárbaro

¿En qué medida Oscar, y más particularmente su cuerpo, están fuera de la norma? La primera anormalidad de Oscar –y la más obvia–, es su corpulencia mucho mayor de lo habitual. Así pues, Yunior nos repite que Oscar engorda año tras año, y describe a su “amigo”, en la adolescencia, en estos términos:

Sophomore year Oscar found himself weighing in at a whopping 245 (260 when he was depressed, which was often) and it had become clear to everybody, especially his family, that he'd become the neighborhood *parigüayo*¹⁸³ [...] He wore his semikink hair in a Puerto Rican afro, rocked enormous Section 8 glasses [...]¹⁸⁴ (Díaz, 2008a 19-20).

De esta suerte, el cuerpo de Oscar no corresponde al ideal masculino dominicano: además de su peso, este hijo de inmigrante no tiene ni el pelo ni el aspecto esperado de un descendiente de la isla. De hecho, el peso de Oscar sólo va en aumento hasta llegar a las 307 libras (unos 140 kilos) por lo que Yunior y sus amigos del campus lo llamarán “fat-ass” (Díaz, 2008a:171) y lo compararán con el rapero Biggie Smalls¹⁸⁵.

En segundo lugar, la cara de Oscar es tremendamente fea: tiene problemas de cutis, gafas enormes y un pelo indomable. De hecho, en lugar de raparse o cortarse el pelo, como lo requiere la moda de la época, Oscar lo deja crecer y tomar su volumen natural, lo que le valdrá ser comparado con un puertorriqueño –un juicio negativo al saber que, por tener una piel más oscura, Yunior y sus amigos consideran esta población como inferior–. Fundamentalmente, lo que está en tela de juicio a través de estas consideraciones sobre su apariencia es, nuevamente, la propia dominicanidad de Oscar.

Finalmente, otro de los defectos físicos del único hombre de la familia De León está relacionado con el color, demasiado oscuro, de su piel. Yunior compara, por ejemplo, el color de las rodillas negras de Oscar con el carbón, unos comentarios que cobran su

¹⁸³[Nota del autor] The pejorative *parigüayo*, Watchers agree, is a corruption of the English neologism « party watcher.” The word came into common usage during the First American Occupation of the DR, which ran from 1916 to 1924 [...].

¹⁸⁴“En el segundo año de la secundaria, Óscar pesaba unas increíbles 245 libras (260 cuando estaba depre, que era casi siempre), y se hizo evidente a todos, en especial a su familia, que se había convertido en el *pariguayo** del barrio [...] Tenía el pelo “medio malo” y se lo peinaba en un afro estilo puertorriqueño, usaba unos enormes espejuelos [...]” (Díaz, 2008b: 21).

¹⁸⁵Un rapero descendiente de padres jamaicanos y de proporciones enormes que fue asesinado en 1997.

sentido negativo una vez colocados dentro de la cosmovisión racista imperante en este grupo social. De hecho, el racismo es moneda corriente en Paterson, subyacente a cualquier relación social ya sea entre niños o adultos. Incluso, una vez adulto, Oscar sigue sufriendo los insultos del grupo dominante blanco:

Had Don Bosco, since last we visited, been miraculously transformed by the spirit of Christian brotherhood? Had the eternal benevolence of the Lord cleansed the students of their vile? Negro, please. Certainly the school struck Oscar as smaller now, and the older brothers all seemed to have acquired the Innsmouth “look” in the past five years, and there were a grip more kids of color – but some things (like white supremacy and peoples-of-color self-hate) never change: the same charge of gleeful sadism that he remembered from his youth still electrified the halls¹⁸⁶ (Díaz, 2008a: 264).

Vemos de esta manera, que la dominación de los “blancos” sobre los estudiantes negros no ha cambiado sobremanera entre el momento en que Oscar iba a su escuela Don Bosco como estudiante –momento que se sitúa a principios de los años 1980– y cuando vuelve allí como profesor –diez años más tarde–. El racismo sigue siendo el principio regulador de las relaciones sociales no sólo entre los estudiantes sino también entre el cuerpo profesoral y sus alumnos.

P. Jay ya señaló en su estudio dedicado a la literatura transnacional que el color de la piel de los miembros de la familia de León/Cabral aparece como un motivo cíclico en la novela, ya que la violencia racista a la que está sometido Oscar funciona como espejo de la violencia que sufrió su propia madre en la República Dominicana cuando era joven por tener una apariencia demasiado haitiana (Jay, 2010: 185). Del mismo modo, cuando ve a su sobrino volver de sus vacaciones de la República Dominicana, el tío de Oscar le compara con un haitiano: “At JFK, almost not being recognized by his uncle. Great, his tío said, looking askance at his complexion, now you look Haitian” (Díaz, 2008a:32), una alusión más a la “extranjería” de Oscar¹⁸⁷.

¹⁸⁶“¿Había el espíritu de la fraternidad cristiana transformado milagrosamente al Don Bosco desde nuestra última visita? ¿Había la benevolencia eterna del Señor limpiado a aquellos estudiantes de su vileza? Negro, por favor. Por supuesto que ahora la escuela le parecía a Óscar más pequeña y, en los últimos cinco años, los hermanos de mayor edad parecían haber adquirido el look de Innsmouth y había un poco más gente de color –pero algunas cosas (como la supremacía blanca y el odio de la gente de color a sí misma) nunca cambian: la misma carga de jubiloso sadismo que recordaba de su juventud todavía chispeaba por los pasillos” (Díaz, 2008b: 277).

¹⁸⁷La denuncia de la posición subordinada del negro en las sociedades caribeñas y de su diáspora se reitera en la novela y, como lo menciona De Maeseneer, aparece de manera aún más clara en el subtítulo del sexto capítulo “The condensed notebook of a return to a nativeland”, una alusión a la obra de A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) en la que el autor de La Martinica denunció la desigualdad de la que eran víctimas los negros de su país (De Maeseneer, 2011).

En suma, Oscar tiene el pelo de un puertorriqueño, la piel de un haitiano, el tamaño de su cuerpo parece ser el de un joven estadounidense y, además, lleva gafas de pequeño intelectual. El chico es una suma de partes desparejas y no se parece a ningún modelo existente, ya que su cuerpo es imposible de categorizar.

En este ámbito, resulta provechoso poner estas descripciones en perspectiva con una noción sumamente polisémica que se arraiga en la historia (pos)colonial del Caribe, y con ello me refiero al término “bárbaro”. En un primer momento, me remitiré a esta noción tal y como la define hoy día el Diccionario de la Real Academia:

bárbaro, ra.

(Del lat. *barbārus*, y este del gr. *βαρβαρος*, extranjero).

1. adj. Se dice del individuo de cualquiera de los pueblos que desde el siglo V invadieron el Imperio romano y se fueron extendiendo por la mayor parte de Europa. U. t. c. s.
2. adj. Perteneiente o relativo a estos pueblos.
3. adj. Fiero, cruel. *Su bárbaro vecino lo golpeó.*
4. adj. Arrojado, temerario. U. t. c. s. *El corredor alcanzó los 200 km por hora; es un bárbaro.*
5. adj. Inculto, grosero, tosco. *Su estilo es descuidado y un tanto bárbaro.*
6. adj. Grande, excesivo, extraordinario. *Le hizo un desplante bárbaro.*
7. adj. Excelente, llamativo, magnífico. *El orador estuvo bárbaro.* (RAE, 2013)

El cuerpo de Oscar, tal y como aparece en las descripciones de Yuniór, corporiza perfectamente varias de las acepciones semánticas de lo “bárbaro”. Por una parte, el primer paralelismo entre ambas descripciones es, desde luego, el relativo a las proporciones, ya sea en un sentido literal o figurado: Oscar es enorme, su peso es excesivo y, como lo indica el título de la novela, es extra-ordinario. Sin embargo, no acaba de quedar claro si el carácter extraordinario de este cuerpo se inclina hacia lo horroroso –por ser grosero o fiero– o, más bien, hacia lo admirable –por ser singular y llamativo–.

Así pues, a través del relato de Yuniór, Oscar aparece como una Venus de Hottentot¹⁸⁸ masculina: tiene un cuerpo raro, enorme y negro que llama la atención. Este cuerpo es, supuestamente, asexual –por ser virgen–; empero, el leitmotiv de la novela y de la vida de Oscar Wao será precisamente el encuentro sexual. Yuniór construye así un relato corporal exotizante que despierta la curiosidad a la vez que asquea al narrador y a

¹⁸⁸Esta mujer llamada Saartjie Baartman, llamada la Venus Hottentote, originaria de la región del Khoihhoi (Suráfrica), fue exhibida como un fenómeno de feria en toda Europa a principios del siglo XIX para luego convertirse en objeto de estudio científico (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2000). Su historia fue popularizada por la película “La Venus negra” de Abdellatif Kechiche (2010) y representa la manera en la que los europeos consideraban a los colonizados, es decir, como seres inferiores, en la mayoría de los casos. Además, esta mujer simboliza también el fenómeno de restitución de los bienes culturales y simbólicos que habían sido llevados a las metrópolis occidentales para « preservarlos », ya que los restos de esta mujer –fallecida en 1815– sólo fueron devueltos por Francia a Suráfrica en 2002 (Prédal, 2013).

su entorno. En este sentido, los lectores participan de esta construcción al observar este cuerpo sin *logo* que supone representar un anti modelo. La interpretación del “*wondrous*” de la portada de la obra dependerá, por consiguiente, del posicionamiento – ya sea geo-histórico o en términos de género, raza, clase, bagaje cultural, etc.– del lector.

Por otra parte, Oscar es bárbaro en el sentido etimológico de la palabra –que se refiere a su carácter extranjero–, ya que el joven pertenece a un territorio foráneo al dominicano o, incluso, al dominicano-americano por no parecerse a los cánones vigentes en estos lugares. De esta manera, si pensamos en la definición original de lo bárbaro, esta acepción no deja de suponer un sentido negativo y amenazante, dado que los bárbaros eran los que invadían el imperio y los que consiguieron extenderse en todo el territorio. Así pues, en un contexto de migración masiva de dominicanos –y de caribeños en general– hacia el imperio norteamericano, esta alusión no puede ser sólo metafórica.

En definitiva, lo “extranjero”, “extraño” y “extraordinario” se solapan en esta palabra como lo hace en el cuerpo de Oscar. Cabe señalar también que la descripción despreciable de su cuerpo no se limita a aspectos fisiológicos, sino que se completa con comentarios y anécdotas acerca de lo que hace este cuerpo raro, algo en lo que nos vamos a interesar a continuación.

2.3 Un comportamiento raro

Los pasajes que describen cómo Oscar es percibido por los demás –ya sean sus vecinos, los estudiantes de su universidad o los latinos que conoce por primera vez– indican que Oscar no sólo es rechazado por sus “defectos” físicos, sino también porque sus performances de género no se corresponden a ningún modelo hegemónico.

Por una parte, desde la adolescencia Oscar se hace notar por sus actitudes ya en desfase con la norma dominicano americana. El episodio de su entrada en la universidad es bastante esclarecedor acerca de este punto:

There was the initial euphoria of finding himself alone at college, free of everything, completely on his fucking own, and with it an optimism that here among these thousands of young people he would find someone like him. That, alas, didn't happen. The white kids looked at his black skin and his afro and treated him with inhuman cheeriness. The kids of color, upon hearing him speak and seeing him move his body,

shook their heads. You're not Dominican. And he said, over and over again, But I am. Soy dominicano¹⁸⁹ (Díaz, 2008a : 49).

El chico de la diáspora dominicana en Estados Unidos no se parece ni a los blancos –que lo consideran como un “buen salvaje”– ni a la gente de color que no reconoce en él las señas distintivas de su comunidad.

Oscar se sitúa entre dos normas, la de los hombres dominicanos generalmente asociados al estereotipo del *latin lover*, totalmente dependiente de sus pulsiones sexuales, y la de los estadounidenses blancos de clase media, asimilados, corrientemente, al arquetipo del WASP, es decir, del *White Anglo Saxon Protestant*, ciudadanos estadounidenses descendientes de los inmigrantes protestantes de Europa del Oeste. Oscar, por su parte, es afro caribeño –su pelo es corto y tiene la piel oscura–, lo que le relega de entrada a la categoría de los jóvenes de color. Sin embargo, éstos no lo reconocen tampoco como uno de los suyos visto su cuerpo, fuera de las normas, y sus actitudes desmañadas.

Asimismo, otro comportamiento raro –ridículo según Yuniór– de Oscar es su imposibilidad de esconder sus sentimientos. El narrador explica así que Oscar se enamora de todas las chicas que conoce y llora de desesperación por no poder hablar con ninguna de ellas. Del mismo modo, Yuniór hace hincapié a menudo en el llanto del chico, ya sea porque se ha enamorado o porque se termina una película emocionante, reacción impensable para cualquier chico dominicano. Oscar tendría que aguantarse ya que el modelo de masculinidad hegemónica ve las emociones como algo dañoso e irracional para los hombres.

Además de su manera de moverse, otra rareza de Oscar tiene que ver con su ocupación, la cual no se asemeja para nada a las de Yuniór a su misma edad o a las de otros chicos de su barrio:

[Oscar] had none of the Higher Powers of your typical Dominican male, couldn't have pulled a girl if his life depended on it. Couldn't play sports for shit, or dominoes, was

¹⁸⁹« Sintió una euforia inicial al encontrarse solo en la universidad, libre de todo, por entero independiente y con la esperanza de que aquí, entre millares de jóvenes, encontraría a alguien como él. Peor no sucedió así. Los blancos miraban su piel negra y su afro y lo trataban con jovialidad inhumana. Los muchachos de color, cuando lo oían hablar o lo veían moverse, sacudían la cabeza. Tú no eres dominicano. Y él contestaba, una y otra vez, Claro que sí lo soy. Soy dominicano” (Díaz, 2008b: 53).

beyond uncoordinated, threw a ball like a girl. Had no knack for music or business or dance, no hustler, no rap, no G¹⁹⁰ (Días, 2008a: 20).

El modelo masculino dominicano subyacente está bastante claro: cualquier chico de este origen debe saber acostarse con chicas, hacer deporte, jugar al dominó o al fútbol y, por supuesto, saber bailar, pero Oscar no es capaz de hacer ninguna de estas actividades.

En este ámbito, cabe recordar que el nombre mismo de Oscar de León funciona como un verdadero oxímoron cuando se piensa en la persona que lo lleva. De hecho, el Oscar D'León real –cuyo nombre entero era Oscar Emilio León Somoza– era un famoso músico venezolano nacido en Caracas en 1943. Además de tocar el bajo, Oscar D'León era conocido por cantar y bailar música latina y, particularmente, ritmos de salsa. Así pues, el mismo nombre del personaje reactiva el tópico exótico, según el cual el Caribe es un espacio de música y de baile sensual que, naturalmente, todos los caribeños pueden corporizar. Oscar evoca a la vez que anula este tropismo, lo que le convierte en un ser extraño pero también desmitificador.

De niño y adolescente, Oscar dedica la casi totalidad de su tiempo libre a leer, escribir y jugar a juegos de rol de ciencia ficción mientras todos sus vecinos pasan el día fuera ejerciendo su virilidad. Yunior nos da su versión de las actividades extraescolares de Oscar:

Oscar had always been a young nerd [...] but by high school his commitment to the Genres had become absolute. Back when the rest of us were learning to play wallball and pitch quarters and drive our older brothers' cars and sneak dead soldiers from under our parents' eyes, he was gorging himself on a steady stream of Lovecraft, Wells, Burroughs, Howard, Alexander [...] ¹⁹¹ (Días, 2008a: 20-21).

Las actividades de entretenimiento de Oscar, que se resumen en la lectura compulsiva, en los juegos de rol y en la pintura de figuritas de ciencia ficción se encuentran, pues, desfasadas respecto a las actitudes “normales” de un caribeño de su edad. Pero más que la lectura en sí, se puede pensar que el inconformismo viene del

¹⁹⁰ “[Óscar] no tenía ninguna de las dotes del típico varón dominicano, era incapaz de levantar jevas aunque su vida dependiera de ello. No podía practicar deportes, ni jugar al dominó, carecía de coordinación y tiraba la pelota como una hembra. Tampoco tenía destreza para la música, ni para el negocio, ni para el baile, no tenía picardía, ni rap, ni don pa na” (Días, 2008b: 21).

¹⁹¹ “Óscar siempre había sido un nerd [...] pero cuando entró en la secundaria, su compromiso con los géneros ya era absoluto. En esos días, mientras el resto de nosotros aprendíamos a jugar pelota contra la pared, a lanzar monedas y a pasarnos botellas de cerveza a medio tomar sin que nuestros padres lo advirtieran, él se daba banquete con lecturas de Lovecraft, Wells, Burroughs, Howard, Alexander, [...]” (Días, 2008b: 22).

hecho de que Oscar se siente más a gusto en la esfera del hogar, de la casa y del espacio interior, en vez de en el espacio exterior –un aspecto sobre el que volveremos más adelante–.

De todo lo anterior se infiere que las actitudes y el cuerpo de Oscar no son clasificables en lo denominado “masculinidad dominicana”, ya que el joven dominicano-americano es, definitivamente, demasiado femenino. De ahí que se concluya posteriormente su posible homosexualidad. Por ejemplo, el hecho de estar escribiendo todo el día, sólo puede ser, según Yunió, algo para los afeminados ya que el arte, en general, es para los “raros” y los homosexuales:

[I] move in with him. In fucking Demarest. Home of all the weirdos and losers and freaks and fem-bots. Me, a guy who could bench 340 pounds, who used to call Demarest Homo Hall like it was nothing. Who never met a little white artist freak he didn't want to smack around¹⁹² (Díaz, 2008a: 170).

Yunió considera el colegio Demarest como una casa de locos y de homosexuales – en realidad sólo se muda allí porque no le queda otra alternativa para poder vivir en el campus– y Oscar representa el prototipo de dichos desviados.

El relato de Yunió funciona pues como una emasculación representativa al subrayar la falta de masculinidad de su compañero y la sobrerrepresentación de rasgos femeninos, unos rasgos considerados como inferiores o como seres *faltantes de* cualidades como ya lo señalaba De Beauvoir en *Le deuxième sexe* (1949).

El narrador no es el único en insinuar que Oscar podría ser homosexual, antes de empezar la universidad, el tío de Oscar le regala una caja de preservativos e insiste en que los use con mujeres. Del mismo modo, vemos como ya de niño, los compañeros de Oscar lo injuriaban de manera semejante: “Hey, Oscar are there fagots on Mars?” (Díaz, 2008a: 19). En este sentido, cabe recordar lo que M. Kimmel (1994) y D. Leverenz (1986) ya apuntaron en sus trabajos sobre la homofobia como principio organizacional de la definición cultural de la masculinidad en Estados Unidos. D. Leverenz afirma así: “The word ‘faggot’ has nothing to do with homosexual experience or even with fears of

¹⁹²“Me mudé con él. A fokin Demarest. Sede de todos los bichos raros y losers y freaks y afeminaos. Yo, un tipo capaz de levantar 340 libras, que como si na llamaba Homo Hall a Demarest, que jamás había conocido a un artista freak y blanquito al que no me hubiera encantado entrarle a galletazos” (Díaz, 2008b: 179).

homosexuals [...] it comes out of depths of manhood: a label of ultimate contempt for anyone who seems sissy, untough, uncool” (1986: 455)¹⁹³.

A pesar de estas alusiones, Yuniór afirma que Oscar se siente tremendamente atraído por mujeres:

It would have been one thing if like some of the nerdbos I'd grown up with he hadn't cared about girls, but alas he was still the passionate enamorado who fell in love easily and deeply. He had secret loves all over town, the kind of curly-haired big bodied girls who wouldn't have said boo to a loser like him but about whom he could not stop dreaming¹⁹⁴ (Díaz, 2008a: 23).

Oscar se enamora de varias de sus compañeras de clase y, una vez en el campus, se deprime cada día más al percatarse de que no puede entablar una conversación con ninguna de ellas. Así pues, como fue el caso de su madre, Oscar parece estar totalmente obsesionado por el amor y el sexo, lo que, como en el caso de Belicia Cabral, su madre, será su perdición.

Yuniór se refiere, pues, varias veces a una posible homosexualidad de Oscar o, cuanto menos, a una posible androginia, lo que es intimidante para Yuniór ya que como lo afirmaba J. Baldwin: “The human being does not, in general, enjoy being intimidated by what he/she finds in the mirror” (Baldwin: 1998: 814¹⁹⁵). De hecho, el autor y crítico estadounidense mantenía ya en 1985 en su artículo “Freaks and American Ideal of Manhood” que, a pesar de ser todos naturalmente andróginos, el ideal nacional americano estaba basado en un ideal americano de la masculinidad, un ideal que crea dicotomías como lo son las éticas (los malos versus los buenos), las raciales (los blancos versus los buenos) y las de género (los hombres “valientes” y los “blandengues”) (Baldwin, 1998). Salir de este ideal paralizante conforma, según Baldwin, un acto antipatriótico que impide al chico americano evolucionar hacia más complejidad, y esto es lo que parece reproducir el mismo Yuniór en su relato. La interseccionalidad que Baldwin ya esbozaba en su artículo vuelve a aparecer en la novela de Díaz bajo la forma una misma dicotomía

¹⁹³En “Masculinity as Homophobia” de M. Kimmel (1994: 103).

¹⁹⁴“De haber sido él como los nerds con quienes yo me crié, a los que no les importaban las hembras, la cosa hubiera sido distinta, pero él seguía siendo el enamorado que se apasionaba con vehemencia. Tenía amores secretos por todo el pueblo, la clase de muchachotas de cabellos rizados que no le hubieran dicho ni pío a un loser como él pero él no podía dejar de soñar con ellas” (Díaz 2008b: 25).

¹⁹⁵Me refiero a la compilación de artículos de Baldwin editada en 1998 por Toni Morrison, sin embargo, el artículo “Freaks and the American Ideal of Manhood” fue publicado originalmente en 1985 en la revista *Playboy*.

simplista: los dominicanos (los de colores) han de reivindicar una masculinidad heterosexual unívoca para no sufrir una doble discriminación, la de ser inmigrante y, también, gay o “raro”.

Así, pues partir de esas numerosas alusiones a la posible homosexualidad de Oscar, y a su “rareza sexual” en general, se desprende, pues, un paralelismo con la injuria “*queer*”, un aspecto que E. Machado Sáez ya evocaba en su análisis (Machado Sáez, 2011). E. Kosofsky Sedgwick –junto a J. Butler, una de las máximas representantes de dichas “teorías”– define lo *queer* como: “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically” (Kosofsky Sedgwick, 1993: 8). Hemos visto cómo la representación que se hace de Oscar a lo largo de la novela sigue este paradigma de exceso/falta –exceso de feminidad y falta de masculinidad – y de disonancia/superposición– en su masculinidad y dominicanidad –.

Además, otro paralelo existente entre los teóricos y activistas *queer* es el hecho de que Oscar es consciente de su “rareza” y hasta la reivindica. Es más, la palabra *queer*, cuya traducción literal es “raro”, es una manera de llamar a los gays o, de manera más general, a todos los que se alejan de la norma con “un concepto ideológicamente marcado como denigrante” que los propios gays (y transexuales, travestis,...) se han apropiado y cargado positivamente (Mira, 2002). Del mismo modo, las teorías que cuestionan el género y la identidad sexual, impuestas por la heterosexualidad normativa, retomaron este término, quitándole también todo carácter negativo, con la intención de resistirse a categorías sexuales y a su propia integración en el sistema social.

A lo largo de su corta vida, Oscar alterna entre una actitud de vergüenza y auto denigración, y una especie de orgullo y de confianza en sí mismo. Por ejemplo, en su adolescencia, después de percatarse de que sus dos “amigos” se han ayudado mutuamente para conseguir unas chicas con las que perder su virginidad sin avisarle, Oscar decide tomar distancia y vivir plenamente su rareza:

In the old days when his so-called friends would hurt him or drag his trust through the mud he always crawled voluntarily back into the abuse, out of fear and loneliness, something he'd always hated himself for, but not this time. If there existed in his high school years any one moment he took pride in it was clearly this one. Even told his sister about it during her next visit. She said, Way to go, O! He'd finally showed some

backbone, hence some pride, and although it hurt, it also felt motherfucking *good*¹⁹⁶ (Díaz, 2008a: 33).

Por sentirse definitivamente demasiado lejos en esa competición entre hombres, Oscar abandona temporalmente la idea de llegar a ser, algún día, como los demás. Así pues, deja de lado a esos compañeros con los que tenía que fingir y se siente feliz por poder ser cómo realmente siente que es. De mismo modo, entre el momento de su “resurrección”, seguido su agresión en los cañaverales, hasta el momento de su muerte en este mismo lugar, Oscar se sentirá totalmente liberado y seguro de sí mismo. De hecho, justo después de su recuperación Oscar está muy decidido a volver a la República Dominicana y salir con Ybón, pase lo que pase, dado que, de algún modo, siente que esta locura o rareza proviene de una decisión, o mejor dicho, de una maldición que es superior a su raciocinio. No obstante, esta confianza en sí mismo será momentánea, ya que Yunior, los familiares y amigos de Óscar intentarán, constantemente, normalizar al chico raro.

2.4 Desfase lingüístico

Otra de las rarezas de Oscar es su referencia constante a la ciencia ficción, un mundo que se sitúa en paralelo con su vida real pero que, paulatinamente, va fusionándose. Así pues, Oscar dedica la mayoría de su tiempo libre a leer libros de ciencia ficción hasta llegar a integrar completamente el vocabulario, desconectándolo así del lenguaje real de las afueras de Paterson, pobladas mayoritariamente por inmigrantes. Se dirige a sus amigos bajo la forma de rebús y llama a la gente con la que se cruza en función de los héroes y antihéroes de los personajes de sus cómics favoritos como *Dune* y *Watchmen*. Por tanto, el desfase de Oscar es también lingüístico y pragmático, ya que no adapta su lenguaje a la norma socio-lingüística en vigor de su comunidad.

Por ejemplo, cuando un joven se arriesga en preguntarle lo que hace en su habitación, le explica que “se concentra en los géneros más especulativos” (Díaz, 2008b: 47)¹⁹⁷, una terminología poco explícita para los jóvenes *banlieusards* de Paterson. Yunior

¹⁹⁶“En los viejos tiempos, cuando sus supuestos amigos lo herían o arrastraban su confianza por el fango, él permitía que lo siguieran maltratando, impulsado por el miedo y la soledad, algo que siempre se había odiado a sí mismo, pero ahora no. Si hubo algún momento en esos años de la secundaria que lo enorgulleciera, fue ése. Incluso se lo dijo a su hermana durante la siguiente visita de ésta. Ella contestó ¡Por fin Ó! Finalmente daba muestra de firmeza y, por ende, de algo de orgullo, y aunque todavía le dolía, de todos modos se sentía requetefokin *bien*” (Díaz, 2008b: 35-36).

¹⁹⁷Oscar explica así al novio de una amiga que su pasión es la escritura y que está “into the more speculative genres” (Díaz 2008a: 43).

nos enseña que Oscar puede escribir en elvish –el lenguaje hablado por los elfos de Tolkien– lo que le lleva a comparar la manera de hablar de Oscar con una computadora de *Star Trek* o con los dibujos animados de mangas *Battle of the Planets*. Uno de los ejemplos que nos proporciona Yunior es el episodio de su acogida en los pisos compartidos de Demarest, la residencia de artistas del campus:

Hail, Dog of God, was how he welcomed me my first day in Demarest.
Took a week before I figured out what the hell he meant.
God. Domini. Dog. Canis.
Hail Dominicanis¹⁹⁸ (Díaz, 2008a: 171).

Vemos que incluso a Yunior, que comparte, parcialmente, sus referencias fantásticas, le cuesta entender a su compañero de piso. Con este vocabulario ridículo y desfasado, Oscar no puede comunicarse, y, por consiguiente, es incapaz de seducir o impresionar a sus compañeros y, aún menos, a las chicas que conoce en el campus. Oscar vive en un mundo paralelo, una fusión entre la vida real y sus lecturas, por lo que el joven compara a las chicas que adora con heroínas de cómics. Intenta, así, seducir a una chica en el metro diciéndole que le daría “an eighteen Charisma”¹⁹⁹ (Díaz, 2008a: 174) si estuviera en su juego. Asimismo, tras haber conseguido llamar la atención de una chica muy guapa en la cafetería del campus, Oscar le dice. “We’ll talk anon!” (Díaz, 2008a: 183), expresión arcaica que no tiene nada que ver con el contexto juvenil y desenfadado de una cafetería universitaria popular.

Esta performance lingüística –fallida, según Yunior– nos recuerda así el mecanismo de citación descrito por J. Derrida y retomado por J. Butler en el último capítulo de su libro *Ces corps qui comptent* (2009). J. Butler explica que el éxito de un enunciado performativo se da si sigue un formato dado:

Si un performatif réussit provisoirement [...], ce n’est pas parce qu’une intention régit efficacement l’action du discours, mais seulement parce que cette action fait écho à des actions précédentes, et accumule la force de l’autorité à travers la répétition ou la citation d’un ensemble antérieur de pratiques faisant autorité (Butler, 2009 : 229).

¹⁹⁸“¡Ave, Perro de Dios! Ésa fue su bienvenida en mi primer día en Demarest. Me tomó una semana descifrar lo que había querido decir. Dios. Domini. Perro. Canis. Ave, dominicanis” (Díaz, 2008b: 180).

¹⁹⁹El carisma es uno de los atributos de los personajes en los juegos de rol y se puede referir tanto a las habilidades sociales de un personaje como a su apariencia física. En este caso, Oscar quiere hacerle comprender a la chica que es muy guapa y –según una lógica infantil– buena persona. Por ello le dice que merecería 18 puntos de carisma, es decir, la puntuación máxima en la mayoría de los juegos de rol.

Así pues, si volvemos al ejemplo del cumplido fallido de Oscar, se puede entender como un performativo, ya que a través de esta frase Oscar pretende mantener una conversación y, finalmente, poder conocer a esta chica. El cumplido actúa, por tanto, como una invitación o como “disparador” social machista en el que la chica seducida debe de sentirse halagada por este comentario, obligándola a su vez, de manera implícita, a contestar al hombre y así entablar una conversación. El problema en el caso de Oscar es que el cumplido que propone sólo se puede entender si se conocen los juegos de rol, algo poco corriente entre las chicas de la época como lo deja entender la novela.

Por tanto, el desfase de Oscar es, precisamente, el hecho de que no repite ninguna frase, pues sus cumplidos y sus prácticas, en general, no se hacen eco de ninguna frase del repertorio usual de los dominicano-americanos que conoce. Esto nos permite volver ahora a la noción de “bárbaro” que dejamos de lado, y volver a su uso colonial. De hecho, éste fue el término usado por parte de Bartolomé de Las Casas al describir las diferencias entre los pueblos indígenas y el pueblo español “evangelizador”, una temática analizada por W. Mignolo en su libro *Historias locales/ diseños globales* (2003). En esta obra en la que se aboga por el desarrollo de pensamientos fronterizos, el crítico argentino distingue claramente los cuatro tipos de “bárbaros”, tal y como eran concebidos por Las Casas. En el caso que nos ocupa, nos interesa especialmente el primer tipo de bárbaro, que se define así:

Una nación se considera “bárbara” cuando la *conducta* de un grupo humano es extraña o también puede ser *feroz, desordenada* y con signos de *degeneración irracional* y costumbres desorbitadas. Esta idea, que será luego desarrollada de manera distinta por Hobbes y por Locke, se basa en la idea de una escala que va de la “naturaleza” a la sociedad superior organizada de los seres humanos, que para Las Casas, será la sociedad cristiana de su tiempo y para Locke la sociedad inglesa, de la burguesía en ascenso, de su tiempo (Mignolo, 2003: 36, las cursivas son mías).

Aunque Oscar de León no está representado como un ser feroz, sí es desordenado frente a las normas dominicanas o estadounidenses, dado que sus costumbres son raras y parecen ser irracionales. El joven dominicano-americano, en el corazón del desafío multicultural de la migración, está en la imposibilidad de situarse conforme a uno u otro modelo masculino. Ni su cuerpo ni su performance, en general, caben dentro de una única construcción discursiva y performativa que predomine en el grupo social al que pertenece. En este contexto de la migración dominicana, las relaciones estructurales que toman en cuenta la clase, las desigualdades económicas y políticas, el racismo, el

colonialismo y la homofobia permiten dar buena cuenta de las masculinidades hegemónicas a las cuales Oscar Wao tiene que conformarse.

Así pues, las relaciones de poder de género están vinculadas a diversas desigualdades existentes en la sociedad estadounidense en el periodo que va desde los años 1970 a los años 1990. Se supone que Oscar, hijo de inmigrantes dominicanos, tiene que demostrar una masculinidad dominicana a falta de corresponder al ideal norteamericano reservado a los blancos. Frente a ambos modelos, el chico está relegado al rango de los machos inferiores, llegando a ser, incluso, invisible, ya que su cuerpo no cobra sentido, su lenguaje es inasimilable y sus actitudes son inadmisibles. Por esta razón, Yuniór se refiere a su aspecto repelente y dichas descripciones van hasta a investir el campo semántico de la monstruosidad, un aspecto en el que nos vamos a detener ahora.

2.5 Monstruosidad

Como ya pudimos inferir en los extractos mencionados, las apelaciones que Yuniór emplea para referirse a Oscar –entre otras *fat-ass*, *dormant hump*, *dumb-ass*– resultan ser casi siempre insultos. Asimismo, cuando Oscar, en su intento por adelgazar, hace jogging con Yuniór, algunas señoras mayores lo encuentran “disgusting” (Díaz, 2008a: 177). Estas apelaciones y calificativos llegan así a un punto de inflexión cuando empiezan a abarcar el registro de la monstruosidad: “[I] even brought him out with me and the boys. Not anything serious –just out for a drink when it was a crowd of us and his monstro-ness wouldn’t show so much” (Díaz, 2008a: 176). La vergüenza que Yuniór siente al salir con su compañero de piso se debe, pues, a este cuerpo enorme, negro y raro, y a sus actitudes indescifrables, como si de un monstruo se tratase.

La figura del monstruoso ha ocupado un lugar privilegiado en la literatura latinoamericana y especialmente en la narrativa breve de corte fantástico en el Río de la Plata como lo destacó M. Zapata en su análisis de monstruosos en la obra de S. Ocampo y C. Aira (Zapata, 2005a). En este ámbito, cabe recordar las reflexiones sobre la monstruosidad, ya desarrolladas por R. Bozzetto, en las que distingue la perspectiva teratológica de los monstruos con el monstruo como sujeto de violaciones de las normas humanas en un momento –y añadiré en un lugar– preciso de la civilización (Bozzetto, 2001). Así pues, al lado de los monstruos biológicos –como los seres deformes de nacimiento– y de los “analógicos” –que sufren alguna hipertrofia o que son una

amalgama de partes humanas y animales—, R. Bozzetto se refiere al monstruo metafórico, al ser humano que ha transgredido las leyes humanas:

Par métaphore, ensuite, le monstre a été perçu comme celui qui se situe dans la transgression totale, non plus des lois biologiques, mais des lois morales et sociales communément admises, présentées comme des lois de la nature humaine. Ceci a surtout été vrai dans la littérature, aussi bien fantastique, réaliste que de science-fiction (Bozzetto, 2001).

El monstruo sólo puede ser considerado como tal porque se sale de la norma, un aspecto repetido hasta la saciedad en la novela de J. Díaz. Como ya vimos, Oscar es descrito como un ser monstruoso tanto por razones biológicas o físicas —ya era corpulento de niño y este defecto sólo fue en aumento— como en un sentido metafórico, ya que su manera de actuar no se corresponde para nada a los ideales de la masculinidad dominicana. Por tanto, como en los cuentos infantiles o en los cómics, la fealdad física se articula como una depravación social.

En este marco, la definición general del monstruo que nos daba Aristóteles, corresponde perfectamente a lo que es Oscar: los rasgos descriptivos del monstruo son su anormalidad y su aspecto disparatado que lo convierten en un accidente irreplicable — Oscar muere soltero y sin descendientes, por lo que nunca se podrá repetir tal ignominia—. Otro aspecto fundamental de la monstruosidad de Oscar es su singularidad, razón por la cual su historia es fascinante y merece la pena ser contada. De hecho, P. Valery notaba ya en 1924 en *Variétés*: “Pour effrayant que soit un monstre, la tâche de le décrire est toujours plus effrayante que lui” (Valery, 1924). Es más, el chico dominicano-americano es físicamente repugnante, roza lo amenazante y es precisamente este horror lo que parece fascinar tanto a Yuniór, explicándonos así por qué éste decide contarnos la historia de su antiguo compañero de piso²⁰⁰. Por consiguiente, la monstruosidad y la rareza de Oscar explican el adjetivo del título de la novela: Oscar es *wondrous* porque conforma lo extraño, lo que despierta la curiosidad del narrador así como la de los lectores.

Todo lo dicho hasta aquí nos obliga, por tanto, a preguntarnos quién decide la monstruosidad de un ser, es decir, ¿a partir de qué pautas se tacha a alguien de

²⁰⁰Me parece interesante vincular esta monstruosidad con el anhelo reformativo de Yuniór quien relata la historia de su compañero no tanto para transgredir las normas sino para hacerlas respetar ya que, retomando las palabras de M. Zapata, “eliminar al monstruo supone restablecer el orden de la naturaleza que no admite a los seres híbridos ni a los desechos de la humanidad” (Zapata, 2005: 6).

monstruo? Para responder a esta pregunta me parece útil destacar una relación intertextual entre la obra de J. Díaz con uno de los textos emblemáticos de los estudios poscoloniales en el Caribe, refiriéndome a *La tempestad* de Shakespeare.

2.6 Calibanidad

Cabe apuntar primero que es el mismo Yuniór quien menciona el nombre de “Calibán” en su descripción de Oscar:

[I] saw him on campus with [Lola] those first couple of years, hard to believe he and Lola were related. (Me Apokalips, he cracked, she New Genesis.) Unlike me who would have hidden from a Caliban like that, she loved the dorf. Invited him to parties and to her rallies²⁰¹ (Díaz, 2008a: 170-171).

Aunque está claro que se trata de una figura de la cultura caribeña muy común, dicho paralelismo entre esos dos seres monstruosos es bastante peculiar visto el lenguaje y las referencias habituales de Yuniór. De hecho, éstas no suelen ser tan clásicas, se refieren en general a la cultura popular –héroes de cómics, películas y series de los años 70– razón por la cual es importante volver a contextualizar la aparición y la reescritura de esta figura antes de ver cómo está manejado en el relato de Yuniór.

Como lo indican B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin, *La tempestad* de Shakespeare ha estado en el centro de numerosas lecturas alternativas²⁰² al cuestionar la interpretación que se ha hecho del personaje de Caliban²⁰³, el ser monstruoso²⁰⁴. Una de esas relecturas que ha hecho derramar mucha tinta en América Latina –y allende– desde su publicación es el ensayo “Calibán” (1971) de R. Fernández Retamar, centrado en la

²⁰¹“Lo había visto en el campus los primeros años; difícil de creer que él y Lola fueron familia. (Yo Apokalipsis, bromeaba, ella Nueva Génesis.) A diferencia de lo que hubiera hecho yo –que me hubiera escondido de un Calibán así– ella adoraba a ese nerdo. Lo invitaba a las fiestas y a las manifestaciones” (Díaz, 2008b: 180).

²⁰²D. Delabastita explica así que uno de los primeros intentos por descifrar esta obra enigmática fue un análisis de su intertextualidad y su contextualización a nivel histórico (Delabastita, 1997). En este marco, varios críticos analizaron *La tempestad* como una reflexión sobre los conceptos de civilidad/incivilidad y orden/desorden típicos de la era isabelino-jacobina (Delabastita, 1997).

²⁰³Como lo menciona el mismo R. Fernández Retamar en un artículo reciente (1999), esta palabra – acentuada en la “a” en inglés – ha sido traducida a menudo por “Calibán” y usada así por muchos autores latinoamericanos, y, por ello, así la escribió Retamar en su ensayo de 1971. Empero, en su revisión reciente, el crítico cubano alega que esta acentuación aguda se debe al anagrama entre “Caliban” y “cannibale” en inglés y francés y que se hubiera introducido al español como un calco del francés. Por tanto, Retamar pretende efectuar una “sana rectificación” y recuperar la ortografía que sería la correcta en español – “Caliban”, palabra llana derivada de Caníbal – y así, no reproducir un colonialismo de índole lingüística (Retamar, 1999).

²⁰⁴Por ejemplo G. Lamming ya no interpreta a Caliban como una criatura bárbara, fuera de la civilización, sino que le ve como una metáfora del ser humano caribeño cuyo estatus no es reconocido por los estándares europeos (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2002: 187).

identidad cultural latinoamericana. En este artículo, publicado en la revista *Casa de las Américas* (Cuba), el autor pretende, por una parte, que Latinoamérica tiene una identidad cultural específica, distinta de la de Europa y toma como ejemplo la lengua española que ha evolucionado por su propia cuenta en América Latina, tema que pone en paralelo con el uso del lenguaje de Calibán en la obra de Shakespeare. Por otra parte, el cubano afirma que esta cultura no es homogénea en toda América Latina, dado que existen tensiones entre los antiguos colonizadores –representados por el personaje de Próspero– y los colonizados –cuyo símbolo es Calibán–, en cuanto a la propiedad de la isla, es decir, de la cultura. En esta interpretación metafórica, Ariel representa a los intelectuales latinoamericanos que tienen que escoger entre Próspero y Calibán y convertirse, de este modo, o bien en traidores del continente o bien en colaboradores auténticamente latinoamericanos.

Vemos pues cómo Fernández Retamar convierte el estigma asociado a Calibán –el esclavo desobediente e inculto en *La Tempestad*– en un símbolo de identidad, una interpretación ampliamente influenciada por las reflexiones de Ánibal Ponce y Aimé Césaire. Como lo explica N. Lie en su revisión postcolonial de dicho artículo, el personaje menor se convierte, así, en un símbolo central y representa al mestizo que puebla las islas caribeñas, los auténticos latinoamericanos, frente a una *intelligentsia* que reproduce el colonialismo cultural (Lie, 1997).

Hace falta precisar también que esta lectura de *La Tempestad* es una respuesta a otra interpretación canónica en el ámbito latinoamericano, y con ello me refiero a la reescritura del uruguayo E. Rodó quien publicó en 1900 un ensayo titulado *Ariel*, en el que dicho personaje representa el continente hispanoamericano frente a un Calibán –el símbolo de Estados Unidos– utilitarista (Castro, 2004). De hecho, N. Lie explica que el artículo de Fernández Retamar pretendía ser un homenaje al intelectual uruguayo aunque cambie el significado de los personajes y desplace el enfoque hacia Caliban.

Así pues, a partir de esta reinterpretación de R. Fernández Retamar, me parece interesante apuntar los paralelos que se desprenden entre la figura de Calibán y el personaje de Oscar desde varios puntos de vista. Primero, si volvemos a la corporalidad de Caliban, tal y como aparece en la obra de Shakespeare, cabe destacar que se refiere a la raza de Caliban –“Thy vile race” (Shakespeare, 1997: 134)– y, por tanto, se supone que el

esclavo tiene la piel más oscura aunque en el momento de la narración haya sido transformado en roca por haber desobedecido a Próspero. Muchos críticos ya han destacado el color de la piel de este esclavo y su aspecto horroroso, así J. Reinhard Luton destaca la fealdad y rareza física del monstruo que se traduce también por una borrosidad entre lo animal y lo humano, y afirma: “Caliban [...] takes shape beneath the arc of wonder that moves throughout the play between ‘creatures’ and ‘Mankind’, between animate beings in general and their realization in the form of humanity. Is he man or fish? Creature or person?” (Reinhard Luton, 2000: 2). Por tanto, Caliban es feo tanto física –es una roca enorme color tierra que parece una tortuga– como moralmente – Próspero lo llama “diablo en persona”–.

Además, muchas de las relecturas de esa obra también han subrayado la importancia de la lengua hablada por Caliban²⁰⁵, que ha aprendido de Próspero y Miranda, pero que sólo usa para maldecir:

You taught me language, and my profit on't
Is I know to curse. The red plague rid you
For learning me your language! (Shakespeare, 1997: 136).

El estudioso vuelve sobre un tema muy discutido en el ámbito poscolonial, el del uso del inglés en la literatura poscolonial, y toma la metáfora de Caliban quien adapta²⁰⁶ el idioma que se le ha enseñado como herramienta de resistencia recargándola de sus propios sentidos y performando, así, su identidad poscolonial (Ashcroft, 2008).

A partir de ahí se puede destacar un paralelismo entre la figura de Caliban y el personaje de Oscar: por una parte, ambos son monstruosos y diformes y, por otra, usan un lenguaje inapropiado –los insultos constantes para Caliban y un lenguaje de ciencia ficción desconectada de la realidad para Oscar–. La propuesta que se hace aquí, no es de ver simplemente en Oscar la figura del ser colonizado, como lo propuso F. Retamar en su ensayo, sino destacar, más bien, la reaparición de un cuerpo mestizo, informe e inasimilable. En este sentido, Próspero representaría la norma y la cultura dominicana de la época, y Yunió sería el alter ego de Ariel, el espíritu de la isla en la obra de

²⁰⁵ Entre muchos otros véanse Ashcroft, 2008.

²⁰⁶ Cabe señalar en este ámbito, que, a diferencia de la obra de Shakespeare, en la novela de Díaz nunca se escucha directamente la voz de Oscar, el relato está transmitido a través de las voces de Yunió y de Lola que nos dan su versión de los hechos – un aspecto sobre el que volveremos más adelante –.

Shakespeare, un ser inteligente pero que reproduce el discurso de Próspero y está sometido a él.

De esta manera, las mismas estrategias retóricas basadas en claros contrastes operan a través de ambos relatos, aunque los paradigmas binarios hayan evolucionado y se refieran a la cuestión cultural actual de los dominicano-americanos. Podríamos resumirlos según estas oposiciones:

Yunior >< Oscar

Ariel >< Caliban

Lo normal >< lo anormal

Lo masculino >< lo afeminado

El seductor >< el nerd

Lo dominicano-americano normativo >< lo raro

Empero, la novela de Díaz va más allá de estas oposiciones binarias por no tratarse simplemente de una enésima ilustración del paradigma gastado civilización/barbarie. Si bien está claro que Oscar puede representar al nuevo Caliban, el posicionamiento de Yunior, el nuevo Ariel, es mucho más ambiguo. De hecho, la mayoría del relato de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* nos viene dado desde la voz y la perspectiva de Yunior –sólo un capítulo es un extracto del diario de Lola, la hermana de Oscar– quien condena constantemente la masculinidad inabarcable de su compañero. Si la exégesis, hasta este momento, ha sido la de demostrar y analizar las descripciones, como menos negativas, que Yunior hace de Oscar, nos toca ahora entender por qué Yunior considera a Oscar como un monstruo mientras que comparte con él varias de sus características, lo que es, a mi parecer, la pregunta central de esta obra.

Si nos limitamos a la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, sabemos muy poco de Yunior. Tan sólo se transluce que es de origen dominicano, que pertenece también a la diáspora dominicana en Estados Unidos, ya que vive también en Paterson y que estudia en Rutgers. El único tema de su vida personal en el que insiste constantemente es en su poder de seducción y en sus continuos fracasos con las chicas debido a su infidelidad. Sin embargo, Yunior no es un personaje nuevo para J. Díaz, ya

que aparecía en *Drown*²⁰⁷ (1996) y vuelve a aparecer en los cuentos más recientes del escritor dominicano-americano *This is How You Lose Her* (2012). Una continuidad que el autor defiende: “My idea, ever since *Drown*, was to write six or seven books about him that would form one big novel. You connect *This is How You Lose Her* to *Drown* to *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, and you can read this thing” (Scarano, 2012).

E. Machado Sáez y R. Patteson ya señalaron el paralelismo entre el personaje de Yunior tal, y como aparece en *Drown*, y el de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (Machado Sáez, 2011; Patteson, 2012). Aunque Yunior se presente como un personaje radicalmente opuesto a Oscar por ser musculoso, guapo y seductor, sabemos también que el Yunior de *Drown* tiene miedo a hablar con las chicas, que no se involucra en actos violentos y que, de niño, siempre se mareaba en coche (Machado Sáez, 2011; Patteson, 2012). Gracias a los cuentos de *Drown*, se sabe que Yunior tiene un hermano, Rafa, al que idolatra aunque lo amedrente a menudo, razón por la cual R. Patteson afirma que: “Yunior’s struggle, adumbrated in *Drown*, is between his interior Rafa and his interior Oscar” (Patteson, 2010: 9).

De hecho, el narrador tiene muchos puntos comunes con Oscar, incluso la pasión por los cómics y los juegos de rol, aunque lo esconde: “Perhaps if like me [Oscar]’d been able to hide his otakuness maybe shit would have been easier for him, but he couldn’t” (Díaz, 2008a: 21). Asimismo, varios comentarios²⁰⁸ –como cuando nos enteramos de que Yunior también entiende el idioma elvisch– nos pueden llevar a pensar que el mismo Yunior es –o ha sido– un nerd aunque ahora lo niegue rotundamente.

Por consiguiente, al conocer estas similitudes entre Yunior y Oscar, cabe entender por qué Yunior relata la historia de un chico como él pero juzgándolo según pautas que tacharía de racistas, clasistas, heterosexistas y coloniales. Hemos de entender por qué Yunior lo describe en detalle, da buena cuenta de su evolución y de su desaparición heroica, a lo largo de un relato que llamaré “normalizador”.

²⁰⁷Este libro de cuentos, titulado *Drown*, en inglés fue traducido varias veces y publicado bajo distintos títulos en español: *Drown* (1996), *Los boys* (1996), *Negocios* (1997).

²⁰⁸El hecho de que los amigos de Yunior eran unos *nerds* a quienes no les gustaban las chicas – “It would have been one thing if like some of the nerdboys I’d grown up with he hadn’t cared about girls [...]” (Díaz, 2008a: 23)– deja pensar que el mismo Yunior era como ellos.

3 Cuerpo impuesto

Ya hemos apuntado que, contrariamente a la masculinidad hegemónica en la que se mueve Oscar –es decir una masculinidad esencialmente machista, patriarcal y heterosexista–, sus performances de género están desprovistas de todo componente machista, violento y paternal. De hecho, Oscar, además de no atraer a ninguna chica, no tiene el carisma suficiente ni de líder, ni de protector, ya que se niega a cualquier acto violento. Por ello, muchos de sus pares van a intentar llevarlo hacia el “buen camino” de la masculinidad.

Todos esos actos funcionan así como lo que J. Amícola llama “perros guardianes” (Amícola, 2000: 34) y se han de vincular con el concepto de “miradas disciplinadoras” propuesto por M. Torras (Torras, 2007:32). Según la crítica barcelonesa, esta mirada separa lo legítimo de lo prohibido:

Esta mirada va asociada a la legitimidad de unos actos y a la prohibición de otros, a una ley en definitiva. Si entendemos el cuerpo en el hacerse, esto se traduce en la im/posibilidad de determinadas representaciones y acciones de los cuerpos. Un cuerpo no puede comportarse de cualquier manera en cualquier contexto: cada encrucijada sociocultural actualiza determinados cuerpos” (Torras 2007:23)

Sin embargo, en el caso de Oscar, dichos actos moralizadores resultarán ser tentativas tan vanas las unas como las otras.

3.1 Llamadas al orden de géneros

El primer paso “de lado” de Oscar es su rechazo a la violencia: a los siete años cuando se ve obligado a escoger entre sus dos primeras novias, su madre le aconseja en estos términos:

What’s wrong with you? his mother asked. She was getting ready to go to her second job, [...] When Oscar whimpered, Girls, Moms de León nearly exploded. Tú ta llorando por una muchacha ? She hauled Oscar to his feet by his hear.
Mami, stop it, his sister cried, stop it !
She threw him to the floor. Dale una galletazo, she panted, then see if the little puta respects you²⁰⁹ (Díaz, 2008a: 14).

Belicia Cabral empuja así a su hijo a abofetear a la niña con el fin de reparar la afrenta a la masculinidad de su hijo y, por consiguiente, a la familia entera –un recurso a

²⁰⁹“¿Qué te pasa? Le preguntó su mamá. Se estaba preparando para ir a su segundo trabajo [...] Cuando Óscar lloriqueó, Las muchachas, Mamá de León casi estalló. ¿Tú tá llorando por una muchacha? Y puso a Óscar de pie con un jalón de oreja. ¡Mami, ya! Su hermana gritó, ¡para ya! Su mamá lo tiró al piso. Dale un galletazo, jadeó, a ver si la putica esa te respeta” (Díaz, 2008b: 15).

la violencia que es moneda corriente en la comunidad dominicana de Patterson²¹⁰—. Oscar, por su parte, no podrá ejecutar esta orden, él, que es totalmente inofensivo –« he had like a zero combat rating » (Díaz, 2008a: 15)– por lo que decide abandonar a Olga y quedarse con Maritza. Esta orden de Belicia Cabral actúa pues como una llamada al orden de género y a una heterosexualidad obligatoria (Rich, 2010), la primera de una larga lista que Oscar tendrá especial cuidado en no aplicar a lo largo de su corta vida.

Asimismo, cuando Oscar todavía es un joven adolescente, Belicia Cabral le ordena ir a jugar afuera en lugar de encerrarse en su habitación y escribir durante horas: « Even his own mother found his preoccupation nutty. Go outside and play! She commanded at least once a day. Pórtate como un muchacho normal » (Díaz 2008a: 22). Como se destacó ya, a lo largo del relato de Yunior, la repartición de los espacios está fuertemente marcada por el género y dividido entre lo exterior y lo interior. El espacio exterior a la casa es el terreno de juego de los hombres, donde pueden ejercer su virilidad –es decir, jugar a “hacer como los grandes” para los niños–, trabajar y marcar su territorio. En cuanto a la casa/el hogar, es el espacio femenino por excelencia, donde las mujeres se preparan una y otra vez para la llegada de los hombres. La madre de Oscar ha integrado esta repartición y quiere absolutamente evitar que se asocie a su hijo al espacio femenino, especialmente si Oscar se queda en su habitación para escribir, una actividad que no pone de relieve la virilidad de su hijo.

Por tanto, a través de estas llamadas al orden de género, Belicia Cabral intenta controlar el comportamiento verbal y no verbal de su hijo para evitar cualquier signo de feminidad. Este comportamiento de la madre de la familia De León se entiende, pues, dentro del contexto dominicano en el que las madres tienen un papel importante en el mantenimiento de la familia en actitudes de género respetables, una familia de la que son, a menudo, las únicas responsables. Como lo señala A. De Moya en su análisis de la sociedad dominicana contemporánea, estas madres actúan como “guardianas” de la sexualidad de sus hijos probablemente para evitar poner en tela de juicio su rol de “buena

²¹⁰Cabe señalar, de paso, que aquí, la ficción supera la realidad dado que si la violencia doméstica está muy presente en un buen número de países, ésta tiene un eco particular en las sociedades caribeñas, puesto que los primeros estudios sobre las masculinidades afro-caribeñas fueron lanzados a escala nacional y comunitaria para entender, sobre todo, esta violencia conyugal masculina (Reddock, 2004 : xvii).

madre” y también para que no se cuestione el modelo de paternidad y la virilidad que éste representa (De Moya, 1996 y 2004).

Sin embargo, Oscar no corresponde nunca al estándar de masculinidad, ya sea de carácter doméstico o público. De hecho, la única función consagrada del hombre dentro de casa es la del padre o marido, una función que Oscar no desempeñará jamás. Por otra parte, a nivel público, se supone que el hombre se distingue por su trabajo y por el poder político que pueda tener en su comunidad y vemos que el hijo de Belicia Cabral no tendrá, desde luego, ningún reconocimiento público ni función representativa de ningún tipo. En el ámbito profesional, aunque es verdad que Oscar encuentra un trabajo como profesor de inglés e historia, el joven sigue siendo visto como un *geek* y no consigue hacerse respetar por sus alumnos ni por sus colegas.

Frente a este desarreglo, las llamadas al orden masculino tradicional también llegarán de la parte de su tío y de su hermana Lola. Ésta le recuerda varias veces que es demasiado gordo y que haría mejor en cambiar:

Oscar, Lola warned repeatedly, you're going to die a virgin unless you start changing. Don't you think I know that? Another five years of this and I'll bet you somebody tries to name a church after me.

Cut the hair, lose the glasses, exercise. And get rid of those porn magazines. They're disgusting, they bother Mami, and they'll never get you a date²¹¹ (Díaz, 2008a: 25).

Además de un régimen, su hermana le aconseja varios cambios de apariencia para poder, por fin, seducir a una chica y alcanzar su meta, que no es otra que la de perder su virginidad.

Sin embargo, es Yuniór, su “amigo” y narrador del relato, quien tendrá el rol más normalizador. El ejemplo más evidente, pero también el más ridículo, para meterle en vereda es, sin lugar a dudas, el episodio del jogging de Oscar. Para complacer a la hermana de Oscar, Lola, su novia temporal, Yuniór decide ocuparse del “caso Oscar” intentando hacerlo menos *queer*. Se impone a sí mismo la tarea de transformar este

²¹¹“Óscar, Lola le advirtió en varias ocasiones, te vas a morir virgen a menos que comiences a *cambiar*. ¿No crees que lo sé? Otros cinco años así y te apuesto que alguien trata de ponerle mi nombre a una iglesia. Córtate el pelo, deshazte de esos espejuelos, haz ejercicio. Y bota esas revistas pornográficas. Son repugnantes, incomodan a Mami y nunca te van a ayudar a levantar a una muchacha” (Díaz, 2008b: 27).

cuerpo obeso, verdadero signo de fracaso social para Yuniór, en un cuerpo musculoso, normalizado, es decir, en un cuerpo que por fin se pueda mirar.

Yuniór explica así este episodio que considera como una hazaña:

I got dude to exercise with me. To fucking *run*. [...] I can't lie: first couple of times I almost laughed, seeing him huffing down George Street, those ashy black knees of his a-shaking. Keeping his head down so he wouldn't have to hear or see all the reactions. Usually just some cackles and a stray Hey, fat ass²¹² (Díaz, 2008a: 176-177).

El único amigo de Oscar vigila este cuerpo anormal, y al querer hacerlo adelgazar a toda costa, opera como un instrumento del poder disciplinario de género. Al tomar menos espacio, este cuerpo, paradójicamente enorme aunque invisible –relegado, así, a lo que T. De Lauretis llama el *hors-champ*, el espacio fuera de cámara (De Lauretis, 1987)– podría reaparecer en el campo de visión de lo aceptable. Esas distintas prescripciones tienen pues dos efectos principales: por una parte, categorizan a Oscar como un ser *irregardable* en sujeto no identificable, y, por ello, *queer*; y por otra parte, intentan racionalizar y reparar este cuerpo desfasado. De hecho, Yuniór repite en numerosas ocasiones que quiere reparar –“to fix”– a Oscar.

3.2 Relato normalizador

Sin embargo, la estrategia de normalización principal del compañero de habitación macho es aún más insidiosa por no limitarse a la re-formación de un cuerpo refractario sino también a la construcción discursiva de la vida de Oscar Wao. De hecho, E. Machado Sáez, en su crítica de la obra ya ha demostrado que Yuniór, quien asimila la identidad diaspórica dominicana a la heterosexualidad, calla de manera violenta la identidad y las particularidades *queer* de Oscar (Machado Sáez 2011).

La estudiosa se refiere específicamente al último capítulo de la novela, titulado “The Final Letter”, que es particularmente revelador: en éste, Yuniór pretende que Oscar envíe, antes de morir, un último paquete a su hermana Lola desde la República Dominicana. El envío contendría informaciones “increíbles”: “Anyway, the package that did arrive had some amazing news. Turns out that toward the end of those twenty-seven days the palomo *did* get Ybón away from La Capital” (Díaz, 2008a: 334).

²¹²“Logré que el tipo hiciera ejercicio conmigo. Lo puse a fokin *correr*. [...] No puedo mentir: las primeras veces casi me río viéndolo jadear por George Street, sus negras y cenicientas rodillas temblando. La cabeza baja, para no tener que oír o ver las reacciones. Casi siempre sólo algunas risas y algún *Hey, gordo*” (Díaz, 2008b: 187).

El adjetivo “amazing”, puede, en este contexto entenderse literalmente –como “increíble”– ya que la experiencia amorosa entre Oscar e Ybón permite a Yunior transformar a Oscar en un dominicano, por fin normal, es decir, en un verdadero macho heterosexual. En esta carta, Oscar contaría que finalmente ha podido besar a su dulcinea, Ybón, e, incluso, que ha podido pasar un fin de semana con ella, fuera de la ciudad. Oscar habría perdido su virginidad en una cabaña aislada y descubierto que, lo que más le gusta en esta mujer son esas “pequeñas intimidades”, es decir, los momentos pasados juntos y las confidencias que Ybón y él han intercambiado.

La crítica E. Machado Sáez pone, pues, en paralelo lo que ella concibe como una mentira final de Yunior con la voluntad de domesticación de Oscar y la escritura de un romance nacionalista que valoriza la virilidad como un atributo indubitavelmente macho (Machado Sáez, 2011: 523). Sin embargo, dado que se centra más específicamente en el componente nacionalista de la obra, la estudiosa no desarrolla las estrategias que Yunior establece para controlar y normalizar ese cuerpo disfuncional, razón por la cual me detendré en este punto. A continuación, intentaré demostrar que, sin embargo, dichas estrategias sólo tienen un éxito relativo y que el proyecto narrativo reformativo adolece en varios puntos.

Primero, es interesante subrayar la perseverancia con la que Yunior, verdadero narrador despótico, intenta por todos los medios posibles ridiculizar la inactividad sexual de su amigo. Además de esta última carta, cabe destacar otras tres estrategias narrativas reformadoras: primero, atenderé la cuestión del apodo de Oscar, en segundo lugar, hay que aludir a una relación hipertextual en el título de la novela para, finalmente, interesarnos en la táctica de infantilización constante de este personaje.

El episodio de renombramiento de Oscar De León en Oscar Wao es bastante revelador en lo referente a esta estrategia. Es Yunior, junto con sus amigos, los que deciden un día apodar al joven inmigrante “Oscar Wao”, en referencia a un *dandy* célebre, el escritor Oscar Wilde. Yunior subraya el paralelo entre su amigo y Wilde cuando ve a Oscar Wao disfrazado de Dr Who para la fiesta de Halloween. Le parece entonces que en esta vestimenta ridícula Oscar parece más que nunca a “that fat homo Oscar Wilde” (Díaz, 2008a: 180). Como Wilde, Oscar pasa sus días escribiendo y, otro punto en común,

y mucho menos inocente, es el desvío de género claramente asociado a esta figura emblemática del movimiento gay y *queer*.

De hecho, el proceso de Wilde – en 1895 – durante el cual fue condenado a dos años de reclusión sin posibilidad de defenderse se convirtió en un acontecimiento clave porque oficializó la negación, por parte de la justicia, de un tipo de identidad que muchos años más tarde se iba a llamar “gay”. La afrenta es, según activistas gays de la segunda mitad del siglo veinte, colectiva, lo que ha permitido convertir a O. Wilde en un modelo transhistórico de la identidad gay y luego *queer* (Eribon, 1999; Goldman y Wolfreys 2001). Así pues, aunque la homosexualidad no está ni mencionada ni descrita en ninguna parte en la obra de O. Wilde –pienso por ejemplo en la novela emblemática *The Picture of Dorian Gray*–, su aspecto *queer* se debe más bien a su silencio y a su presencia a través de lo que A. Sinfield llama una “impregnación” del texto (Sinfield, 1994). Una de las primeras críticas en visibilizar esta dimensión fue E. Kosofsky Sedgwick quien, en *Espitemology of the Closet*, afirma lo siguiente:

Published four years before Wilde’s “exposure” as a sodomite, [*The Picture of Dorian Gray*] is in a sense a perfect rhetorical distillation of the open secret, the glass closet, shaped by the conjunction of an extravagance of deniability and an extravagance of flamboyant display. It perfectly represents the glass closet, too, because it is in so many ways out of the purposeful control of its author (Kosofsky Sedgwick, 2008: 165)

De este modo, Oscar Wilde se fue convirtiendo, a través de las relecturas de lectores lesbianas, gays y LGBTQ²¹³, en general, en un punto de referencia en la genealogía de la estética *queer* occidental²¹⁴. Los amigos de Yunior se refieren, pues, a este símbolo, para definir el cuerpo de Oscar que, del mismo modo, podría representar este *glass closet* o “armario de vidrio”. A través de este concepto sugestivo, Sedgwick se refiere así al armario en el que están encerradas las identidades homosexuales por motivo de la homofobia, pero es un armario “transparente” ya que ningún gesto o palabra por su parte ha demostrado tal aserción.

Por tanto, el proceso de nominación de Oscar lo coloca dentro de un linaje específico, la *queer* y para repetir las palabras del historiador D. H. Alderman quien,

²¹³Sigla que se refiere al grupo formado por las lesbianas, los gays, los bisexuales, los transexuales, los *queers*. También aparece, a veces, con T para referirse a las personas tranígenicas.

²¹⁴P. Dierkes-Thrun, especialista en literatura modernista con un enfoque *queer*, afirma, sin embargo, que esta genealogía algo mítica dice más sobre los grupos que reivindican este legado y sobre nuestra cultura actual, con sus miedos y deseos, que sobre la cultura del período histórico de Wilde (Dierkes-Thrun, 2012).

refiriéndose al valor simbólico del nombramiento, subraya: “Naming is a powerful vehicle for promoting identification with the past and locating oneself within wider networks of memory. The passing of surnames from one generation to the next is an important symbol of personal heritage in many cultures” (Alderman, 2008: 195).

Un segundo modo de reformar a Oscar, desde un punto de vista narrativo, concierne al mismo título de la obra²¹⁵. De hecho, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se puede leer como un eco del cuento de E. Hemingway “The Short Happy Life of Francis Macomber” (publicado por primera vez en 1936) como lo explicó el propio Díaz (entrevista con E. Danticat, 2007). Este cuento relata la historia de un hombre, F. Macomber, que está de viaje en un safari en África con su mujer, Margaret, y un guía, R. Wilson con el que Margaret parece tener una relación. El cuento se puede leer como una metáfora de la valentía masculina a través el motivo de la caza: después de haberse avergonzado por temer el ataque de un león, F. Macomber decide demostrar su coraje al disparar a un bisonte aunque se le aproxime muy rápidamente. Al principio no consigue matar al animal que está cargando contra él, y a pesar de que en el último instante llega a dispararle, su mujer, desde el coche, dispara al mismo tiempo matando así a su marido.

Así pues, como el “Wondrous” del título del cuento de Hemingway, la novela de J. Díaz propone una doble lectura. Por una parte, puede conllevar un sentido irónico ya que Macomber, al igual que Oscar, no son modelos de masculinidad increíblemente inspiradores y tienen miedo de afrontar las dificultades que se pueden sintetizar, para ambos, por un rechazo de la violencia y la imposibilidad de comunicarse e imponerse con las mujeres. Por otra parte, el “Wondrous” también se puede entender literalmente si se toma en cuenta el despertar súbito y tremendamente corto de esta valentía masculina.

Por consiguiente, a mi juicio, el paralelismo entre ambas historias ha de entenderse como otro intento de normalización de Oscar: a pesar de fallar totalmente en su masculinidad/dominicanidad a lo largo de su vida, el título insiste en el último acontecimiento que demuestra su ortodoxia genérica y nacional. Aunque sea muy

²¹⁵Está claro que el título suele ser la marca del autor, en este caso J. Díaz, sin embargo Yunior, el narrador de la historia, se presenta también como el autor de la novela. El juego autoficticio, en el que pocos críticos se han concentrado hasta ahora, se agudiza aún más cuando se sabe que “Yunior” es el apodo de Junot Díaz como lo afirmó el mismo autor en su entrevista con R. Scarano (Scarano, 2012).

temporario, tanto Oscar como Macomber, entran en vereda, y, de este modo, dejan de cuestionar la doble norma que Yunior pretende imponer.

En última instancia, una tercera estrategia narrativa descalificadora, usada por Yunior en su relato, es la del proceso de infantilización recurrente en la personalidad de Oscar que se repite a lo largo de la novela. Es interesante advertir que los términos utilizados para describir a Oscar y su sexualidad pertenecen, casi sistemáticamente, al campo semántico de la infancia.

Según Yunior, Oscar actúa como un bebé, se tira en los brazos de las niñas que le gustan y adapta el mundo real al de los cómics y de los juegos de rol fantásticos²¹⁶. Un ejemplo llamativo, en este sentido, es la manera como Yunior describe la reacción de Oscar cuando los dos policías lo apalean por salir con Ybón –una prostituta cuyo novio es, precisamente, policía–:

He was too shook. (In situation like these he had always assumed his secret hero would emerge and snap necks à la Jim Kelly, but clearly his secret hero was out having some pie.) Everything seemed to be moving so fast [...]. He was going to die. He tried to imagine Ybón at the funeral in her nearly see-through black sheath, but couldn't. Saw his mother and La Inca at the grave site. Didn't we tell you? Didn't we tell you? [...] Thought about his mother, his sister, all the miniatures he hadn't painted yet, and started crying. You need to keep it down, Grundy said, but Oscar couldn't stop, even when he put his hands in his mouth²¹⁷ (Díaz, 2008a: 297).

Así pues, los primeros pensamientos de Oscar se dirigen hacia su madre y su abuela que lo podrían regañar; luego piensa en su madre y Lola –dos figuras maternas– para, finalmente, apenarse por no poder jugar ya con sus figuras de miniatura, actitud pueril que asemeja a Oscar a un niño pequeño. Asimismo, Yunior subraya, a menudo, los llantos de Oscar, quien llora como un bebé por motivos que tendrían que ser insignificantes para un hombre dominicano.

²¹⁶Me limito a subrayar aquí el componente liberador de estos juegos de rol, unos juegos que analizaré con más detalle en el apartado siguiente.

²¹⁷“Estaba demasiado trastornado. (En situaciones como ésta, siempre había supuesto que su héroe secreto se presentaría y se pondría a partir pescuezos, à la Jim Kelly, pero era evidente que su héroe secreto había salido a comerse una empanada.) Todo parecía moverse con tanta rapidez. ¿Cómo había sucedido esto? ¿Dónde había metido la pata? No lo podía creer. Iba a morir. Trató de imaginarse a Ybón en el entierro, en su vestido negro casi transparente, pero no pudo. Vio a su mamá y La Inca en el cementerio. ¿No te lo advertimos? ¿No te lo advertimos? [...] Pensó en su mamá, en su hermana, en todas las miniaturas que no había pintado todavía, y se echó a llorar. Tranquilízate, le dijo Grundy, pero Óscar no podía para ni siquiera cuando se llevó las manos a la boca” (Díaz, 2008b: 312).

Yunior trata, así, de descalificar de distintas maneras, la identidad y las particularidades *queer* de Oscar reinterpretando el cuerpo de éste y apropiándose a través de esta puesta en escena en el relato. Esto permite al narrador construir una narración del cuerpo *queer* inmigrante de manera literal, entre dos normas de género que se comprenden pues en oposición con el cuerpo dominicano *straight* y legítimo. De este modo, esas estrategias normalizadoras siguen este principio de división y jerarquización heterosexista y homófoba.

3.3 Homofobia

De hecho, se puede decir que la homofobia actúa como principio organizador del modelo machista dominicano vigente en toda la novela. La homofobia impregna el relato y es lo que nos permite comprender las jerarquizaciones raciales, nacionales y de género que están en juego en la novela de J. Díaz y explica las performances de género tanto de Oscar como de Yunior.

En su artículo titulado “Masculinity as Homophobia”, M. Kimmel define este comportamiento de rechazo:

Homophobia is the fear that other men unmask us, emasculate us, reveal to us and the world that we do not measure up, that we are not real men. We are afraid to let other men see that fear. Fear makes us ashamed, because the recognition of fear in ourselves is proof to ourselves that we are not as manly as we pretend [...] (Kimmel, 2008: 104).

Vemos que la homofobia entre hombres se debe esencialmente al miedo de mostrar a los demás una masculinidad diferente –y supuestamente inferior– a los modelos de masculinidades hegemónicas.

Por esta misma razón, Yunior evitará cualquier alejamiento de la norma heterosexual machista e intentará constantemente reformar a Oscar. Esta homofobia seguirá fundamentalmente cuatro vías principales a las que atenderemos a continuación: el efecto de grupo, el uso de la violencia, la demostración de una seducción constante y un estilo narrativa que relacionaremos con el *camp*.

Un primer tipo de estrategia homófoba, presente en la novela de Díaz, es la violencia pura y dura que Yunior dirige hacia Oscar a lo largo de su vida. Esta violencia puede ser física –como cuando Yunior lo empuja hacia la pared la única vez en la que Oscar se le resiste–, o de índole moral –a través, por ejemplo, de insultos y de una

opresión de tipo lingüística—. Así pues, ya hemos analizado ampliamente la manera con la que se describe este cuerpo abyecto, pero quisiera volver al episodio de violencia, muy corto y, sin embargo, fundamental en la redefinición del cuerpo *queer* de Oscar, es decir el acto de renombramiento de Oscar. De hecho, la humillación, en este caso, va hasta la pérdida de identidad y la reconstrucción de una identidad denigrante por parte del grupo más poderoso. Cabe recordar que el renombramiento ha estado en el centro de las reflexiones de feministas —especialmente en el ámbito del matrimonio y del cambio de apellido para las mujeres²¹⁸— pero también nos recuerda los procesos de nombramiento llevados a cabo en el proceso colonial en el Caribe, un aspecto esencial de la historia de esta región.

De hecho, en las culturas caribeñas originarias de la esclavitud, la cuestión del nombramiento siempre ha sido crucial dado que uno de los primeros gestos de los dueños de los esclavos era el de rebautizarlos con un nombre cristiano, borrando, de esta manera, su nombre original²¹⁹ (Bousquet, 2010). Así pues, tanto la ficción contemporánea —por ejemplo, la obra de D. Walcott y C. Phillips— como la crítica poscolonial reciente ha vuelto a discutir este tema. Ambas intentan visibilizar el papel que ha jugado el lenguaje al imponer identidades que no eran escogidas, y, asimismo, visibilizar el vacío existente entre el lenguaje oral, que se ha de recuperar, y el lenguaje escrito colonial que se ha impuesto (Bousquet, 2010). Por tanto, además de colocarlo en una historiografía *queer*, el hecho de volver a nombrar a Oscar De León como Oscar Wilde —o Oscar Wao, según la pronunciación de los amigos de Yunió— funciona como una puesta en escena de estas estrategias de renombramiento y oralidad en el seno de la identidad cultural caribeña actual.

Otro aspecto importante de la homofobia que Yunió desarrolla respecto a Oscar es que esta violencia tiene lugar, muy a menudo, en el contexto de su grupo de amigos. Aunque ya hemos visto que Yunió injuria a Oscar, son, la mayoría del tiempo, sus amigos quienes lo molestan, le gritan y se ríen de él —según la versión que el mismo Yunió nos

²¹⁸Véase, por ejemplo, el libro de J. Kaplan y A. Bernays *The Language of Names* (1999) que bosqueja algunas reflexiones relacionadas con la cuestión del (re)nombramiento en la vida cotidiana.

²¹⁹Varios estudiosos como J. Handler y J. Jacoby han demostrado, sin embargo, que los esclavos africanos del primer período de la colonización de la isla de Barbados siguieron prácticas de nombramiento propios y que, al lado del nombre oficial, tenían otro nombre que usaban entre familiares (Handler y Jacoby, 1996).

da de los hechos; un punto de vista, obviamente, nada objetivo—. Así pues, tras haber rechazado seguir los consejos de Yuniór para convertirse en un *latin lover* como se debe, Oscar se encuentra totalmente solo en el campus y es cuando los amigos de Yuniór aprovechan esta situación:

The boys, of course, sensed what was up, that I wasn't protecting the gordo anymore, and swarmed.

I like to think it wasn't *too* bad. The boys didn't slap him around or nothing, didn't steal his shit. But I guess it was pretty heartless any way you slice it. You ever eat toto? Melvin would ask, and Oscar would shake his head, answer decently, no matter how many times Mel asked²²⁰ (Díaz, 2008a: 181).

Los chicos se burlan de Oscar constantemente —lo que crea un sentimiento de invencibilidad entre ellos— y Yuniór, que se calla frente a estos insultos, demuestra así, si no su apoyo, sí por lo menos su acuerdo con esas prácticas homófobas. En realidad, la opinión de Yuniór acerca de Oscar no ha cambiado totalmente. Si Yuniór protegía a Oscar era, principalmente, porque le debía un favor a la hermana de Oscar y, además, esperaba, de este modo poder volver a salir con ella cuando fuera posible. A partir del momento en el que Oscar se atreve a rechazar su “ayuda”, Yuniór ya no le quiere ayudar ni proteger, dado que apoyar a un hombre así mancha su reputación de conquistador. Yuniór decide, pues, no avergonzarse más al no respaldar a Oscar y mantiene un silencio traidor cuando oye que sus amigos oprimen a su ex “amigo”.

Un tercer tipo de homofobia se desprende de otra actitud típica de Yuniór, tratándose de su obsesión por las chicas y sus innumerables relaciones sexuales. Así pues, para Yuniór, cualquier espacio que cruza es sinónimo de presa femenina potencial en su vida cotidiana:

Paterson, however, was girl's the way NYC was girls, Paterson was girls the way Santo Domingo was girls. Paterson had mad girls, and if that wasn't guapas enough for you, well motherfucker, then roll south and there'd be Newark, Elizabeth, Jersey City, the Oranges, Union City, Wet New York, Weehawken, Perth Amboy—an urban swath known to niggers everywhere as Negrapolis One. So in effect [Oscar] saw girls—Hispanophone Caribbean girls—everywhere²²¹ (Díaz, 2008a: 26).

²²⁰“Mis panas, por supuesto, se llevaron lo que pasaba, que yo ya no estaba protegiendo al gordo, y se lo tiraron encima. Me gustaría pensar que le fue *tan* mal. Los muchachos no entraron a galletazos ni na por el estilo. No le robaron na. Pero la verdad es que, de cualquier modo, que se mire, fueron bien despiadados. Oye ¿alguna vez en la vida ha probado chocha? Le preguntaba Melvin, y Óscar sacudía la cabeza y le contestaba con decencia, sin importar cuántas veces Mel repitiera la pregunta” (Díaz, 2008b: 190-191).

²²¹“Paterson, sin embargo, significaba jevas, y de la mismita manera que Santo Domingo significaba jevas. Paterson tenía muchachas loquísimas y si ésas no te parecía que estaban lo

En este extracto, donde se describe el barrio y la ciudad donde vive Oscar, Yunior insiste en la presencia ubicua de chicas hispanas, el tipo de mujeres que él mismo busca constantemente.

Así pues, Yunior se refiere a menudo a sus conquistas efímeras, ya sea en el campus –“at college you’re not supposed to care about anything – you’re just supposed to fuck around” (Díaz, 2008a: 169), o en su vida de adulto– en la que se dedica obsesivamente a “chasing pussy” (Díaz, 2008a: 184) y hasta reconoce que este tema se ha convertido en un problema para él cuando se trata de Lola, la hermana de Oscar, con quien vuelve a salir durante un tiempo antes de que ella lo deje definitivamente, ya que, según el mismo Yunior “Couldn’t keep my rabo in my pants” (Díaz, 2008a: 311).

Por ende, esta obnubilación por las chicas se puede leer como una estrategia de protección por parte de Yunior para estar seguro de que nada remotamente femenino pueda desprenderse de su actitud. Todo ello debido a que en el modelo machista, según las palabras de M. Kimmel “the possibilities of being unmasked²²² are everywhere” (Kimmel, 2008: 105), se debe de esconder lo que se podría interpretar como “debilidad” y, por tanto, exhibir tanto como pueda sus conquistas como prueba de virilidad. Yunior parece querer reproducir fielmente el modelo del *latin lover* o de Casanova y, por ello, está en representación pública constante, una *performance* en un sentido literal.

Por consiguiente, se puede decir que el mismo lenguaje de Yunior se ha de interpretar como prueba de una masculinidad normativa, es decir, sin emotividad y donjuanesca, un lenguaje que se podría tachar de *camp* como lo veremos ahora.

3.4 Narrativa post nacional *camp*

El estilo con el que estaríamos tentados de calificar *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es el de “real maravilloso” o “realismo mágico”, entre otras cosas, por el mismo título de la obra que retoma la palabra “maravillosa”, un término tremendamente cargado, semánticamente hablando, para cualquier latinoamericanista como bien lo

suficientemente buenas, entonces, cabrón, sólo era cuestión de seguir pal sur, Newark, Elizabeth, Jersey City, las Oranges, Union City, Wet New York, Weehawken, Perth Amboy – una franja urbana que todo el mundo conocía como Negrápolis. En otras palabras, [Óscar] estaba rodeado por todas partes de hembras caribeñas e hispanoparlantes” (Díaz, 2008b: 28).

²²²En este marco, es interesante recordar el neologismo “maskulinidad”, propuesto por P. Jay, para caracterizar esta novela de Díaz, dado que el texto pone en tela de juicio las distintas máscaras (*mask*, en inglés) de la masculinidad de Yunior (Jay, 2008).

apunta R. De Maeseneer (De Maeseneer, 2011). En este sentido, M. Hanna, en su artículo sobre la lucha historiográfica en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, afirma que la obra de Díaz hace claramente referencia al realismo mágico de García Márquez (Hanna, 2010). De hecho, aparte de mencionar el pueblo Macondo, así como el famoso *McOndo* de A. Fuguet y S. Gómez, el texto también se refiere a elementos “mágicos” como la mangosta –que aparece como guardiana de la familia– o el personaje sin cabeza –que sirve de presagio malo–.

Asimismo, la descripción del *fukú*²²³ –una maldición que castiga a la familia desde hace décadas– al inicio de la novela, se hace a la manera del realismo mágico. Se trata de un elemento increíble en el que los lectores creen dado que, desde el principio, el narrador lo menciona como algo totalmente natural y normal para los dominicanos²²⁴. Así pues, este tratamiento de lo mágico sigue la táctica del realismo mágico con la que G. García Márquez pretende crear la verosimilitud mediante la inserción de elementos extraños en un contexto totalmente normal.

Por esta razón, R. De Maeseneer (2011), M. Hanna (2010) y antes de ellas, E. Barradas (2009), apuntan la similitud entre el relato de Díaz y la realidad maravillosa del Caribe tal y como nos la describió A. Carpentier tanto en su obra de ficción como en su famoso ensayo *De lo real maravilloso americano* (1948). Según E. Barradas y M. Hanna, dicha intertextualidad se puede interpretar como una búsqueda, por parte de Díaz, de esquemas y estilos que puedan dar cuenta de la particularidad latinoamericana (Barradas, 2009: 105) y M. Hanna concluye que el realismo mágico está presentado como una herramienta válida para transcribir la realidad caribeña (Hanna, 2010: 501 y 509).

Empero, lo que más me interesará aquí no son estos paralelismos con los estilos que popularizó el argumento comercial llamado “boom latinoamericano” sino el aspecto exagerado y oral de la narración que crea un relato muy humorístico incluso en situaciones extremas. E. Barradas esbozó una primera alusión a este tema al sustentar que “en la obra misma son el humor desacralizante, la ironía, los juegos lingüísticos y la

²²³Cabe precisar aquí que, según E. Barradas, la ortografía española de esta mala suerte es “fucú” y fue el título de un cuento del autor colombiano C. Arturo Truque (Barradas, 2009). Sin embargo, ya que la traductora de la novela de Díaz, A. Obejas, decidió mantener esta palabra escrita con “k” en la versión española de la novela y visto que en toda la crítica se emplea esta ortografía, he decidido mantenerme fiel a esta grafía y destacar su origen inglés con las cursivas.

²²⁴Yunior explica, por ejemplo, que la web rebosa de artículos y comentarios sobre esta maldición.

desfachatez de las voces narrativas ante la historia triste y desgarradora los que introducen el elemento renovador” (Barradas, 2009: 105).

Mi propuesta de análisis del estilo de *The brief Wondrous Life of Oscar Wao*, reanuda, por ende, con el argumento desarrollado en el análisis de *Árbol de luna* según el que el humor aparece como una forma oportuna de acercarse a la dolorosa realidad de la migración y del conflicto de modelos de géneros hegemónicos. Además, en la novela de J. Díaz, se podría decir que este humor y la desfachatez de la voz de Yunior funcionan como una hiperbolización de la masculinidad machista, es decir como una exageración de la masculinidad hegemónica. La figura de estilo que domina el relato entero es, sin lugar a dudas, la hipérbole al ser, tanto los personajes, la historia o el estilo todos extremos y exagerados. El estilo de la narración de Yunior revela, así, su etos de género²²⁵ machista, de manera obsesiva, hiperviril y popular que se asimila a lo *camp*.

En *Kitsch Tropical* (2004), Lidia Santos distingue los términos conexos *cursi*, *kitsch* y *camp* precisando que lo *kitsch*²²⁶ se refiere a objetos y define la copia de una obra original, la palabra española “*cursi*” designa la persona de mal gusto y califica conductas y modos de vestir²²⁷ mientras que lo *camp* es una palabra inglesa que denota gestos y acciones de exagerado énfasis. Además, a diferencia de lo *cursi*, lo *camp* se auto-atribuye, lo que significa que son los propios sujetos quienes se autodenominan así y se reconocen en los comportamientos de otros similares a ellos (Santos, 2004: 133). Según la estudiosa, otra discrepancia entre el término *camp* y el *kitsch*, esta vez, reside en el hecho de que lo

²²⁵ Para una definición del concepto de “etos de género” reenvío el/la lector(a) al apartado dedicado a esta noción en el capítulo tres.

²²⁶ Palabra de origen alemán que viene del inglés “*sketch*”, un boceto (Santos, 2004). A grandes rasgos, L. Santos define el *kitsch* como el estilo que se inspira de la mala copia, por parte de la clase más humilde, de un modelo burgués en un intento de ascender socialmente. Esta copia, asociada al gusto de las masas, ha sido criticada por la clase alta y los representantes del “buen gusto” por sólo crear conmoción –y no emoción como el arte bueno– y carecer de transcendencia (Santos, 2004). Sin embargo, algunos artistas tan diferentes como C. Veloso, M. Puig o el colectivo artístico Tucumán Arde han retomado este “mal gusto” sea desde el punto de vista de la estilización del lenguaje estereotipado de los medio o de la torsión de la “tradicción de lo viejo” (novelas rosas, el tango y el bolero, melodramas) para transformarlo en vanguardia (Santos, 2004).

²²⁷ L. afirma así que, sea en castellano o en portugués, lo *cursi* siempre tiene una connotación despectiva desde un punto de vista estético y social y añade que: “en conjunto, [se atribuye] al fenómeno *cursi* la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana” (Santos, 2004: 110). De manera general lo *cursi* es una calificación atribuida por “árbitros del gusto”, generalmente reconocidos por su posición en el campo artístico y que usan dicha palabra como un estigma (Santos, 2004: 133).

kitsch recubre una concepción de objeto estética mientras lo *camp* nombra acciones y comportamientos humanos²²⁸.

El caso que nos interesa aquí, el de la actuación de Yuniór, se sitúa pues en la frontera terminológica entre lo *kitsch* y lo *camp* dado Yuniór intenta construir su identidad a través de sus palabras, es decir, de su *performance* narrativo. Su estilo hiperviril es, por tanto, a la vez un estilo de vida que defiende y un estilo estético con el que se escribe²²⁹.

La primera en discutir y valorizar lo *camp* a nivel estilístico es S. Sontag quien en su artículo “Notes on ‘camp’” (1964) propuso una lista de cincuenta y ocho características que definirían lo *camp*. Desde luego, no pasaré revista de cada uno de estos rasgos distintivos para averiguar si la actuación de Yuniór corresponde perfectamente a esta propuesta de descripción de Sontag –una comparación puntillosa bastante estéril– sino que me limitaré a los puntos descriptivos que sí revelan la hipervirilidad de nuestro narrador.

Así pues, el estilo de Yuniór comparte una primera característica de lo *camp* que sería precisamente el humor del texto al que nos referimos antes y que proviene de su tono representacional dado que en palabras de Sontag lo *camp* “vise a détrôner le sérieux, le ‘Camp’ est rejoué, à l’opposé du sérieux” (Sontag, 2010: 443). Otro punto común entre lo *camp* y el estilo narrativo de Yuniór es el gusto por lo exagerado que roza lo

²²⁸Según Santos, lo *camp* constituye un estilo que usa la cultura de masa voluntariamente como nueva retórica siendo totalmente consciente su posición en el campo cultural: “Con este autorreconocimiento, el grupo se impone a la sociedad como un grupo distinguido porque expone en su comportamiento el bilingüismo culto al que se refirió Bourdieu, es decir el dominio de los distintos códigos en que se expresan los diferentes niveles de una sociedad” (Santos, 2004: 133).

²²⁹En este ámbito, cabe precisar las diferencias de orígenes y de estatus de lo *kitsch* y de lo *camp*. Lo *kitsch* es una calificación atribuida por “árbitros del gusto” es decir por un grupo que no comparte las mismas referencias culturales y que tachan una obra o un estilo de *kitsch* desde fuera. En el caso del *camp*, se trata a menudo de una vivencia y de un estilo artificio reivindicado por individuos. Dado que me intereso aquí a una voz narrativa, el término de *camp* se usa, paradójicamente, como juicio exterior. En efecto, los lectores “del primer mundo” o de la élite, como nosotros, se distanciarán del estilo de Yuniór que nos parecerá quizás “exagerado” y artificial. Tal distanciamiento es posible por la propia naturaleza de lo *camp* que siempre es detectable: “‘Camp’, c’est un art qui se prend au sérieux, mais qui ne peut être pris tout à fait au sérieux, car il ‘en fait trop’ » (Sontag, 2010: 436). Esta toma de distancia frente al *etos* del narrador nos llevará, indirectamente, a distanciaremos del modelo de género que éste propone.

caricaturesco y lo artificial²³⁰, un aspecto visible tanto a nivel temático como narrativo, como vamos a ver.

Primero, la misma familia de Oscar está compuesta de personajes extremadamente antagónicos: si me limito a las dos generaciones principales de la familia De León, la figura principal es Belicia Cabral de León –la “Reina de la diáspora” como la llama Yunior– sucumbida a múltiples trabajos para mantener a su familia que dirige con mano de hierro. Frente a ella, el único hombre adulto de la familia es el tío de Oscar un drogadicto que se dedica a beber, esnifar cocaína y seducir a un máximo de mujeres. En la generación siguiente, Oscar, el *dandy* obeso romántico perdido en su mundo de ciencia ficción funciona como negativo de su hermana Lola, una mestiza guapa, rebelde que tiene la cabeza bien puesta²³¹. Por tanto, estos personajes pintorescos se responden los unos a los otros con características que rozan lo estereotipado.

A nivel de la intriga, como lo precisa el mismo título de la obra, la vida de Oscar Wao es maravillosa: aunque cuente la vida de un muchacho mestizo como hay miles en Estados Unidos, Yunior resalta los episodios fantásticos de la vida de Oscar y de su familia. Insiste, así, en la violencia omnipresente, en las muertes espantosas y en la sexualidad asombrosa, especialmente la de los personajes masculinos.

Del mismo modo, el lenguaje usado por Yunior también es “exagerado”, profundamente oral y se distingue por un vocabulario coloquial, gráfico y caricatural. Tomaremos como ejemplo para este análisis una frase de índole moralizadora con la que Yunior pretende explicar la situación de la dictadura trujillista en la época del abuelo de Oscar:

²³⁰En su séptimo punto descriptivo Sontag afirma así que : “Personnes et choses, tout ce qui est ‘camp’ est, pour une bonne part, artificiel” (Sontag, 2010 : 427) y el octavo dice : “Le ‘camp’ une vision du monde à travers un style – une forme de style très particulière. Le goût de l’exagéré, la note de fausseté de choses qui ne sont plus ce qu’elles sont” (Sontag, 2010 : 427). Más tarde, resalta también el gusto destacado de lo *camp* por lo evidentemente debilitado, o, al contrario, lo profundamente exagerado en el dominio de la personalidad –cita precisamente como ejemplo la virilidad excesiva o a la femineidad a ultranza en la expresión del temperamento de algunas estrellas del cine–.

²³¹Véase el punto 4.1 en el que se desarrolla esta relación entre Oscar y su hermana más en detalle.

One day you were a law-abiding citizen, cracking nuts on your galería, the next day you were in the Cuarenta, getting *your* nuts cracked. Shit was so tight that many people actually believed that Trujillo had supernatural powers!”²³² (Díaz, 2008a: 226).

Este breve extracto es bastante representativo del estilo empleado por Yunior: primero usa un lenguaje oral muy coloquial, incluso vulgar dado que palabras como fuck, shit, pussy o motherfucker no son raras a lo largo de su narración²³³. Además, el narrador introduce a menudo palabras en español dominicano en su relato en inglés, –en este extracto se trata de “galería”– ya que o bien no existen palabras equivalentes en inglés o sus equivalentes no transmitirían la misma carga semántica y su referencia a aspectos claves de la vida dominicana –aquí las casas típicas de ese país–.

Además, el lenguaje del joven dominicano-americano es espacialmente visual – otra característica de lo *camp*– : la descripción de sus escenas se parecen a imágenes de cómics para los niños y jóvenes –como los cómics de *Marvel*– o a escenas de ciencia ficción. Esas imágenes retratan sucesos increíbles: Trujillo se asemeja a un ser todo poderoso, la familia de León resulta ser maldita y República Dominicana parece estar plagada de seres maléficos. Estas escenas fantásticas, Yunior las describe a través de frases cortas, tajantes y muy a menudo clichés que retratan la realidad de los menos favorecidos, entre ellos los inmigrantes de las diásporas residentes en Estados Unidos o en República Dominicana. Yunior reproduce, de este modo, la lengua usada por los jóvenes latino-estadounidenses de las clases menos favorecidas de las grandes urbes norteamericanas. En este sentido, su estilo es bastante similar al de los raperos y de los cantantes R’n’B muy de moda en los años dos mil. Esta mezcla fantástica-callejera es precisamente lo que conforma el estilo tan particular de esta novela, el recurso a una jerga popular bilingüe e hiperbólica que pretende dar cuenta de la historia de un país y de su diáspora a través de la vida de un joven de barrio.

En esta perspectiva, la elección de palabras vulgares como “fucking”, “shit” o “carajo”, y de términos coloquiales como “boricua chick”, “monita”, “platanera” o “ciguapa” no es nada gratuita ya que dichos términos están asociados a una masculinidad

²³²“Un buen día eras un ciudadano respetuoso de la ley, masticando maní en tu galería, y al día siguiente estabas en la Cuarenta, donde te masticaban los granos. ¡La mierda era tan extrema que mucha gente creía de verdad que Trujillo tenía poderes sobrenaturales!” (Díaz, 2008b: 239).

²³³Según S. Sontag, a diferencia del dandy del siglo XIX, el dandy moderno, aficionado al *camp*, aprecia fundamentalmente la vulgaridad: “le ‘connaisseur du Camp’ se fait fort de pouvoir impunément respirer la puanteur” (Sontag, 2010: 445).

precisa: se trata del *latin lover*, más bien de clase obrera, muy seguro de sí mismo. Así pues, Yunior mantiene la compostura incluso en situaciones por lo menos desestabilizantes como cuando relata cómo una pandilla lo atacó en plena calle:

It started with me. The year before Oscar fell, I suffered some nuttiness of my own; I got jumped as I was walking home from the Roxy. By the mess of New Brunswick townies. A bunch of fucking morenos. Two a.m., and I was on Joyce Kilmer for no good reason. Alone and on foot, Why? Because I was hard, thought I'd have no problem walking through the thicket of young guns I saw on the corner. Big Mistake²³⁴ (Díaz, 2008a: 168).

Aunque se refiere a una desventura que resultará ser muy violenta, Yunior mantiene su tono punzante y su *self control*, unas características ya discutidas en el caso de *Árbol de luna* y a las que el personaje de Tulio no conseguía corresponder.

Otro punto clave de la definición de lo *camp* se refiere al su componente artificial, antinatural y construido aunque sea en un sentido muy diferente del *camp* de los años 1960 o 1970. En efecto, el narrador usa los modelos gastados y populares de los cómics de ciencia ficción como modelo y referencia de su obra. Yunior usa los “*genres*” en su sentido anglosajón –es decir los géneros literarios minorizados– para darnos su versión de la destrucción del tejido civil desde el trujillato. De hecho, como se analizará más adelante en el apartado “cuerpos imaginarios”, el texto rebosa de referencias al mundo de los cómics y de ciencia ficción: los personajes de los cómics de los años 60 –como *Spider-Man* o *Akira*– no sólo aparecen textualmente, sino que conforman también la columna vertebral de los dos personajes principales de la novela de Díaz, es decir Oscar y Yunior.

En este ámbito, cabe subrayar que el uso de los géneros literarios desvaluados fue reconocido y hasta reivindicado por el autor dominicano-americano. Díaz explicó así en una entrevista con E. Lago que el realismo no le permitía captar las emociones fugitivas que ocurren en situaciones extremas como es el caso de las novelas de dictadores (Lago, 2013). Pocos meses después de la salida de su novela, J. Díaz justificaba su elección de modelos culturales de los márgenes:

Well, my strategy was to seek my models at the narrative margins. When I was growing up those were the narratives that most resonated with me and not simply because of the “sense of wonder” or because of the adolescent wish fulfillment that many genre

²³⁴“Todo comenzó conmigo. El año antes de la caída de Óscar, sufrí mi propio desequilibrio; fui asaltado volviendo a casa desde el Roxy. Por un lío con unos townies de New Brunswick. Un manojo de fokin morenos. Las dos de la mañana y yo andaba por Joyce Kilmer comiendo mierda. Solo y a pie. ¿Por qué? Porque me creía tremendo tíguere y pensé que no sería problema atravesar el matorral de jóvenes pistoleros que veía en la esquina. Craso error” (Díaz, 2008b: 176).

books truck in. It was because these were the narratives that spoke directly to what I had experienced, both personally and historically. The X-Men made a lot of sense to me, because that's what it really felt like to grow up bookish and smart in a poor urban community in Central New Jersey. Time-travel made sense to me because how else do I explain how I got from Villa Juana, from latrines and no lights, to Parlin, NJ, to MTV and a car in every parking space? (Danticat, 2007).

Se puede concluir, pues, que esta utilización de medios populares como los cómics, las películas de ciencia ficción y los juegos de rol funcionan, en el caso de Díaz como una absorción de los códigos artísticos de la clase media y trabajadora en un anhelo de reivindicar su posición sociocultural y sus particularidades identitarias. Así pues, lo *camp* de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, sería un *camp* que tomara de prestado los modelos de los cómics, de los superhéroes fílmicos o literarios y del mundo de la ciencia ficción que aparecieron entre las años 1950 y 1980. Todos éstos relatan historias muy variadas pero su denominador común es el ambiente fantástico e increíble en el que un héroe –casi siempre un hombre– consigue vencer las fuerzas del mal. Yunior²³⁵ vuelve a usar este argumento simplista en su propio relato reactivando la figura de superhéroe hiperviril y convenientemente dominicano –como veremos en el cuarto punto de este capítulo–.

Está claro que Yunior maneja este estilo exagerado y esas referencias fantásticas en un estilo *camp* con un objetivo determinado. Si volvemos a nuestro análisis de la masculinidad hegemónica tal y como está reivindicada en la novela, se puede afirmar que, a través de su relato, Yunior intenta impedir la posibilidad de otra masculinidad, que lo emascararía y que iría de la mano con la pérdida de la nación. En efecto, ya hemos visto hasta qué punto la masculinidad machista y heterosexista que aparece en el relato siempre se apoya en el concepto de “dominicanidad”. En este contexto, el uso de un tono tajante y de un estilo hiperbólico a la vez fantástico le permitiría a Yunior demostrar su virilidad y describir lo que pasó en su propio país en términos legibles para los jóvenes dominicano-americanos de su entorno. Éstos son inmigrantes de segunda generación que han vivido su infancia en Estados Unidos en la omnipresencia de los cómics y de las

²³⁵El recurso a los “*genres*” tanto por parte de Díaz como por Yunior, nos permite resaltar una ambigüedad insistente de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, se trata de los numerosos paralelos que se tejen entre el narrador y el autor de la novela. De hecho, además del nombre del narrador que se parece extrañamente al apellido del autor, ambos han vivido en Santo Domingo antes de mudarse a un barrio popular dominicano-americano de New Jersey y los dos son ahora profesores y escritores –los paralelos son más numerosos aún si se atiende la intertextualidad entre el Yunior de los cuentos de *Drown* y el de la novela que se estudia aquí–. Yunior se puede considerar, de este modo, como un alter ego del escritor, un proceso de autoficción y metaficción que merecería una atención mucho más amplia.

películas de ciencia ficción y que, por tanto, manejan estos códigos. En otras palabras, la reivindicación de una masculinidad hegemónica y de una nacionalidad “compuestas” toman la forma, aquí, de un estilo con consonancias *camp*.

En definitiva, la propuesta que nos hace J. Díaz se puede leer casi al revés de lo real maravilloso. Si en el caso del estilo que se asoció al boom latinoamericano, escritores como A. Carpentier y M. A. Asturias intentaron volver a situar construcciones imaginarias y un lugar de enunciación que fueron, luego, reapropiados por la crítica del primer mundo, la novela del escritor dominicano-americano, por su parte, se reapropia un estilo “del primer mundo” –los cómics norteamericanos– para reivindicar una identidad posnacional muy a menudo pasada por alto²³⁶. Esta identidad posnacional se basa, como acabamos de ver, en una masculinidad machista y se escribe a través de un estilo *camp*.

3.5 Entre dictadura y redención

Todo lo dicho hasta aquí demuestra que el narrador de la novela de Díaz impone su visión de los hechos e intenta domesticar, narrativamente, a Oscar. Así pues, además de la reconstrucción corporal de Oscar y de la puesta en relieve de su propia masculinidad que acabamos de analizar, las múltiples referencias, por parte de Yunior, a la construcción del relato hacen hincapié en el proceso creador y en la dimensión, inevitablemente dictatorial, del acto de escritura.

De hecho, Yunior señala al final de la novela que aunque no parezca creíble, la historia que nos cuenta relata fielmente lo que le ocurrió a Oscar Wao a finales de su vida. Así pues, en un apartado titulado “A note from your autor”, Yunior afirma lo siguiente:

I know what Negroes are going to say. Look he's writing Suburban Tropical no. A puta and [Ybón]'s not an underage snort addicted mess? Not believable. Should I go down to the Feria and pick me up a more representative model? Would it be better if I turned Ybón into this other puta I know, Jahrya [...]? [...] But then I'd be lying. I know I've thrown a lot of fantasy and sci-fi in the mix but this is supposed to be a *true* account of the Brief Wondrous Life of Oscar Wao²³⁷ (Díaz, 2008a: 285).

²³⁶J. Díaz subrayó en varias entrevistas –como en la entrevista dirigida por P. Sagal en el marco del Chicago Humanities Festival– que la literatura que leía de niño no reflejaba para nada el mundo en el que vivía, su comunidad, su lenguaje y sus costumbres.

²³⁷“Yo sé lo que van a decir ustedes. Miren eso, ahora está escribiendo Suburban Tropical. ¿Una puta y no es una cocainómana menor de edad? No es verosímil. ¿Quieren que vaya a la Feria y busque un modelo más representativo? ¿Sería mejor si convierto a Ybón en esa puta que conozco, Jahrya [...]? [...] Pero por otra parte, estaría mintiendo. Sé que he metido mucha fantasía y ciencia ficción en esta mezcla, pero se supone que es la historia *verdadera* de la Breve y Maravillosa Vida de Óscar Wao” (Díaz, 2008b: 299-300).

Con esta intervención, Yuniór pretende convencernos de que su relato es auténtico y fiel a la realidad. El efecto que produce será, sin embargo, el contrario, ya que obligará al lector a tomar distancia respecto al relato a través de la voz narrativa, al sugerirle al propio lector que el relato podría no ser justo. El mero hecho de referirse a la inverosimilitud y a los elementos de ciencia ficción que se han integrado en el relato plantea, de este modo, el problema de la elección que se hace al narrar un acontecimiento²³⁸ y el del origen de las fuentes²³⁹. De hecho, sólo el autor es quien decide la representación que va a construir, los temas que quiere abordar y el sentido general que desea dar a su relato, y se convierte, en cierto modo, en un “dictador”.

Varios críticos ya han destacado el paralelismo que aparece entre el narrador y el dictador –la figura de Trujillo, en particular–, dado que ambos han conseguido imponer su relato a los demás (Danticat, 2007; Jay, 2010; Machado Sáez, 2011; Méndez García, 2011; Patteson 2012; Shiflette, 2010) y ha estado en el centro de la crítica de C. Méndez García (2011) y de R. Patteson (2012). El mismo J. Díaz evocó este paralelismo, repetidas veces, en entrevistas:

[M. O'Rourke:] What do you mean when you say the "real dictatorship is in the book itself"?

Díaz: We all dream dreams of unity, of purity; we all dream that there's an authoritative voice out there that will explain things, including ourselves. If it wasn't for our longing for these things, I doubt the novel or the short story would exist in its current form. I'm not going to say much more on the topic. Just remember: In dictatorships, only one person is really allowed to speak. And when I write a book or a story, I too am the only one speaking, no matter how I hide behind my characters (O'Rourke, 2007).

En este sentido, a diferencia de M. Hanna, que ve el discurso de Yuniór como un relato contra lo dictatorial (Hanna, 2010), me parece que este hombre, en calidad de narrador y de autor de la novela, controla la narración, y por tanto la imagen que los lectores tienen de lo que es y de quién puede representar a la República Dominicana. Así pues, estoy de acuerdo con E. Machado Sáez cuando afirma que Yuniór calla el cuerpo *queer* de Oscar y lo transforma para destacar los elementos que para él sí pueden ser representativos de la diáspora dominicana en Estados Unidos (Machado Sáez, 2011).

²³⁸M. Hanna destaca el mismo tipo de limitación en el relato de Yuniór a partir de una de sus notas al pie en la que reconoce que la historia de Belicia Cabral que nos está contando puede no ser totalmente real (Díaz, 2008a: 132) lo que hace que el lector se pregunte cuáles son los otros elementos que el autor ficticio/narrador ha podido inventar (Hanna, 2010: 508).

²³⁹Para un análisis más detallado de este aspecto, véase el artículo R. Patteson “Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*” (2012).

Quisiera, sin embargo, completar y matizar dicha propuesta diciendo que este proyecto no es totalmente exitoso. Por tanto, estoy de acuerdo con P. Jay cuando habla de una paradoja en el discurso de Yunior dado que usa las mismas herramientas discursivas que Trujillo al intentar, precisamente, denunciar el poder dictatorial y la autoridad singular de Trujillo (Jay, 2010). De hecho, me parece que el posicionamiento de Yunior es ambiguo al reproducir la misma violencia que intenta visibilizar y rechazar. J. Díaz afirmó en su entrevista con Jay que uno de los aspectos más extraños de la novela es que “Yunior keeps giving very clear messages, that in some ways, look, guys, I’m trying to lay out a map of how fucked up I am and how fucked up this is but the very map is a product of that power, but also the desire that the reader has for that authoritative narrative” (Jay, 2010: 191). Sin embargo, en su breve exégesis de la obra, Jay no profundiza esta cuestión, razón por la cual me centraré aquí en tres tipos de fisuras en la construcción discursiva machista y heteronormativa de Yunior.

Así pues, aunque la transformación final de Oscar –quien, por fin, deja de ser un hombre dominicano virgen– pueda entenderse como prueba de la heterosexualidad y de su entrada en vereda, cabe apuntar que Oscar no se conforma totalmente con el modelo heterosexual y machista hegemónico. El hecho de que Oscar haya tenido una relación con Ybón – una prostituta con pareja – debilita el relato de “enderezamiento” de Oscar, ya que no se trata de un modelo tradicional de relaciones de pareja. De hecho, si bien es cierto, como lo destaca E. Shiflette, que el recurso a una prostituta es una manera corriente de perder su virginidad entre los jóvenes dominicanos masculinos (Shiflette, 2010: 15), el caso de Oscar es bastante distinto puesto que él ya tiene unos treinta años en el momento de esta supuesta relación sexual. Por tanto, aunque atestigüe su heterosexualidad, una relación sexual con una prostituta no corresponde al modelo patriarcal ideal para un hombre de la edad de Oscar que requiere la posesión de una o más mujeres dentro de una relación heterosexual deseada por ambos (una de ellas siendo, a veces, de índole matrimonial).

Me refiero a la prostitución como intercambio económico sexual contra la compensación que P. Tabet redefine y analiza en su obra *La Grande Arnaque* (2004). En este análisis, la etnóloga italiana demuestra que la prostitución, tal y como es comúnmente entendida, actúa como categoría normativa cuya función es enunciar las reglas del uso legítimo del cuerpo de las mujeres en distintas sociedades. Por lo tanto,

para P. Tabet, la prostitución es una transgresión de las reglas de propiedad sobre las mujeres dado que éstas sí se sitúan en la posición de socia del intercambio y no ya en posición de objeto de intercambio económico sexual (Tabet, 2004).

Ybón, al ser prostituta y a la vez estar involucrada en una relación sentimental con otro hombre, la relación entre ella y Oscar²⁴⁰ –si es que tuvo efectivamente lugar– no corresponde al tipo de relación heterosexual normativa. El trabajo de Ybón –una subsistencia basada en prestaciones de servicios sexuales– constituye pues una ruptura con la institución matrimonial y la dominación masculina. Además, en lugar de poner en primer plano la voracidad o potencia sexual de Oscar, cuando menciona este intercambio sexual en su última carta, Oscar sólo alude al amor que siente por Ybón y a la belleza de las conversaciones que han tenido, una reacción, nuevamente, muy poco masculina/dominicana.

Un segundo tipo de fisura en este proyecto de normalización tiene que ver con el interés creciente que Yuniór presta a Oscar a lo largo de su vida hasta, incluso, llegar a dedicarle un libro. Yuniór cultiva, pues, esta fascinación por lo raro, lo feo y lo inimaginable, a pesar de que “le monstre est pour l’esthétique et la morale dominantes, un défi aux lois de la bienséance, de la norme de l’harmonie. Il figure le chaos que l’on préfère ignorer” (Bozzetto, 2001). En lugar de ocultar este cuerpo disfuncional, Yuniór siente la necesidad de contarnos su emergencia, sus dificultades y su caída pseudoheroica. Este interés demuestra, a mi juicio, el cuestionamiento que el encuentro con Oscar ha provocado en Yuniór. En el fondo, su ex compañero le ha demostrado que otro tipo de masculinidad es posible, una masculinidad basada en el amor, la pasión y el respeto hacia los demás y, especialmente, hacia las mujeres.

Así pues, Yuniór está profundamente marcado por la historia de Oscar y lo reconoce abiertamente: “Years and years now and I still think about him. The incredible Oscar Wao. I have dreams where he sits on the edge of my bed” (Díaz, 2008a: 324-325). En estos sueños enigmáticos, Oscar parece querer decirle algo –o bien intenta hablar, pero no lo consigue–. Sin embargo, en otras visiones Oscar le muestra un libro a Yuniór

²⁴⁰Además, no está claro si la relación sexual entre Oscar y esa mujer tuvo lugar dentro del marco de una relación deseada por Ybón o como relación remunerada, ya que Yuniór da a entender que es posible que Ybón no esté realmente enamorada de Oscar: “Maybe she did love him a little bit [...] [but] Knew also that in the DR they called a cop-divorce a bullet (Díaz, 2008a: 316).

pero éste resulta tener páginas en blanco. De esta manera, se desprende una dimensión mesiánica de estas visiones en las que Oscar, el mensajero, intenta enseñar algo a este hombre, que fue su único amigo. De este modo, se puede inferir que Oscar, el mártir, a través de su vida, digna de un viacrucis, ha mostrado a Yunior otro modelo de masculinidad dominicana. Esta concepción de la vida tiene como matriz el amor puro –tal y como lo vivía Oscar– y la escritura que da sentido a su vida. Este es el mensaje que parece haber entendido Yunior, y que éste intenta aplicar en su nueva vida:

These days I live in Perth Amboy, New Jersey, teach composition and creative writing at Middlesex Community College, and even own a house at the top of Elm Street [...] It's not exactly what I dreamed about when I was a kid, the teaching, the living in New Jersey, but I make it work as best as I can. I have a wife I adore and who adores me [...] These days I write a lot. From can't see in the morning to can't see at night. Learned that from Oscar. I'm a new man, you see, a new man, a new man²⁴¹ (Díaz, 2008a: 326).

La repetición final subraya indudablemente el cambio que la historia de Oscar ha provocado en Yunior, quien se siente un hombre nuevo. Asimismo, un poco antes Yunior afirma: “until finally I woke up next to somebody I didn't give two shits about, my upper lip covered in coke-snot and coke-blood and I said, Ok, Wao, OK. You win” (Díaz, 2008a: 325). En definitiva, la vida de Oscar le ha servido de escarmiento aunque lo acepte sólo después de varios años.

Finalmente, un tercer tipo de ambigüedad frente a este intento de “domesticación” de Oscar es que el relato de Yunior también funciona como un modo de hacerse perdonar por los malos tratos que infligió a Oscar –y que, paradójicamente, le sigue infligiendo al reescribir su vida–. De hecho, en varias ocasiones, Yunior reconoce que actuó mal con Oscar, y como ejemplo de ello podemos evocar el momento en el que Yunior sintió envidia por la relación que Oscar consiguió entablar con una chica llamada Jenny o “La Jablesse”:

I should have been happy for the Wao [...] But of course I begrudged the motherfucker. A heart like mine, which never got any kind of affection growing up, is terrible above all things. Was then, is now. Instead of encouraging him, I scowled when I saw him with

²⁴¹“En estos momentos vivo en Perth Amboy, New Jersey, doy clases de composición y escritura creativa en Middlesex Community College y hasta soy dueño de una casa en las alturas de Elm Street [...] No es exactamente lo que soñaba cuando era un muchacho, lo de dar clases, lo de vivir en New Jersey, pero hago que me funcione lo mejor que puedo. Tengo una esposa que adoro y que me adora [...] En estos días escribo muchísimo. Desde que abro los ojos por la mañana hasta que los cierro por la noche. Aprendí eso de Óscar. Soy un hombre nuevo, un hombre nuevo, nuevo” (Díaz, 2008b: 339).

La Jablesse; instead of sharing my women wisdom I told him to watch himself – in other words I was a player-hater²⁴² (Díaz, 2008a: 185-186).

A la vez que se arrepiente de su mala conducta, Yuniór intenta justificarla por la falta de afección en la que creció. Más tarde, Yuniór reconoce que no quiso ver los indicios de la depresión de Oscar ni cómo su malestar iba creciendo día a día hasta llegar a tener ganas de quitarse la vida: “All I knew was that I’d never seen him more unhappy, but there was a part of me that didn’t care” (Díaz, 2008a: 188-189). Así pues, a partir del momento en el que Oscar rehúsa seguir entrenándose con él, Yuniór deja entender al lector que no ayudó a su “amigo” y admite que no intentó comprenderlo ni protegerlo.

Si consideramos el relato como un intento de redención por parte del narrador, hemos de comprender por qué, de repente, Yuniór tiene interés en buscar su salvación al contarnos lo que le ocurrió. Para ello, cabe volver al principio de la novela, en el apartado introductorio dedicado a la maldición llamada “*fukú americanus*”. Yuniór explica que el único contrahechizo posible del *fukú* es la “zafa” del mismo, dado que, el hecho de invocarlo permite protegerse y, de este modo, evitar que la tragedia del *fukú* se extienda a su familia. Justo después de esta explicación, Yuniór añade que: “Even now as I write these words I wonder if this book ain’t a zafa of shorts. My very own counterspell” (Díaz, 2008a: 7). De esta manera, el narrador admite que la escritura de esta novela se puede contemplar como un modo de “zafarse” de los hechos del pasado.

Por ende, se puede concluir que en su construcción discursiva, Yuniór celebra un modelo de masculinidad heterosexual machista, esencialmente blanco y neocolonial, a la vez que reconoce un modelo de masculinidad alternativo mucho más igualitario, basado en el amor y en el respeto. De esta manera, Yuniór reproduce, a la vez que denuncia, la violencia machista, una posición ambivalente que reconoce y que se debe de relatar para protegerse de lo que es la representación máxima de dicha violencia, el *fukú*, la maldición colonial en la que me centraré ahora.

²⁴²“Debí haberme alegrado por el Wao [...] Pero por supuesto que le tenía envidia al hijoeputa. Un corazón como el mío, que nunca conoció ningún tipo de afecto de niño, es ante todo terrible. Así era, así es. En vez de animarlo, ponía mala cara cuando lo veía con La Jablesse; en vez de compartir mi sabiduría de las mujeres, le dije que tuviera cuidado... en otras palabras, me convertí en un antipapichulo” (Díaz, 2008b: 197).

3.6 El *fukú* o la maldición del macho

El *fukú* es el nombre dado a una “fatalidad” real que se suele invocar en la República Dominicana (Barradas, 2009) y sobre la cual se abre la novela. La primera página del libro explica pues que este *fúku Americanus* es una maldición que un tal Almirante –es decir Cristóbal Colón– habría traído desde África en la primera isla descubierta por el imperio español destinada a convertirse en la República Dominicana, la Hispaniola. Aunque Yunior ya no vuelva a mencionar esta mala suerte hasta el tercer capítulo que concierne a la juventud de Belicia Cabral de León, los lectores nos percatamos poco a poco de que este *fukú* funciona como principio organizador de toda la novela. De hecho, según Yunior, sólo este “Doom of the New World” (Díaz, 2008a:1) puede explicar las continuas tragedias de las que han sido víctimas varios miembros de las familias de la isla, entre las cuales encontramos la de Oscar.

Así pues, el *fukú* es una maldición basada en una creencia popular supersticiosa, similar a las que encontramos actualmente en varias islas del Caribe, pero también en otras regiones del mundo –como el “mal de ojo” en algunos países hispánicos y en el “*nazar boncuğu*” en Turquía–. Sin embargo, en el caso particular del *fukú*, el narrador explica su aparición por la llegada de los europeos, vinculando, de este modo explícitamente la maldición centenaria con el proceso colonial –una creencia dominicana real atestiguada por trabajos antropológicos (Barradas, 2009)–. La novela gira alrededor de este hechizo que se insinúa en la vida personal de cada uno de los personajes, lo que obliga a Yunior a reconocerla y aceptarla para proteger a sus parientes. El mensaje que Yunior quiere transmitirnos es que, para evitar su reproducción, hace falta aceptar la existencia del *fukú*, tal y como lo atestigua la vida terrible de Oscar, y de esta manera “zafarse” de ella.

Dada su importancia crucial, el alcance político y la herencia colonial de esta maldición, ésta ha estado en el centro de casi todas las interpretaciones de la novela (entre otras, Garland Mahler, 2010²⁴³; Hanna, 2010; Jay, 2010; Saldívar, 2011; Shiflette, 2010). Por mi parte, quisiera destacar el componente profundamente machista de esta maldición ya que más que una fatalidad, que implica a cualquier espíritu demoníaco o un

²⁴³Me refiero al artículo “The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 19, 2, pp. 119-140, que, desafortunadamente, no pude consultar.

nuevo manifiesto de arte latinoamericano como lo pretendieron algunos (Barradas, 2009), el *fukú* se puede entender como la repetición casi inevitable de una cierta dictadura política y de género. Comparto pues la propuesta de P. Jay que afirma, en sus análisis de las masculinidades transnacionales en la obra de Díaz, que la inhabilidad de Oscar para performar su masculinidad latina machista emerge como una repetición de la masculinidad brutal e hipersexualizada de Trujillo (Jay, 2010). A partir de su entrevista con el autor, P. Jay afirma que el *fukú americanus* representa “the pressure to perform a model of masculinity that Díaz traces back through the narrator, Yunior, then a series of lovers his mother had in the Dominican Republic, and, finally, to Trujillo himself” (Jay, 2010: 182).

De hecho, el *fukú* parece ser precisamente esta ideología machista, presente desde decenios y afinada perfectamente por Trujillo para sus propios intereses y su estatuto de varón dominante. El paralelismo entre Trujillo y el *fukú* se hace desde el principio de la novela: “No one knows whether Trujillo was the Curse’s servant or its master, its agent or its principal, but it was clear he and it had an understanding, that them two was *tight*” (Díaz, 2008a: 3). En este sentido, J. Díaz afirmaba así en su entrevista con P. Jay que “[I was] obsessed with this idea that all these folks were dealing with this grand narrative of Trujillo masculinity. I thought that what was interesting about this book was that it was making some sort of tremendous, bizarre claims about new world masculinity” (Jay, 2010: 190). De hecho, la violencia del *fukú*, además de ser profundamente racista, atañe a una ideología esencialmente machista.

La comparación entre el *fukú* y la masculinidad “del nuevo mundo” es bastante clara si volvemos a esta definición de la masculinidad machista propuesta por M. Kimmel:

Manhood is equated with power – over women, over other men. Everywhere we look, we see the institutional expression of that power – in state and national legislatures, on the boards of directors of every major U. S. corporation or law firm, and in every school and hospital administration. Women have long understood this, and feminist women have spent the past three decades challenging both the public and the private expression of men’s power and acknowledging their fear of men (Kimmel, 1994: 106).

Dicha definición de la masculinidad hegemónica²⁴⁴ nos recuerda, así, los principios claves del *fukú americanus*: si reemplazamos el término “manhood” de este

²⁴⁴Kimmel se refiere explícitamente a la masculinidad estadounidense, pero el principio general que destaca aquí corresponde a la definición del machismo en general (se propone un breve recuerdo de la historia de este concepto en el capítulo 3).

texto por el de “*fukú*”, tenemos una descripción bastante completa del hechizo dominicano. De hecho, éste se realiza a través de actos violentos, esencialmente machistas, que tienen como fin la dominación de las mujeres y de ciertos grupos de hombres a partir de una división racista y clasista de la sociedad. Así pues, si en su análisis del *fukú* como patrón de poder de la “americanidad”, J. Saldívar ya destacó el desencadenamiento de la violencia colonial a partir de esta maldición (Saldívar, 2011), cabe insistir en su dimensión de género. En efecto, la violencia y dictadura de género es un componente esencial en este hechizo que, al repetirse generación tras generación, reproduce una búsqueda constante de poder, es decir, una conquista simbólica y material como lo fue la conquista colonial.

El posicionamiento de Yuniór frente a esta ideología es, como acabamos de ver, bastante ambiguo, ya que su relato normaliza a Oscar a la vez que cuestiona la validez del principio que sostiene dicha normalización. La posición de Oscar es mucho más clara: la historia de su vida funciona como un *bildungsroman*²⁴⁵ a lo largo del cual se percata de la ubicuidad del *fukú*/machismo. De hecho, la estructura del texto funciona como una construcción en abismo del componente narrativo: la novela nos cuenta la historia personal de Oscar por medio de la historia de su familia, lo que nos lleva a la historia de su país. Este mecanismo de relato dentro de otro relato nos permite entender, así, el funcionamiento de las relaciones de poder y de género en la República Dominicana, así como las que organizan la diáspora de varias generaciones hasta el día de hoy. Dichos relatos revelan mecanismos que rigen la sexualidad y la masculinidad, ambas construidas según los intereses políticos de las clases dominantes.

Así pues, los capítulos dedicados a la vida de Belicia Cabral, a la juventud de Lola y a la vida de Abelard, el abuelo de Oscar, están allí como testimonios del origen y del alcance del *fukú* en la familia de León. Todos giran alrededor de un mismo esquema narrativo: los efectos devastadores de la seducción –es decir, básicamente, una relación

²⁴⁵Varios críticos ya han comparado *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* con el modelo narrativo que encontramos en los *Bildungsroman*, por ser un *coming of age* de un niño obeso cuya meta, el encuentro sexual, alcanza al final de su vida al conocer a Ybón (Hanna, 2010; Shiflette, 2010; De Maeseneer, 2011; Saldívar, 2011). Sin embargo, este paralelo con el género de las novelas de aprendizaje sólo es válido si se trata de un despertar del reconocimiento del *fukú* y no de una relación sexual y afectiva como se pretende. De hecho, más que una evolución de la infancia a la edad adulta – que no están realmente separados ni para Yuniór ni para Oscar – o el despertar sexual tardío de Oscar – un aspecto que es bastante discutible, como lo hemos visto –, la única maduración se lleva a cabo en relación a la maldición nacional de la que, paulatinamente, se percatan tanto Oscar como Yuniór.

sexual sin ningún otro tipo de compromiso— de una mujer por parte de un hombre poderoso. Tanto él como sus ayudantes están dispuestos a todo –incluso a matar, robar o violar a los opositores– con tal de alcanzar su meta. Por ejemplo, el encierro de Abelard Cabral por conspirar, supuestamente, en contra de Trujillo, sólo se debe a que haya rehusado que el dictador se acueste con sus hijas, un motivo habitual en la República Dominicana en la era de Trujillo, según Yunior:

There's one of these bekkaco tales in almost everybody's hometown. It's one of those easy stories because in essence *it explains it all*. Trujillo took your houses, your properties, put your pops and your moms in jail? Well, it was because he wanted to fuck the beautiful daughter of the house! And your family wouldn't let him!²⁴⁶ (Díaz, 2008a: 244).

Del mismo modo, unos años más tarde, Belicia Cabral conoce a un hombre llamado “el Gángster” del que se enamora y queda, involuntariamente, embarazada. Sin embargo, este hombre, que se destaca por “binding, selling and degra[ding] of women” (Díaz, 2008a:121), como es de esperar, no respetará a la joven Beli que podría comprometer su matrimonio –con la hermana de Trujillo–. Por ello, el maleante y su mujer harán todo lo posible para matar a este bebé, tratando, incluso hasta de asesinar a la propia Belicia.

A partir de la historia de la vida de Abelard, de Belicia y luego de Oscar, se puede apreciar cómo la maldición del *fukú* es la representación de un machismo todopoderoso. En su excelente análisis comparativo de la novela, P. Jay ya mencionaba los paralelos y el componente circular del leitmotiv machista y violento en las diferentes generaciones de la familia de León (Jay, 201: 182-185). Cabe, sin embargo, continuar con esta idea y apuntar el carácter estructural del *fukú* insistiendo en la centralidad de las condiciones de posibilidad de la sexualidad en el relato de Yunior. En efecto, los distintos relatos dentro del mismo y la estructura común que los vincula visibiliza lo que T. De Lauretis ha llamado “las tecnologías del género”. Vale la pena demorarnos brevemente en explicar el origen de este concepto antes de señalar su utilidad en este análisis de la novela de Díaz.

²⁴⁶“Hay uno de estos cuentos de bellaco en casi todos los pueblos. Es una de esas historias fáciles porque, en esencia, *lo explica todo*. ¿Trujillo te robó tus casas, tus propiedades, zumbaron a tu mamá y papá a la cárcel? Bueno, ¡es porque quería rapar a la hija hermosa se la casa! ¡Y tu familia no lo dejó!” (Díaz, 2008b: 258).

En su obra *Technologies en Gender* (1987), T. De Lauretis piensa el género sin asociarlo a las diferencias sexuales y propone, así, la noción de “tecnología del sexo”, basándose en la teoría de la sexualidad de M. Foucault. Así pues, avanza que :

Le genre en tant que représentations et autoreprésentation, est aussi le produit de technologies sociales variées comme le cinéma et les discours institutionnalisés, les épistémologies et les pratiques critiques ainsi que les pratiques de la vie quotidienne, peuvent constituer un point de départ (De Lauretis, 2007 : 40).

La crítica estadounidense retoma el concepto de “tecnología política compleja” que Foucault había propuesto en el marco de su arqueología de las condiciones de posibilidad de la sexualidad en Occidente (Foucault, 1976, 1984). Sin embargo, a pesar de proponer una perspectiva histórico-filosófica inédita y reveladora, el filósofo francés no tomaba en cuenta la diferencia de tratamiento de los sujetos masculinos y femeninos, evitando, de este modo, un posible análisis protogenérico. De Lauretis retoma, pues, el principio básico de Foucault, según el cual el sexo no es la propiedad de cuerpos o de un modelo original entre los seres humanos, sino un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales (De Lauretis, 2007:40-41).

De Lauretis estructura su teoría, concebida como herramienta de análisis, en cuatro puntos. Afirma, primero, que el género es a la vez, una construcción sociocultural y un aparato semiológico que da un significado (entre otros, identidad, valor y prestigio) a los individuos, lo que le permite afirmar que la construcción del género es, al mismo tiempo, producto y proceso de su representación²⁴⁷ (De Lauretis, 2007: 47). Su segunda propuesta es que el género no se limita a la esfera privada y de la reproducción: de manera general, el género se constituye de individuos concretos como hombres y mujeres y, al revés, la ideología del género justifica realidades concretas como la división sexual del trabajo. En su tercera propuesta, la crítica italoamericana, sugiere que el arte occidental contemporáneo –tanto sus prácticas como sus discursos– sigue produciendo la ideología del género, siendo el cine un claro ejemplo de ello. Finalmente, el último punto que cierra su teoría es el de que la construcción de género se produce tanto a través de discursos institucionales como artísticos (incluso los que se reivindican como feministas), dado que muchos de ellos están fundados en relatos masculino-centrados que dependen del contrato heterosexual. Por lo tanto, según T. De Lauretis, hay que mantener su lectura

²⁴⁷Una dimensión similar a lo que J. Butler llamará unos años más tarde “gender performativity” (véase Butler, 2005).

crítica, incluso en la crítica feminista, y proponer nuevos espacios de discursos en los intersticios. Así pues, las tecnologías del género están por todas partes y siguen produciendo sujetos²⁴⁸ individuales y colectivos.

Ahora bien, en el caso de la novela de Díaz, los distintos relatos que conforman la obra atestiguan que el *fukú* funciona como la máxima tecnología del género. De hecho, el hechizo conforma un conjunto de discursos y de silencios, de prácticas y de tabúes que dan forma a las normas de género a las que Oscar debe obedecer. Este principio se traduce, a nivel muy concreto, en actos de tremenda violencia como lo son las violaciones, las matanzas o los encarcelamientos, pero también se insinúa, de forma mucho más subrepticia, en los discursos de los dominicanos y en sus comportamientos.

Un primer ejemplo claro de esta tecnología del género, es obviamente, el recurso a la violencia física y estatal, un tema que se repite en la novela. Así pues, sabemos que Abelard Cabral es encarcelado, torturado y, finalmente, asesinado por haber intentado proteger a sus hijas, Jackie y Astrid, de una posible violación por parte del líder de la patria. Más tarde, un destino similar será reservado al resto de la familia de Abelard. Primero, su mujer, Socorro, dará a luz a su tercera hija que resultará ser muy (es decir, demasiado) negra, lo que será interpretado rápidamente como un mal presagio. Por ello, y tras la sentencia inapelable de encarcelamiento de 18 años de su marido, Socorro se quitará la vida echándose delante de un camión de munición. Unos años después, Jackie se ahogará, de manera extraña²⁴⁹, en la piscina de sus abuelos y Astrid, morirá de un disparo invisible mientras está rezando en la iglesia de su pueblo. El destino maldito de la familia Cabral recobra pues todas las formas posibles de una violencia estatal que encontramos en la mayoría de las dictaduras del siglo veinte.

²⁴⁸T. De Lauretis concibe el sujeto a partir de un marco deconstructivista, basándose en las teorías filmicas de los años 1970 y 1980. Para ella, el sujeto implica tanto la capacidad de actuar (*agency*) como una cierta sujeción igual a la que opera desde las instituciones y leyes patriarcales. Esta capacidad de actuar/reaccionar, a pesar de dicha sujeción, es capital para Lauretis como lo subraya en una entrevista reciente: « Affirmer la possibilité d'agir malgré l'assujettissement constituait le cœur du projet féministe, de sa critique de la représentation, de son analyse du canon littéraire et visuel, de sa mise en accusation des systèmes patriarcaux (ou, selon le terme qui prévaudra plus tard, leur déconstruction) grâce au démantèlement de la relation entre les signes et les significations que l'idéologie patriarcale présentait comme stable et figée » (Lépinard y Molinier, 2009 : 86).

²⁴⁹Como el suicidio de su madre, se deja entender que la muerte de Jackie ocurrió en condiciones muy raras ya que la piscina en la que se ahogó sólo contenía una altura de agua de dos pies (unos sesenta centímetros).

Del mismo modo, el motivo del cañaveral se repetirá a lo largo de las generaciones como el lugar privilegiado de la violencia machista estatal. Conforme se repiten los acontecimientos, este lugar se convertirá, poco a poco, en una señal de un abatimiento inminente del *fukú* –es allí donde pegan a Beli casi hasta la muerte y también será el lugar de la tortura de Oscar–. En efecto, es imprescindible vincular dicho lugar de violencia contemporánea con la historia terrible de la cultura de la caña y de la esclavitud. El cañaveral, un espacio aparentemente campesino y natural cristaliza, en realidad, una violencia racista y colonial histórica, la del comercio triangular que se desarrolló en gran parte por la necesidad de mano de obra gratuita en la cultura del azúcar en el Caribe. Así pues, la violencia machista del *fukú* no se puede separar de una violencia colonial y racista que J. Saldívar, en su análisis de la americanidad en Oscar Wao, llama “patrón de poder”²⁵⁰, de índole totalmente colonial.

Finalmente, el *fukú* visibiliza también tecnologías del género invisibles, aunque dolorosas, que dictarán tanto modelos de conductas como acciones a evitar, a través del silencio en particular. Así pues, al final del segundo capítulo, dedicado a la juventud de Lola, mientras La Inca – la abuela de Oscar y Lola – le explica a Lola cómo era su madre de joven y le muestra una foto, se interrumpe de repente:

This is your mother’s father, she offered me the photo. He was my cousin, and — She was about to say something else and she stopped. And that’s when it hit with the force of a hurricane. The *feeling* [...] She was about to say something and I was waiting for whatever she was going to tell me. I was waiting to begin²⁵¹ (Díaz, 2008a: 75).

Es a través de esta conversación, a primera vista trivial, que Lola se percató de lo que es el *fukú* y de su presencia aplastante de la que no puede escapar. Al igual que ella,

²⁵⁰Un concepto que retoma de Aníbal Quijano tal y como lo propuso en su artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” (2000). Según el sociólogo peruano, el nuevo patrón de poder que hoy en día sigue vigente en las Américas surgió a raíz de dos procesos históricos. Por una parte, se generalizó una codificación de las diferencias de raza entre los conquistadores y los conquistados, lo que permitió avanzar a una supuesta jerarquización “natural” de los unos frente a los otros. A. Quijano afirma así: “Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder”. Por otra parte, la colonización volvió a organizar las formas históricas de control del trabajo, inclusive sus recursos y sus productos, en torno al capital y al mercado mundial. Esta reorganización constituye, pues, el segundo eje fundamental de este “patrón de poder” colonial y racial (Quijano, 2000: 202).

²⁵¹ “Estaba a punto de decir algo más pero entonces se detuvo. Y ése fue el momento que me golpeó la fuerza de un huracán. La *sensación*. [...] Ella estaba a punto de decir algo, y yo esperaba lo que fuera a decirme. Esperaba para comenzar” (Díaz, 2008b: 81).

Oscar, y después Yuniór, tendrán que reconocer y someterse, en cierto modo, a esta ley implacable.

De todo lo dicho hasta aquí demostró que el *fukú* da a ver los géneros y los cuerpos como materializaciones político-culturales que sólo se forman a través de reglas y normas, ya sean explícitas o impalpables. Se puede concluir, pues, en que el relato que Yuniór nos propone es una representación personal del *fukú* que no se limita a repetir o recitar violencias sino que pone en escena, de manera hiperbólica, la muerte y la violencia para vencer resistencias epistémicas. Denuncia, de esta manera, un machismo que va siempre de la mano de la homofobia, del colonialismo y del racismo, tal y como lo demostró la dictadura de Trujillo.

4 Otros cuerpos

A lo largo de este análisis, nos hemos centrado especialmente en la representación del cuerpo de Oscar a través de los ojos, de las palabras y de las normas de Yunior, el narrador principal. Podemos ahora analizar otras figuras clave de la novela que también se presentan como cuerpos Otros, es decir, cuerpos alternativos al cuerpo a la vez maltratado y celebrado, de Oscar. Me interesaré, así, primero, en la hermana de Oscar, Lola, otra chica de la inmigración dominicano-americana cuyo cuerpo de diosa híbrida subraya la monstruosidad de Oscar. Luego, se indagará el cuerpo imaginario de Oscar, es decir, el cuerpo con el que sueña tener el joven dominicano-americano y con el que se identifica hasta el final de su vida. Finalmente, veremos en qué medida el texto permite retratar, por “transparencia”, el cuerpo de la diáspora y de la República Dominicana, así como el paralelo que se desprende, otra vez, con el mundo de la ciencia ficción.

4.1 Una oposición simétrica

A lo largo del relato, aparece un cuerpo que funciona en una oposición simétrica perfecta con el personaje de Oscar: se trata de su hermana mayor Lola, a la vez su modelo y su opuesto. Yunior hace referencia a menudo a la apariencia de Lola y también sabemos de ella a través de su propio relato, escrito cuando era adolescente. De hecho, el único narrador alternativo a Yunior es esta chica, cuyo relato muy corto aparece en el segundo capítulo de la primera parte de la novela bajo la forma de un extracto de diario íntimo – un tópico de la literatura “femenina” que ya analizamos en el capítulo anterior–. El texto da a entender que fue escrito, supuestamente, cuando Lola –adolescente rebelde–, enviada por su madre a Santo Domingo para pasar algunos meses con su abuela, lejos de la influencia negativa de los jóvenes estadounidenses. Hace falta señalar, sin embargo, que Yunior nunca precisa el origen ni la autenticidad de dicho manuscrito –aunque afirma al final de la novela que sigue teniendo contacto con Lola, nunca menciona la entrega de este diario– lo que subraya una vez más el componente dictatorial de la novela.

Un primer aspecto, el más obvio, en el que Lola y su hermano difieren es el relativo a su apariencia física: a diferencia de Oscar, Lola es delgada, deportista y muy guapa. Yunior nos explica así que, de joven, la chica frecuenta un grupo de chicas que describe como “the sort of hot-as-balls Latinas who only dated weight-lifting morenos or Latino cats with guns in their cribs” (Díaz, 2008a: 26). Así pues, tanto Lola como sus

amigas son muy populares en su escuela y con los chicos de su barrio, y, al contrario de Oscar, su situación irá mejorando a lo largo de los años.

Se sabe, así, que Lola tiene dificultad en aceptar que nunca tendrá los mismos pechos generosos de su madre –de los que ésta está muy orgullosa– y, en varias ocasiones, se reitera también la increíble longitud de las piernas de Lola, razón por la cual se inicia en el atletismo lo que hace estas piernas aún más impresionantes:

I've got no fat left on me, and the musculature of my legs impresses everyone, even me. I can't wear shorts anymore without causing traffic jams and the other day when my abuela locked us out of the house she turned to me in frustration and said, Hija, just kick the door open²⁵² (Díaz, 2008a: 71).

Además de sus piernas, Yuniór insiste en el color de la piel de Lola, muy oscura; en su trasero que los chicos llaman “tesoro” (Díaz, 2008a: 73); en sus ojos negros y en sus caderas anchas. Así pues, físicamente, Lola corporiza el cuerpo híbrido de la dominicana-americana por excelencia, una combinación que, en palabras de Yuniór, parecen a “two girls in one: the skinniest upperbody married to a pair of Cadillac hips and an ill donkey” (Díaz, 2008a: 168).

Esta descripción –mucho más generosa que la de Oscar– revela, además, los ideales de belleza del mismo narrador, dado que, paulatinamente, se dibuja el cuerpo de una chica deseable y apetecible. Yuniór no esconde su atracción por esa chica con quien tuvo relaciones efímeras y todo el relato se ve impregnado de esta atracción física, ya sea por medio de las descripciones corporales o del carácter, ya sea por la personalidad de esa chica.

En efecto, un segundo punto de oposición entre los hermanos es el relativo a su carácter totalmente diferente. Si en la primera parte de su juventud Lola es muy dócil y obedece a todo lo que le dice su madre, a principios de la adolescencia, ya no se deja manipular y rechaza por completo la norma dominicana que Yuniór intenta imponerle. Así pues, Lola se hace un corte de pelo punk, ya no cuida ni a su hermano ni se ocupa de la casa y, dada la relación cada vez más tensa entre ella y su madre, decide huir e irse a

²⁵²“No tengo una gota de grasa y la musculatura de mis piernas hasta a mí me impresiona. No puedo ir en shorts sin parar el tráfico y el otro día, cuando a mi abuela y a mí se nos cerró la puerta y nos quedamos fuera de la casa, se volvió, frustrada, y me dijo, Hija, ábrela de una patada” (Díaz, 2008b: 76-77).

vivir con su novio de entonces. Así pues, a diferencia de Oscar, Lola es rebelde, se atreve a oponerse a su madre y, más tarde, a sus profesores y a sus compañeros de clase.

De hecho, una vez en la universidad, mientras Oscar sigue siendo tímido, estirado y continúa perdido en sus sueños, Lola ya se asume totalmente:

Now that her crazy years were over [...] she'd turned into one of those tough Jersey dominicanas, a long distance runner who drove her own car, had her own checkbook, called men bitches, and would eat a fat cat in front of you without a speck of vergüenza. When she was in fourth grade she'd been attacked by an older acquaintance, and this was common knowledge throughout the family [...] and surviving that urikán of pain, judgment, and bochinche had made her tougher than adamantine²⁵³ (Díaz, 2008a: 25).

Lola es, pues, una mujer fuerte e independiente a quien no le importa la mirada de la gente. Sabemos, sin embargo, que la fuerza de su temperamento se debe a las distintas pruebas que tuvo que atravesar, entre otras, la falta de cariño de su madre, las responsabilidades familiares que tuvo que cumplir desde niña y el acoso que sufrió en su juventud. A raíz de esto, de su experiencia como mujer dominicana en Estados Unidos, y como dominicana americana en la República Dominicana, el carácter de Lola seguirá afirmándose a lo largo de los años.

Cabe también destacar la manera en la que Yunion se refiere a Lola: es una “Jersey dominicana” –un gentilicio que Yunion nunca usa para referirse a Oscar– y la misma chica habla de sí misma como de una “Dominican York” (Díaz, 2008a: 71). De hecho, conforme pasan los años, Lola parece haberse convertido en una dominicana-americana perfecta: está orgullosa de sus raíces caribeñas al mismo tiempo que vive plenamente su vida de estadounidense. Maneja tanto los códigos dominicanos como los americanos e, incluso, es responsable de varios grupos asociativos de su universidad como lo demuestra esta descripción de Yunion: “[Lola was] one of these overachiever chicks who run all the organizations in college and wear suits to meetings. Was the president of her sorority, the head of S.A.L.S.A. and co-chair of Take Back the Night, Spoke perfect stuck-up Spanish (Díaz, 2008a: 168).

²⁵³“Ahora que había concluido su temporada de locura [...] se había convertido en una de esas dominicanas duras de Jersey, corredora de largas distancias, con su propio carro, su propio talonario de cheques, que le decía “perros” a los hombres y se comía al que le daba la gana sin una gota de vergüenza, especialmente si el tipo tenía baro. Cuando estaba en el cuarto grado la había asaltado un hombre mayor al que conocía del barrio, esto fue vox populi en toda la familia [...] y el hecho de que pudiera vivir ese urikán de dolor, enjuiciamiento y bochinche la había hecho más resistente que la adamantina” (Díaz, 2008b: 26).

La separación entre los hermanos de León es, pues, total, ya sea físicamente o desde un punto de vista del carácter y de sus relaciones sociales. Por ende, la figura de Lola, con su cuerpo y su carisma increíble, funciona como un negativo fotográfico frente al cuerpo de Oscar. Por tanto, hemos de entender a este personaje como un modo de reforzar la fealdad y monstruosidad de Oscar, así como el fracaso de su “dominicano-americanidad”, ya que, a diferencia de Lola, Oscar no ha conseguido integrarse en la sociedad estadounidense sin perder su conexión con el país de sus antepasados.

En este sentido, Lola participa de la construcción del principio de humanidad/inhumanidad que atraviesa la novela. Como ya vimos anteriormente, el cuerpo de Oscar es monstruoso, una falta de “humanidad” que funciona como metáfora de su falta de “dominicanidad”. Esta construcción del cuerpo humano/inhumano remite a lo que J. Butler, en *Ces corps qui comptent*, llamó “cuerpo abyecto”, cuya construcción implica una operación diferenciadora:

La construction du genre se réalise au moyen d'exclusions, de telle sorte que l'humain n'est pas seulement produit en opposition à l'inhumain, mais à travers un ensemble d'exclusions, d'effacements radicaux, auxquels est refusée, à strictement parler, la possibilité d'une expression [*rearticulation*] culturelle. Par conséquent, il ne suffit pas d'affirmer que les sujets humains sont construits, car la construction de l'humain est une opération différenciatrice qui produit du plus et du moins « humain », de l'inhumain et de l'humainement impensable. (Butler, 2009 : 21).

Por consiguiente, podemos considerar que la construcción del cuerpo de Lola, en un sentido amplio, nos enseña más acerca de lo que Oscar no es que de cómo esa chica piensa o vive. Dicho cuerpo Otro permite construir a Oscar en la diferencia y en la anormalidad y, por tanto, en la inhumanidad. La falta de humanidad del cuerpo de Wao pasa también por otro motivo, el de la ciencia ficción, que nutre la novela y el personaje, una dimensión que estudiaremos a continuación.

4.2 Cuerpo imaginario

La ciencia ficción ocupa un lugar privilegiado en la novela de Díaz como lo demuestran los epígrafes sobre los que se abre la novela: el primero proviene de *Fantastic Four*, un cómic escrito por S. Lee y J. Kirby. Dicho epígrafe que se lee “of what import are brief, nameless lives... to Galactus??” (Díaz, 2008a) apunta, como lo sugirieron ya M. Hanna y P. Jay, la importancia del género de los cómics en relación con la historia (Hanna, 2010: 499, Jay, 2010: 189). De hecho, al preguntar por la importancia de las

vidas breves y sin nombre para un héroe todopoderoso como lo es Galacticus, ya se puede ver el paralelo que se va a construir entre la vida de un pobre chico negro y un personaje poderoso como Trujillo.

Además de esta advertencia preliminar, nos percatamos muy rápido de que Oscar, y en menor medida Yuniór, está obsesionado por este mundo irreal de héroes salvadores del mundo. Esta afición empieza ya en su infancia cuando Oscar devora compulsivamente cómics como *Spiderman* o *Captain Marvel Adventures*²⁵⁴ y ve películas como *Planet of the Apes*²⁵⁵. Aunque relatan historias muy diferentes, en cada una de esas obras aparece la figura de un hombre heroico que Oscar sueña con copiar:

[Oscar was] One of those nerds who was always hiding out in the library, who adored Tolkien and later Margaret Weis and Tracy Hickman novels (his favorite character was of course Raistlin), and who, as the eighties marched on, developed a growing obsession with the End of the World. (No apocalyptic movie or book or game existed that he had not seen or read or played – Wyndham and Christopher and Gamma World were his absolute favorites)²⁵⁶ (Díaz, 2008a: 23).

La obsesión de Oscar se centra especialmente en historias fantásticas que ponen en escena una lucha contra el fin del mundo en la que ganan siempre hombres con poderes especiales. Así pues, en este corto párrafo, el narrador hace referencia a varias figuras emblemáticas de este ámbito: primero, a las novelas fantásticas *Lancedragon* (una adaptación del juego “Dungeons and Dragons”), también a los escritores John Wyndhams y John Christopher, así como al juego de rol “Gamma World”. El relato de Yuniór está, pues, plagado de referencias, directas o no, a series, películas, juegos y cómics de ciencia ficción o de fantasía populares en los años 1980 en Estados Unidos.

Empero, esta obsesión se extiende más allá del simple divertimento y pasa a influir en el comportamiento de Oscar, y, paulatinamente, el chico llegará a identificarse totalmente con algunos de estos héroes. Por ejemplo, en su período “Casanova”, Oscar está tan obsesionado por este mundo que se sirve de uno de sus personajes favoritos para hablar con Maritza y Lola: “At first he pretended that it was his number one hero, Shazam

²⁵⁴Captain Marvel es un personaje de cómics creado por C. Beck y B. Parker publicado entre 1940 y 1953. Este héroe, comparable a Superman, era uno de los más populares de su época.

²⁵⁵Novela de P. Boulle adaptada al cine en 1963 por F. Schaffner.

²⁵⁶“[Óscar] era uno de esos nerds que usaban la biblioteca como escondite, que adoraban a Tolkien y, más adelante, las novelas de Margarita Weis y de Tracy Hickman (su personaje preferido era, por supuesto, Raistlin) y durante la década de los ochenta, desarrolló una obsesión con El Fin del Mundo (no existía una película o libro o juego apocalíptico que no hubiera visto o leído o jugado: Wyndham y Christopher y Gamma World eran sus grandes favoritos)” (Díaz, 2008b: 24).

who wanted to date them. But after they agreed he dropped all pretense. It wasn't Shazam –it was Oscar” (Díaz, 2008a: 14). El chico se identifica, pues, con Shazam, un mago con poderes sobrenaturales –uno de los personajes más emblemáticos de los producidos por Fawcett Comics²⁵⁷–. Este personaje sobrehumano le permite así a Oscar acercarse a esas chicas, una transferencia que, desafortunadamente para el chico, no podrá volver a repetir una vez adolescente.

Por esta razón, Oscar se va a encerrar en un mundo ideal, salido directamente de sus libros preferidos, y en el que, a diferencia de la vida real, consigue hacerse respetar por los demás y seducir a chicas:

In his dreams he was either saving [Lola's friends] from aliens or he was returning to the neighborhood, rich and famous – It's him! The Dominican Stephen King! – and then Marisol would appear, carrying one of his books for him to sign²⁵⁸ (Díaz, 2008a: 27).

La literatura es, por tanto, lo que le permite a Oscar soñar y ser diferente de lo que es y de todos los demás. El esquema que se volverá a repetir en todos sus fantasmas sigue la misma trama maniquea: Oscar se convierte, de repente, en un héroe con poderes sobrehumanos y salva a una chica de un peligro inminente, lo que le valdrá un reconocimiento y un amor sin límite por parte de ésta. Desde luego, dichas catástrofes son todo menos realistas –se trata, por ejemplo, de una aniquilación nuclear o de una invasión de mutantes– y, por tanto, al crecer, Oscar ya no podrá compartir sus ensueños con sus compañeros y se quedará totalmente sólo.

Cabe apuntar también que, de manera general, los ideales de Oscar además de ser irrealistas están vinculados a un ideal cultural preciso. Por una parte, el aspecto físico de esos héroes de papel o de pantalla giran alrededor del mismo ideal típicamente estadounidense: son hombres altos, tallados en forma de “v”, musculados y de pelo liso con ojos claros como lo son Doc Savage²⁵⁹ o Superman²⁶⁰. Dicho físico de modelo es, pues,

²⁵⁷Uno de los editores de cómic más importante en Estados Unidos.

²⁵⁸“En sus sueños siempre estaba salvando [las amigas de Lola] de extraterrestres o había vuelto al barrio, rico y famoso –¡es él! ¡es el Stephen King dominicano! y entonces Marisol aparecería, llevando cada uno de sus libros para que él los firmara” (Díaz, 2008b: 29).

²⁵⁹Personaje de las novelas creadas por Henry Ralston, John Nanovic y escritas por Lester Dent y, más tarde por Henry Ralston, y que se publicaron esencialmente entre 1933 y 1949. Este héroe, que vive en el centro de Nueva York, es famoso por su inteligencia y su sagacidad, así como por su cuerpo, similar al de Tarzán, gracias al cual consigue perseguir y capturar criminales (véase la figura 4 en los anexos).

²⁶⁰Originalmente creado por J. Shuster et J. Siegel en 1938, Superman es el primero de los super héroes que pronto se convertirá en una corriente esencial de los cómics estadounidenses.

totalmente opuesto a la apariencia real de Oscar, cuyo pelo, peso y piel no tienen nada en común con dichos héroes seductores. M. Hanna señala que Yunior compara el cuerpo de su amigo con el de los personajes de cómic: “The fat! Miles of stretch marks! The tumescent horribleness of his proportions! He looked straight out of a Daniel Clowes comic book. Or the fat blackish kid in Beto Hernandez’s Palomar” (Díaz, 2008a:29), y por ello, Hanna lo asocia al personaje “Thing” del cómic *The Fantastic Four* (Hanna, 2010: 515), una interpretación que se basa en lo que ya apuntamos a principio de este capítulo: la identificación de Oscar, por parte de Yunior, con la figura del bastardo profundamente excéntrico, el que viene de Otro lugar.

Así pues, el modelo de masculinidad de Oscar Wao está marcado profundamente por un universo ficcional propio de los Estados Unidos. J.-M. Lainé afirma al respecto:

La figure du super-héros est ainsi intimement liée à la forme extrême de la civilisation occidentale outre-Atlantique, celle d'un capitalisme industriel et commercial triomphant, créateur de mégapoles aux dimensions surhumaines où se concentrent toutes les activités, les désirs et les contradictions de millions d'individus (Lainé, 2013).

El modelo que Oscar quisiera corporizar se arraiga, así, en un país y una cultura precisa. En este caso se trata de Estados Unidos y sus ciudades enormes como lo son Nueva York y sus afueras, donde vive Oscar. En este entorno, el chico resulta ser un inmigrante más entre muchos otros, y el hecho de tener una apariencia casi opuesta al ideal de los superhéroes agudizará aún más su voluntad de renacer bajo la forma “correcta” como veremos más adelante.

Por otra parte, el hombre en el que Oscar quisiera convertirse, además de ser un héroe con poderes increíbles como Akira²⁶¹ o Miracle Man²⁶², resulta ser esencialmente un

Superman, cuyos poderes son sobrehumanos, es originario del planeta de Krypton pero es educado por una pareja mayor americana, hasta que, de repente, sus poderes especiales se despiertan, lo que le permite convertirse en el salvador de la humanidad. Así pues, Superman tiene una doble vida: por una parte, es periodista, bajo el nombre de C. Kent, y por otra, salva a los inocentes de los complots de villanos de todo tipo (Universalis, 2013 “Superman”).

²⁶¹*Akira* es el título de un manga de ciencia ficción de los años 1980 escrito e ilustrado por Katsuhiro Ôtomo y cuyo público eran, específicamente, los jóvenes adultos masculinos de unos veinte años. Akira también es el nombre de uno de los héroes del cómic, se trata de un mutante atrapado en el cuerpo de un niño (véase la figura 3 de los anexos). Sus poderes son inmensos, pero dicho niño no tiene conciencia de sus actos, razón por la cual destruirá Tokio y más tarde Nueva Tokio. Finalmente, sus poderes serán transferidos al héroe Tetsuo, gracias al que Akira será liberado y podrá recobrar su aspecto y conciencia originales (véanse los cómics de *Akira*, publicados bajo la forma de treinta y un fascículos y reeditados, más tarde, en catorce álbumes de colores).

²⁶²Miracleman, o Marvelman, es un héroe y el título de un cómic creado en 1954 por el artista y escritor Mick Anglo y retomado más tarde por A. Moore y, después, por N. Gaiman. Miracleman es

hombre protector muy romántico. De hecho, Oscar nunca pretende pegar o humillar a ninguna otra persona, real o ficticia, sino que siempre se imagina salvando a una chica para poder seducirla. Todos los héroes que menciona se destacan así por su rectitud y por desarrollar una ética de vida basada en un sentido afirmado de la frontera entre el bien y el mal.

La ética de vida de Oscar se puede comparar con un alineamiento preciso, es decir, con una de las moralidades que definen a los personajes de los juegos de rol a los que es adicto. En juegos como *Dungeon and Dragons* –un juego de rol fantástico que tiene lugar en la Edad Media– cada personaje se define por un alineamiento diferente, es decir, por una moralidad o una ética precisas²⁶³. El alineamiento de Oscar sería, pues, el de “legal bueno”, dado que actúa siempre con compasión y con sentido del honor y del deber –en la cultura popular más corriente, se podría asociar este alineamiento con héroes como Batman o Indiana Jones–. Los personajes de *Dungeon and Dragons* que tienen este alineamiento son conocidos también como “cruzados” o “santos”, un aspecto clave del final de la vida de Oscar, teniendo, pues, ecos claros con el martirio de Cristo.

En el marco de este proceso de identificación con héroes de papel, cabe volver ahora al último episodio de la vida de Oscar, en el que muere asesinado por dos policías, amigos del novio de Ybón, el Capitán. Dicho novio, un policía mafioso, ya había avisado varias veces a Oscar y le había recordado que Ybón era de su propiedad, con lo que no se le permitiría tocarla. Sin embargo, a pesar de ser golpeado y haber rozado la muerte una primera vez, Oscar vuelve a la República Dominicana más decidido que nunca a acostarse con Ybón. Esta vuelta a la isla patria, su muerte y el relato consecutivo de Yunior se pueden entender como una revisión del cómic de *Akira* y *The Watcher*, y una identificación con algunos de sus personajes.

De hecho, una vez de vuelta en casa de su abuela en la República Dominicana, Oscar pasa 27 días intentando acercarse otra vez a Ybón:

un periodista con súper poderes que le ha dado un astrofísico gracias a los que consigue evitar complots de villanos. Activa sus poderes gracias a la palabra mágica “kimota” (“atómica” al revés) (véase la figura 5 de los anexos).

²⁶³En *Dungeon and Dragons*, este alineamiento está dividido en función de dos ejes: el bien/mal y el Orden/Caos, siendo cada polo del eje neutro. Los alineamientos posibles son, por ejemplo, el “caótico bueno” o el “legal bueno” y ayudan al jugador a tomar una decisión para sus personajes.

For twenty-seven days he did two things: he researched-wrote and he chased her. Sat in front of her house, called her on her beeper, went to the World Famous Riverside, where she worked, walked to the supermarket whenever he saw her truck pull out, just in case she was on her way there²⁶⁴ (Díaz, 2008a: 317).

Yunior repite varias veces que esta persecución duró veintisiete días hasta que, al vigésimo octavo día, Grod y Grundy, dos colegas del Capitán, matasen a Oscar en un campo de caña de azúcar. La cifra veintisiete es clave para Oscar, ya que corresponde al personaje de Akira, el niño-monstruo todopoderoso de su película (y cómic) homónima favorita. Así pues, Oscar se deja matar como su héroe Akira, pensando quizás que, como él, podrá salir de este cuerpo de niño monstruoso y volver a renacer bajo su forma “original”. De hecho, Akira aparece bajo la forma de un niño sin personalidad y sin reacción humana frente a los estímulos del mundo exterior –como lo demuestra su cara, siempre impávida– (véase la figura 5 de los anexos). Es sólo cuando Ryu lo mata –al final de la historia– que sus poderes son transferidos al héroe Tetsuo y por fin, Akira recupera su propia personalidad y se reúne con sus amigos.

Así pues, la identificación con Akira y con este renacer a través de la muerte puede ser la razón por la cual, a pesar de haber sido golpeado una primera vez por los mismos hombres, Oscar ya no tiene miedo de lo que le pueda pasar:

The smell of the ripening cane was unforgettable, and there was a moon, a beautiful moon, and Clives begged the men to spare Oscar, but they laughed. You should be worrying, Grod said, about yourself. Oscar laughed a little too through his broken mouth²⁶⁵ (Díaz, 2008a: 320)

Oscar cree, en el fondo, que por medio de su muerte se podrá reunir con los seres a los que quiere: Ybón, por supuesto, su hermana y su madre. Además, si seguimos este paralelo entre Oscar y las aventuras de *Akira*, Yunior tendría el papel del héroe de este cómic, Tetsuo, el chico todopoderoso que consigue salvar el mundo y que recupera los poderes de Akira, siendo, en este caso, el don de escritura de Oscar.

Al mismo tiempo, la referencia a “The Watcher” en este episodio final se hace por medio de una nota a pie de página en la que el autor (o el narrador) precisa que Oscar, en

²⁶⁴“Durante veintisiete días se dedicó a dos cosas: a investigar y escribir y a perseguirla. Se sentó frente a su casa, la llamó al bíper, fue al World Famous Riverside donde ella trabajaba, caminó hasta el supermercado cada vez que la vio salir en el carro, por si acaso iba allí” (Díaz, 2008b: 330).

²⁶⁵“El olor de la caña madura era inolvidable y había una luna, una hermosa luna llena, y Clives les pidió a los hombres que perdonaran a Óscar, pero ellos se rieron, Debieras preocuparte, dijo Grod, por ti mismo, Óscar se rió un poco también a través de la boca partida” (Díaz, 2008b: 333).

sus últimos pensamientos, se acuerda de una frase de este cómic en la que dice: “No matter how far you travel... to whatever reaches of this limitless universo... you will never be... ALONE!” (Díaz, 2008a: 321²⁶⁶). *The Watcher* –“El Vigilante” en español–, creado por S. Lee y J. Kirby y publicado en las revistas del Marvel Comics Group entre 1963 y finales de los años 1980 es el nombre de una raza humanoide. Su poder está próximo a la omnipotencia, pero se limita a observar los eventos del universo sin interferir en ellos. Así pues, Oscar se identifica también con estos héroes en la sombra, de los que no se sabe mucho y que sólo salen de su observación para salvar la Tierra, amenazada por seres maléficos.

Vemos, de esta manera, cómo la ciencia ficción es más que un motivo recurrente en la novela, dado que estructura la misma trama y nutre profundamente la masculinidad ideal de Oscar. Si bien su ideal de belleza va desapareciendo poco a poco puesto que, antes de morir, Oscar se asemeja a seres todopoderosos que no son héroes seductores, el ideal de salvador sigue siendo el papel fundamental que Oscar sueña con desempeñar.

En definitiva, Oscar intenta proponer su propia masculinidad, inspirada en sus novelas de ciencia ficción, en sus películas y, más simplemente, en su experiencia como inmigrante dominicano-americano de segunda generación. Esta nueva subjetividad, aunque aparezca como « *very un-Dominican* » (Díaz, 2008a : 11) para algunos, adquiere una dimensión política a la vez que pasa del estatuto de marginal al de reivindicación y de resistencia frente a estos roles prescritos por los grupos americanos, dominicanos, o también los de la diáspora.

4.3 Corporizar la isla

Paralelamente al cuerpo físico y figurativo de Oscar, la novela retrata también la historia de Otro cuerpo raro que se sitúa fuera de lo creíble: se trata del mismo país del que Oscar y Yunió son originarios. Me centraré aquí en tres aspectos de este cuerpo nacional: en un primer momento destacaré el paralelo que se desprende entre la isla dominicana y el mundo de la ciencia ficción; a continuación, enfocaré la descripción del cuerpo heterogéneo que toma la isla una vez llegado el verano y, para terminar, veremos cómo la diáspora también se puede entender como un cuerpo del que no se habla.

²⁶⁶Citando a *The Watcher*, *Fantastic Four* 13, Mayo de 1963 (véase la figura 6 de los anexos).

Así pues, una comparación recurrente en la narración de Yunior es la que se dibuja entre su país y los territorios irreales de la ciencia ficción. De esta manera, en una nota a pie de página, Yunior se pregunta por el origen de la afición de Oscar por los géneros –es decir, la ciencia ficción y el género *fantasy*– y sugiere en una nota a pie de página que se puede deber a su origen caribeño:

Where this outsized love of genre jumped off from no one quite seems to know. It might have been a consequence of being Antillean (who more sci-fi than us?) or of living in the DR for the first couple of years of his life and then abruptly wrenchingly relocation to New Jersey – a single green card shifting not ply words (from Third to First) but centuries (from almost no TV or electricity to plenty of both). After a transition like that I'm guessing only the most extreme scenarios could have satisfied²⁶⁷ (Díaz, 2008a: 21-22).

Yunior vincula así la rareza de Oscar con su “caribeñidad” y lo justifica con la comparación que hace entre la República Dominicana y los mundos retratados en los libros y en las películas de ciencia ficción. De hecho, como ya lo señalaron C. Méndez García y R. De Maeseneer en varias ocasiones, Yunior habla de la República Dominicana como de Mordor, el territorio de las tinieblas, propiedad de Sauron, en *El Señor de los Anillos* (De Maeseneer, 2011; Méndez García, 2011).

En efecto, como en los cómics de Oscar, la isla parece estar dirigida por seres con poderes inalcanzables –pienso, desde luego, en individuos como Trujillo o su sucesor, Balaguer, que se mencionan claramente en el texto–, y regido por principios de violencia y heroicidad. Además, como ya lo vimos en el apartado dedicado al estilo *kitsh* de la novela, para Díaz, sólo el discurso de la ciencia ficción permite transmitir la violencia del choque cultural que viven los dominicanos de la diáspora; primero, cuando llegan a Estados Unidos y, luego, cuando vuelven a la isla, aunque sea de manera temporal y se encuentran confrontados a un país que ya no entienden y en el que no “encajan”.

Un segundo aspecto clave del cuerpo isleño concierne su fragmentación espacial que corresponde a la dispersión de su población a través de la diáspora. Así pues, la historia de Oscar es también la historia de la República Dominicana, una historia

²⁶⁷“De dónde salió este amor descomunal por los géneros nadie lo sabe. Puede que haya sido consecuencia de ser antillano (¿quién es más de ciencia ficción que nosotros?) o de haber vivido sus primeros dos años en la RD y después precipitadamente, angustiosamente, haber sido desplazado a New Jersey – esa tarjeta de residencia oficial en Estados Unidos no sólo le cambió el mundo (de Tercero a Primer) sino también de siglo (de casi nada de TV o electricidad a un montón de ambas). Después de una transición semejante me imagino que únicamente las situaciones más extremas lo habrían podido satisfacer” (Díaz, 2008b: 23).

fragmentada, como lo afirmó el propio autor: “In my mind the book was supposed to take the shape of an archipelago; it was supposed to be a textual Caribbean. Shattered and yet somehow holding together, somehow incredibly vibrant and compelling” (O’Rourke, 2007). Un episodio clave en esta descripción de la República Dominicana, como un conjunto de partes que se mantienen unidas y a la vez fragmentadas, hace referencia a las vacaciones de verano cuando los emigrantes dominicanos vuelven a la isla:

Every summer Santo Domingo slaps the diaspora engine into reverse, yanks back as many of its expelled children as it can; airports choke with the overdressed; necks and luggage carousels groan under the accumulated weight of that year’s cadenas and paquetes, and pilots fear for their planes – overburdened beyond belief – and for themselves; restaurants, bars clubs, theaters, malecones, beaches, resorts, hotels, moteles, extra rooms barrios, colonias, campos, ingenious swarm with quisqueyanos from the world over. Like someone had sounded a general reverse evacuation order: Back home, everybody! Back home! From Washington Heights to Roma, from Perth Amboy to Tokyo, from Brijeporr to Amsterdam, from Lawrence to San Juan²⁶⁸ [...](Díaz, 2008a: 271).

Yunior compara, de este modo, las vacaciones tradicionales en la tierra de sus antepasados con una orden de vuelta a casa para toda la diáspora dominicana. El país se convierte, así, en un ser heterogéneo, lleno de gente totalmente diferente, a la vez que dominicanos todos ellos. De esta manera, el viaje de estos inmigrantes funciona aquí como re(-)membrar, o re-formar, en el sentido de re-unir reunir los cuerpos y en el de recordar. El verano dominicano recupera cuerpos esparcidos en el planeta para formar, temporalmente, un espacio diaspórico en el mismo país nativo.

Sin embargo, esta vuelta no se describe como una reunión sentimental, como una vuelta a los orígenes y ni siquiera como un descanso en familia. Para Yunior, esta diáspora “marcha atrás” es sinónimo de orgía, de sexo a ultranza y de violencia repetida:

[...] this is when basic thermodynamic principle gets modified so that reality can now reflect a final aspect, the picking-up of big-assed girls and the taking of said to moteles; it’s one big party; one big party for everybody but for the poor, the dark, the jobless, the sick, the Haitian, their children, the bateys, the kids that certain Canadian, American,

²⁶⁸“Cada verano Santo Domingo pone el motor de la Diáspora en marcha atrás y hala a todos los hijos expelidos que puede. Los aeropuertos se traban con gente demasiado arreglada; los cuellos y los portaequipajes gimen bajo el peso acumulado de las cadenas y paquetes de ese año, y los pilotos temen por sus aviones –sobrecargados más allá de lo concebible– y por sí mismos. Los restaurantes, bares, clubs, teatros, malecones, playas, centros turísticos hoteles, cabañas, habitaciones adicionales, barrios, colonias, campos e ingenios repletos de quisqueyanos del mundo entero. Como si alguien hubiera dado una orden general de evacuación al revés: ¡Todo el mundo a casa! ¡A sus hogares! De Washington Heights a Roma, de Perth Amboy a Tokio, de Brijeporr a Amsterdam, De Lawrence a San Juan [...]” (Díaz, 2008b: 285-286).

German, and Italian tourists love to rape – yes, sir, nothing like a Santo Domingo summer²⁶⁹ (Díaz, 2008a: 272).

Vemos pues que este re-ensamblaje de la diáspora, además de ser, según Yunió, fundamentalmente un reencuentro sexual con la isla, no toma en cuenta a los marginados. De hecho, toda una franja de la población de la isla es borrada de esta postal veraniega, tratándose pues de los pobres, de la gente de color, de los obreros de la caña de azúcar, de los enfermos, de los desempleados y de los niños de los que han abusado y que, por tanto, no pueden participar en la fiesta sexual.

En este sentido, cabe destacar que el relato de Yunió corrige este “blanqueamiento” de la diáspora ya que, en su corporización de la isla, Yunió no sólo se interesa por los cuerpos sanos, bonitos y “rentables” –como el cuerpo de Lola– sino que también se interesa por los cuerpos gastados y sufridos que no se corresponden de ninguna forma a los WASP ni a los dominicanos de la isla. Yunió precisa en numerosas ocasiones la condición humilde de la familia de León. A través de comentarios en segundo plano en el relato, el narrador menciona, por ejemplo “the eczema on [Oscar ‘s mother’s] hands looking like a messy meal that had set” (Díaz, 2008a: 14). De esta manera, se nos da a entender que la mujer pasa su vida trabajando para poder mantener a su familia, razón por la cual Belicia Cabral muere exhausta, carcomida por el cáncer y el cansancio. De hecho, la madre de la familia De León resulta ser la única responsable y sustentadora de la familia, a pesar de albergar a un tío de Oscar, un seductor empedernido que intenta, mal que bien, deshacerse de las drogas. Sabemos también que esta familia vive en un piso humilde en las afueras de Paterson, una ciudad en los suburbios de Nueva York donde predominan los inmigrantes hispánicos y árabes. Así pues, bajo la pluma de Yunió, la diáspora también toma la forma de un cuerpo dañado y herido en su intento de integrarse y conformarse a la norma estadounidense, a pesar de que siempre seguirán siendo para ella, cuerpos Otros.

Por consiguiente, se puede decir que el relato “normalizador” de Yunió también recrea la isla al re-memorizarla, y su memoria actúa como un escalpelo que disecciona un

²⁶⁹ “[...] aquí es cuando el principio termodinámico básico consigue ser modificado de modo que la realidad pueda reflejar un aspecto final: el levantamiento de jevitas de culo grande y la conducción de éstas a las cabañas. Es un pari grande; un bonche grande para todos salvo los pobres, los prietes, los desempleados, los enfermos, los haitianos, sus niños, los bateyes y los carajitos que a ciertos turistas canadienses, americanos, alemanes e italianos les encanta violar... sí, señor, no hay nada como un verano en Santo Domingo” (Díaz, 2008b: 286).

cuerpo deforme y fragmentado que se hace y deshace al ritmo de las idas y venidas de la diáspora. La novela vincula la dimensión corporal individual de Oscar con el cuerpo isleño nacional pero también diaspórico. En este sentido, cabe recordar el epígrafe con el que abre la novela: se trata de un poema de D. Walcott “The Schooner Flight” que aborda directamente la cuestión de la particularidades del Caribe y de multiplicidad de las raíces de los caribeños que, en lugar de ser celebradas, se asimilan a la nada: “I have Dutch, nigger, and English in me, and either I’m nobody, or I’m a nation” (Derek Walcott citado por Díaz, 2008a). Así pues, como lo destaca E. Shiflette, Díaz ilustra cómo el Caribe pasó de la identidad a la nada por medio del proceso colonial al demostrar cómo este último siguió extiéndose con Trujillo –al reproducir el blanqueamiento de la población e imponer una organización sumamente jerárquica injusta y violenta de la sociedad dominicana– y ahora en la explotación de la diáspora dominicana (Shiflette, 2010). Podríamos concluir, de este modo, que la novela de Díaz es, en terminología feminista, interseccional puesto que abarca una dimensión tanto racial y de clase como la herencia colonial que, todos juntos, influenciarán el modelo de género que sustenta la masculinidad hegemónica a la que Oscar no corresponde.

5 Conclusión

Para concluir, vale la pena volver ahora sobre los puntos importantes de esta exégesis y ver en qué medida dichos motivos se reflejan también en la obra de C. Liscano y de J. C. Méndez Guédez. En la primera parte del capítulo, vimos que *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se articula alrededor del motivo de una masculinidad normativa nacionalizada: Yunior nos cuenta la historia de un joven dominicano-americano que persigue un modelo heteronormativo dominicano –una masculinidad machista y violenta– al que no se puede adaptar. De hecho, tanto su aspecto físico, como sus actitudes y su torpeza a nivel lingüístico le impiden performar el modelo del hombre dominicano “bachatero”. A partir de este desfase apuntamos cómo el relato de Yunior reiteraba el motivo del bárbaro y del monstruo, ambos conceptos que tienen un anclaje sociohistórico importante en el Caribe.

Esta dimensión monstruosa no se encuentra como tal en las dos otras novelas que nos interesan. Empero la noción de bárbaro aparece también indirectamente en *El camino a Ítaca* y en *Árbol de luna*. En la novela de Méndez Guédez, las alusiones a los cuerpos extranjeros amenazantes e inconformes se hacen bajo la forma de alusiones humorísticas. Las distintas voces narrativas se refieren, así, a estereotipos acerca de los “sudacas” (Méndez Guédez: 16) o de los “moros” para precisamente cuestionar estos tópicos. En el caso de Liscano, el asunto corporal funciona como una decrepitud lenta pero continua, dado que conforme avanza el relato, Vladimir pasa de cuidar cuerpos –los de sus hijas adoptivas y los de los enfermos del hospital psiquiátrico–, a un abandono total de su propio cuerpo, hasta convertirse, de este modo, en un verdadero paria. Esta dimensión corporal, vinculada al motivo del desengaño por un *ailleurs* se discutirá en detalle en el capítulo siguiente.

En la segunda parte del análisis, vimos cómo Yunior intentaba arreglar el cuerpo de Oscar, ya fuera a través de mandatos de género –reiterados también por los familiares de Oscar– o por medio de su propia narración. Apunté que el posicionamiento de Yunior es profundamente ambiguo dado que su relato hiperbólico –ya sea en la forma como en los argumentos– pone en escena la muerte y la violencia machista, racista y colonial para denunciarlas. De esta manera, tanto a nivel literario como metaliterario, el texto visibiliza

las resistencias epistémicas que han ocultado las tecnologías de género que operan y siguen operando en la República Dominicana.

Así pues, bajo varios aspectos, la voz de Yunior se puede tachar de redentora pero también de dictatorial porque reproduce el tropismo colonial de la Otredad profundamente heterosexista y homófoba. A mi juicio, este doble mensaje –a la vez una denuncia y una repetición de la violencia epistémica– se debe al posicionamiento del narrador quien, a imagen de su pertenencia cultural, es intrínsecamente doble. Se sitúa, pues, entre lo que él ve como norma dominicana, por una parte, y una norma ideal retratada en los libros de cómics y en la literatura romántica fantástica de origen estadounidense, por otra. Si la norma dominicana está presentada muy claramente en el texto, la norma de la masculinidad hegemónica estadounidense, es mucho más impalpable y ambigua. Así pues, la relación que se establece entre dos modelos de masculinidades, más que un diálogo solamente nacional resulta ser una relación dialéctica entre una realidad dominicano-estadounidense y un modelo ideal ficticio y “apátrida” por otra. De este modo, se ve cómo se dibuja un modelo de masculinidad no solamente arraigado en la historia post colonial de la diáspora sino también en el acto de escritura/lectura.

Dicho doble posicionamiento del narrador sólo se encuentra en la obra de Díaz, dado que tanto en *Árbol de luna* como en *El camino a Ítaca* los narradores, aunque puedan variar como lo vimos en el capítulo anterior, no se mezclan con la figura del autor, en un juego autoficticio, como pasa con Yunior. Sin embargo, tanto la obra de C. Liscano como la de Méndez Guédez juegan también con esta distancia con el relato que se cuenta. En la novela del autor uruguayo, el narrador intra-homodiegético intenta dar cuenta de sus peripecias a posteriori cual un *mea culpa*. En este ejercicio, trata distanciarse con la persona que fue y desarrollar una perspectiva objetiva –que no funciona del todo– mientras que en el caso de la novela del autor hispano-venezolano es la ironía que permite criticar la realidad venezolana así como tomar distancia con los géneros que componen la novela, el diario íntimo y el género epistolar.

En el caso de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* y de su uso de géneros literarios, la masculinidad que inspira a Óscar y a Yunior, se debe, como hemos visto, a su lectura compulsiva de cómics fantásticos estadounidenses pero también de obras

populares de autores como S. King o W. Burroughs. Asimismo, el modo que escogerán todos los personajes de las novelas que atendemos aquí, tendrá que ver con la mezcla de géneros literarios –a menudo los categorizados de “paraliteratura”– para escribir su historia y proponer otra masculinidad y otra feminidad. Cada uno, al a la vez ser personajes y narradores intra-homodiegéticos, llena la página blanca de la dominicanidad-estadounidense, de la “venezolanidad” y uruguayidad” europea desde el posicionamiento de los mestizos, sean híbridos desde un punto de vista racial, nacional o de género.

En este sentido hablamos del estilo peculiar de la novela que, al seguir como modelo narrativo los relatos de ciencia ficción y como referencia estilística la jerga dominicano-americana de los barrios obreros, conforma un relato que se acerca al concepto de *camp* propuesto por S. Sontag. Varios elementos como la exagerada confianza en sí mismo, y el lenguaje hiperbólico funcionan como supuesta prueba de la virilidad de Yunior pero, al mismo tiempo, son tan simplistas y exagerados que se pueden tachar de *camp*. A nivel de la hiperbolización, una constatación similar se desprendió ya del exégesis de la novela de J. C. Méndez Guédez cuando nos interesamos en cómo Tulio pretendía cumplir el mito del hombre latino, seguro de sí mismo y seductor.

Finalmente, el tercer apartado de este análisis, además de indagar en la relación de oposición entre Oscar y su hermana Lola y el motivo de la ciencia ficción como modelo para el cuerpo imaginario de Oscar, vincula la dimensión corporal individual con el cuerpo isleño nacional y diaspórico. De esta manera, se trató de no sólo destacar lo político en lo personal, para repetir el famoso lema, sino también hacer hincapié en su componente nacional. Este motivo del cuerpo nacional/personal –que constituye el punto central de este estudio– está, por supuesto, presente en las tres novelas que nos interesan. Ya vimos cómo, en *Árbol de Luna*, los estereotipos de género funcionaban en un sistema de ida y vuelta incesante entre un continente y otro, entre un lugar y su “opuesto”. Esta construcción “en negativo”, o el afuera constitutivo de J. Derrida que se desarrolló en el capítulo anterior, permite entender los mecanismos de creación y la visibilización de ciertos modelos genéricos nacionales que se cristalizan alrededor de estereotipos. En el caso de *El camino a Ítaca*, la migración, que funciona como una fuga hacia adelante perpetua, se puede entender también en términos de rechazo en cadena de las normas

nacionales de género y de los papeles tradicionales que se imponen a Vladimir a lo largo del recorrido migratorio, como intentaré demostrarlo en el capítulo que sigue.

Un jour des hommes se promenaient dans mon
Grand paysage, à demi nus, me pressant de les
Suivre. Un jour à demi nus montrant leurs jambes,
Leurs épaules, ils chantaient Mozart

Montant du fond de la prairie leurs belles voix graves
Aux accents nordique, leurs hautes tailles. Ils boivent
Un peu de vin dans le même verre au temps de la chasse,
Tirent quelques coups de fusils set disparaissent dans
Leurs Iliades, à jamais figurants de ma mémoire

F. Collin (2008) : *On dirait une ville*, p. 28.

Capítulo 5: Heterotopia

1 Los lugares del género

A primera vista, el espacio parece no estar sujeto al género: las calles de la ciudad son de todas y todos, así los hombres como las mujeres trabajan tanto en el campo como en las oficinas, y cada uno parece decidir dónde y cuándo quiere ir a qué sitio. Empero, geógrafas como L. McDowell han demostrado que un lugar es más que un sitio con coordenadas situadas en un mapa y que lo que define los lugares son las prácticas socio-espaciales (McDowell, 2000). Así pues, los espacios surgen de las relaciones de poder, las cuales se establecen en función de normas. Y son precisamente esas normas las que definen los límites, sean sociales o espaciales. Por tanto, para la catedrática británica, los lugares son relacionales: se forman en función de relaciones sociales entre grupo e individuos y son el fruto de las normas culturales humanas. Además, los distintos lugares operan en un abanico de escalas espaciales –sea local, regional, nacional o global– que varían para los distintos habitantes (McDowell, 2000: 17).

Por consiguiente, si volvemos a la definición del género que se detalló en la introducción –es decir, a la vez como un significado simbólico y un conjunto de relaciones sociales materiales– se puede vislumbrar por qué las actuaciones sociales y nuestras formas de pensar y representar el lugar y el género siguen un funcionamiento sistémico. En otras palabras, nuestra manera de situarnos y representarnos en el mundo siempre está influenciada por nuestra subjetividad de género –que concierne la representación que nos hacemos de nosotros y de los demás– y por la representación que nos hacemos de un lugar preciso.

Así pues, cada vez más geógrafas feministas prestan atención a varios tipos de lugares que se diferencian los unos de los otros por las relaciones de poder distintas en cada uno de ellos²⁷⁰ (McDowell, 200: 59). Se ha podido demostrar cómo las divisiones espaciales y el género se forman mutuamente y cuáles son los problemas ocultos que esta alianza conlleva a pesar de su aparente naturalidad. Por ejemplo, se ha evidenciado que

²⁷⁰ McDowell señala que los estudios geográficos en general han sufrido un giro cultural en los años 1990 al tener que reconocer no sólo el mayor énfasis de los símbolos, de los significados, sino también el de las representaciones en el estudio del espacio y de los lugares (McDowell, 2000, 11-58).

las parejas público/privado y dentro/fuera tienen una importancia fundamental, no sólo en la construcción social del género, sino también en la división binaria entre las mismas ciencias sociales²⁷¹. Asimismo, la dimensión genérica, asociada a otras como la etnicidad y la clase, han permitido aclarar por qué espacios como las calles y los parques pueden ser, para algunos, espacios de liberación y, para otros, lugares inaccesibles o incluso peligrosos (McDowell, 200: 55-56). De manera general, los estudios geográficos feministas han demostrado que la comunidad vinculada a un lugar, así como aquella a la que pertenecemos, se construyen en función de mitos e imágenes, costumbres y rituales que crea y –luego– refuerza nuestro sentimiento de pertenencia. Así pues, tal como apunta McDowell, a partir de la noción de comunidad –imaginada o no– se crea paulatinamente, para cada uno de nosotros, la conciencia de ser mujer u hombre o incluso *queer*.

Si bien ahora está claro por qué el género y el lugar se construyen mutuamente, queda por entender, empero, cuáles fueron las reflexiones sobre este punto a nivel literario. Sin lugar a dudas, el aspecto espacial que más interés ha despertado en la crítica literaria latinoamericanista es el urbano. Es por ello que el binomio ciudad/campo –que funciona en paralelo con el famoso antagonismo civilización/barbarie– y el análisis de novelas emblemáticas a través de sus recorridos por las calles de ciudades como Buenos Aires o México D. F.²⁷² son ahora denominaciones de asignaturas universitarias corrientes y sujeto de análisis de numerosas obras críticas.

Como botón de muestra, en su obra *Ciudad y literatura en América Latina*, C. Rovira pretende usar los textos literarios –junto con otras formas artísticas como la pintura o la escultura– como testimonios que dan cuenta de la evolución, transformación y refundación de las ciudades en dicha zona geográfica (Rovira, 2005). El crítico se propone no tanto constatar cómo la literatura describe algunas ciudades –lo que sería una acumulación descriptiva simplificadora– cuanto entender cómo la ciudad puede haber nutrido un texto y cómo éste le da un sentido nuevo (Rovira, 2005: 14-15).

²⁷¹ Esta matriz binaria explica, así, por qué una parte de las disciplinas como las ciencias políticas o las ciencias empresariales estudian lo que releva del ámbito público mientras que la psicología y la sociología se centran en el mundo doméstico (Pateman y Grosz, 1987).

²⁷² Véase por ejemplo *La ciudad en la literatura y el cine* editado por J. Torres-Pou y S. Juan-Navarro (2009) y *Ciudad y literatura en América Latina* de J. C. Ovira (2005).

Empero, a pesar de que comparto esta propuesta teórica con el crítico alicantino, no seguiré su bipartición teórica que distingue el “paisaje urbano” –que corresponde a la ciudad como objeto descriptible y sensible– del “teatro urbano” –que corresponde a los actores del espacio urbano– ya que, como lo acabamos de ver, el espacio y la arquitectura se crean en función de relaciones de poder entre esos actores, siendo unas relaciones necesariamente marcadas por su género. En este sentido, M. Foucault ya evidenció que la arquitectura es una máquina de producir sujetos que se vigilan y se contienen a sí mismos (Foucault, 1993²⁷³).

De manera general, la crítica latinoamericanista se ha interesado o bien en el binomio literatura latinoamericana y ciudad –como Popeanga et al. (2010)–, o bien en la ciudad como espacio de escritura –entre los cuales cabe mencionar la famosa *Ciudad letrada* de Ángel Rama (2004)– mientras otros críticos ya han desarrollado la temática de las ciudades imaginarias con el libro *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* editado por Gisela Heffes (2012). Sin embargo, muy pocos trabajos han nutrido su análisis literario con un bagaje en estudios de género. Una de las pocas excepciones es Amanda Holmes quien con su libro *City Fictions. Language, Body, and Spanish American Urban Space* (2007) se interesa, entre otros temas, en la dimensión corporal y su representación en varias obras de la segunda parte del siglo veinte como *La nave de los locos* de C. Peri Rossi y *Lumpérica* de D. Eltit.

A continuación de lo que se hizo en los capítulos anteriores, este capítulo intentará desenredar las relaciones ambiguas entre la escritura de subjetividades y algunas topografías como el espacio nacional, la ciudad y el hogar. De hecho, la novela de C. Liscano reboza de lugares singulares y, a primera vista, opuestos como lo son la plaza pública y la casa –asociada, invariablemente, a personajes femeninos–. Asimismo, aparecen espacios ideales –como la cabaña norteña en la que Vladimir sueña con vivir– y alienantes –como el manicomio– que en vez de oponerse, se contestan y se diluyen. En aras de cartografiar las performances²⁷⁴ de género de los personajes y de la voz narrativa,

²⁷³ En *Surveiller et punir* (1975) M. Foucault se interesa específicamente por la sociedad disciplinaria actual, por su aparición a finales del siglo XVII y por su consolidación paulatina. Dedicó así una especial atención al funcionamiento de la cárcel como espacio de ortopedia social que observa, controla y endereza los cuerpos disidentes para que se conviertan en cuerpos dóciles y útiles (Foucault, 1993).

²⁷⁴ Por “performance” entiendo el conjunto de actitudes, poses, discursos o silencios que una persona presenta, y, en el campo literario, tanto lo que un personaje interpreta como el comportamiento normativo que el narrador puede sugerir. Esta noción de performance viene

la dimensión corporal jugará, nuevamente, un papel importante. Más concretamente, para explorar dicha dimensión espacial en la obra de Carlos Liscano, me basaré en la noción de “heterotopía”, propuesto por M. Foucault. Me refiero al concepto de heterotopía tal y como lo desarrolló M. Foucault en su entrevista radiofónica de 1966, publicada justo antes de su fallecimiento en 1984. En ésta, el filósofo francés discute el papel de los espacios singulares cuya función es distinta de los demás espacios sociales. Según Foucault, a diferencia de las utopías que no existen, las heterotopías se pueden situar en un mapa y su temporalidad se marca en el calendario. Los ejemplos concretos de este tipo de espacio serían los áticos, la cama de los padres o incluso la cabaña en el fondo del jardín (Foucault, 2009). Retomaré esta noción de heterotopía para entender en qué medida la migración de Vladimir se puede concebir como una búsqueda constante de heterotopía, es decir, como una huida hacia un espacio distinto de los que conoce y en los que se siente encerrado para llegar así a un espacio donde las relaciones de género le dejen más juego.

Si bien en esta sección se explorará el papel que juegan los lugares y el espacio en su relación con el género, antes de dar paso al análisis cabe aclarar los matices que distinguen cada término. T. Cresswell, en su famoso libro *Place* (2004), rastrea el desarrollo de dicho concepto, que remontaría a los años 1950, hasta su consecuente reapropiación para la geografía cultural. Basándose en los trabajos de J. Agnew, define el sentido de *place* –que se traduce, generalmente, por “lugar” en español– como un espacio con sentido (*a meaningful space*) (Cresswell, 2004: 7). De hecho, un lugar se sitúa –geográficamente hablando– en el mundo, está compuesto por un marco material en el que nacen relaciones sociales y por el que los seres humanos tienen un cariño emocional y subjetivo. Según Cresswell, a diferencia del lugar, el espacio es un concepto más abstracto que remite, a menudo, al espacio exterior o a la dimensión geométrica y se puede definir como varias coordenadas geográficas que no se han personalizado, no se han nutrido de sentido y, a veces, ni siquiera se han nombrado (Cresswell, 2004: 9-10).

En este capítulo, el análisis se articulará en torno a la noción de lugar, es decir, cómo, a lo largo del relato, un espacio se convierte en lugar, y cuáles son las

originalmente del sustantivo inglés “a performance” cuyas acepciones más comunes son ‘el acto, proceso o arte de representar algo’ o ‘una producción artística o dramática’ (Reverso Collins, 2011). Para un breve recordatorio histórico del uso de dicho término, véase la introducción de este estudio.

características del mismo a nivel de su representación de género. ¿Cuáles son las relaciones de género asociadas a cada lugar? ¿Cómo se describen estos lugares y quiénes quedan excluidos de ellos? En un anhelo de visibilizar dichos aspectos, me centraré, primero, en la huida del personaje principal hacia un espacio “Otro” para evitar las performances normativas para los hombres blancos de clase media – tanto en su país de origen, Uruguay, como para el país de estancia, Suecia–.

En un segundo apartado, el análisis se articulará alrededor de la noción de heterotopía para entender cuáles son las características del lugar soñado por Vladimir. Asimismo, se verá en qué medida el inmigrante latinoamericano sin papeles está etiquetado y apartado en lugares específicos y cómo desde su posición de hombre heterosexual intenta resistir a dicha guetoización.

En el tercer apartado, parto del microcosmos que es la casa familiar, entendida como hogar, para comprender cómo éste se articula con las representaciones que se hacen de dos metrópolis importantes, Estocolmo y Barcelona. En este ámbito, se analizará bajo qué forma se escribe este cuerpo disidente y masculino y cómo se distingue de los demás cuerpos urbanos que lo rodean. Finalmente, se verá qué poética está asociada a este *bildungsroman* desilusionado cuyo tono difiere totalmente de las dos obras analizadas anteriormente.

2 ¿Migrar o huir?

2.1 La cuestión de la paternidad

Al principio de la novela, Vladimir nos cuenta cómo ha llegado a Suecia: explica que ha salido de su país hacia Asunción, luego ha viajado a Río de Janeiro y de allí pensaba irse a Estados Unidos y no a Europa, sin embargo, el joven cambia de idea cuando unos cariocas le cuentan cómo tratan a los latinoamericanos en EE. UU. Por tanto, Vladimir llega a Europa por casualidad –conoce a una chica sueca en una fiesta– aunque, finalmente, su destinación no parece tener tanta importancia, ya que el motivo principal de su viaje resulta ser la huida.

De hecho, como ya subrayó Margarita Carriquiry (2010), a lo largo de la novela Vladimir quiere alejarse de todo; huye de su país, de su familia, de sus “amigos” –o, mejor dicho, de sus contactos; se sobreentiende que Vladimir tuvo problemas de droga en Montevideo– pero, poco a poco, nos damos cuenta de que, ante todo, Vladimir huye de sí mismo. Ya en las primeras páginas de la novela confiesa que está ilusionado con irse a Suecia porque allí podrá empezar de nuevo:

Cuando decidí que viajaría a Estocolmo me ilusioné enseguida con la idea de vivir en un país tranquilo, frío, silencioso. Donde nadie lo conoce uno puede empezar de nuevo. Así pensaba, como si uno pudiera dejar de ser el que es por el solo hecho de cambiar de paisaje. No era cierto, claro. (Liscano, 2000: 20)

Estas líneas, al igual que el incipit de la novela, son pues un *mea culpa* del uruguayo migrante, un intento de dar sentido a su huida migratoria a medida que su tren se acerca a Estocolmo, adonde vuelve después de unos meses. En su relato en primera persona, Vladimir explica cómo y por qué llegó por primera vez a Suecia, y reconoce que en cuanto llegó a Estocolmo “sentía cosquillas bajo los pies” (Liscano, 2000: 25) de las ganas que tenía de irse siempre más allá, tal huida hacia adelante.

De hecho, paulatinamente y a lo largo de su peregrinaje europeo, Vladimir va rechazando lo que sus escasos amigos, o contactos, le proponen, sea trabajo, casa o responsabilidad familiar. La historia de Vladimir resulta ser la de un rechazo total y visceral del mundo organizado, de la sociedad jerarquizada y de sus expectativas. La novela abre ya con este panorama de desencanto: el uruguayo sin papeles no cree en nada ni en nadie, ha cortado los vínculos con su familia y sus ideales políticos y parece no tener

amigos. Lo único que lo hace volver a este país es una posible reunión con su nueva familia –Ingrid y sus tres hijas– que vive en una granja sueca, lugar que, aunque le costó admitirlo, se ha convertido en su hogar.

Por lo tanto, cabe, pues, preguntarse: ¿por qué Vladimir huyó durante tantos meses? ¿Se trataría simplemente de responsabilidades que no ha conseguido aceptar? Me parece que con estas preguntas nos enfrentamos a un nudo de representaciones, de modelos y de roles de género acerca de la noción de padre y de hombre/mujer que es interesante desanudar utilizando algunas herramientas feministas. Se tratará, luego, de entender este rechazo en términos de género; primero, en cuanto al papel y a la figura de padre que los padres e Ingrid le proponen a Vladimir y que él rechaza uno tras otro y en segundo lugar, me referiré al comportamiento “transgresivo” del joven en relación con las mujeres que conoce en su recorrido migratorio.

Así pues, uno de los rechazos más importantes de Vladimir es el del rol de padre. Esto aparece poco a poco desde el comienzo de la novela, cuando Vladimir llega a Estocolmo. Cabe apuntar que, a partir del momento en que ve a Ingrid con sus dos hijas, Vladimir ya no habla de ella como de “una mujer” o de “una sueca”, como lo hacía antes, sino que ahora se refiere a ella en función de su papel en la familia que dirige, el de madre: “Con la madre hablaba francés” (Liscano, 2000: 22). De hecho, lo que Vladimir ve al salir del aeropuerto es una familia –Ingrid con sus dos hijas– y un padre ausente al que podría sustituir. De hecho, desde ese momento renace en Vladimir la necesidad de irse argumentando que no ha viajado hasta allí para hacer de padre.

Como subrayan R. Rivera y Y. Ceciliano (2004), para poder delimitar la noción de paternidad hemos de reconocer que está vinculada, por un lado, a la construcción de la masculinidad y, por otro, a las normas legales. Así, la masculinidad está ligada a todos los principios de la cultura patriarcal que la han determinado a través de la historia y que han definido, al mismo tiempo, la forma de verse a uno mismo y de relacionarse con los otros (Rivera y Ceciliano, 2004: 32). Por otro lado, la paternidad está vinculada a una serie de normas legales que afectan los procesos de elaboración de representaciones sobre el tema y el comportamiento de los hombres ante la misma (Rivera y Ceciliano, 2004: 33).

Por su parte, Vladimir menciona varias veces la responsabilidad legal de la que no quiere hacerse cargo: cuando Ingrid le anuncia que está embarazada, Vladimir se queda asombrado y rechaza esta posibilidad. Explica que no quiere hacerse responsable de alguien y que “no quier[e] ser culpable de la vida de nadie” (Liscano, 2000: 27). Pero además de la responsabilidad legal, ser padre significa seguir horarios, vivir en una casa que hace falta mantener y tener una vida organizada al compás del ritmo de las niñas. Vladimir resume así su nueva vida, cuyo horario se repite cotidianamente:

[...] yo no decidía nada, todo estaba ahí, venía solo, día tras día, indetenible. Había que hacer las tareas de la casa, comprar comida, hacer las camas, cenar a las seis de la tarde, luego esperar a que las niñas se durmieran para poder hablar con la madre (Liscano, 2000: 30).

Por consiguiente, además del aspecto meramente legal, nos percatamos de que la paternidad molesta a Vladimir por modificar su modo de actuar y su sentido de la masculinidad, la cual se define, esencialmente, por un anhelo de ser totalmente libre, de escoger su vida cada mañana, no encerrarse en ningún compromiso y, además, tener una vida sexual activa. En cambio, lo que le propone Ingrid es una vida organizada, una figura paternal que desempeñar y relaciones sexuales esporádicas.

Vladimir acepta temporalmente este rol de padre pero sólo como si fuera una actuación teatral: “todo me ocurría, de modo natural, como obligaciones que yo hubiera adquirido con gran seriedad, con responsabilidad de marido, de padre, de estúpido” (Liscano, 2000: 30). Durante unas semanas, Vladimir actúa como se espera y sigue el guión que Ingrid y sus propios padres le recomiendan. Concretamente, el joven “performa” su papel de padre y marido: limpia y ordena la casa, hace las compras y recoge y cuida a las dos hijas de Ingrid. En este corto episodio de padre y marido responsable, Vladimir deja de buscar un sentido a la vida, no se interesa por nada y advierte que el tiempo pasa inexorablemente. Pero muy pronto vuelve al tema del hijo que Ingrid quiere tener: “Yo estaba hablando de que no quería, tener un hijo, que no quería, que no me lo había propuesto. Estaba dispuesto a lavar todos los calzones del mundo, pero no a tener un hijo” (Liscano, 2000: 31). Vladimir no se identifica con este rol, y es por eso que, después de unas semanas, lo rechaza todo.

Para comprender el motivo del miedo que se repite a lo largo de la novela hemos de reconocer el aporte del feminismo y de los estudios de género que han permitido hacer

hincapié en el proceso de construcción social tanto de la maternidad como de la paternidad y mostrar, así, que los estándares sociales varían de una comunidad a otra²⁷⁵. Como dice Salguero Velásquez: “la paternidad y las formas como un hombre ejerce su papel como padre, están estrechamente ligadas a las creencias, valores e incluso normatividades de cada cultura, a las formas de relación establecidas con la pareja, las expectativas generadas en torno a los hijos o hijas” (Salguero Velásquez, 2006: 48).

En el caso de Vladimir, él no consigue adaptarse a las normatividades que Ingrid y sus padres le imponen o le proponen, lo que serían para él las performances normativas. Por una parte, los padres marxistas de Vladimir hacen todo para que su hijo emprenda el camino del buen revolucionario comprometido, como supuestamente lo hicieron ellos. A lo largo de su huida europea, su padre no dejará de hacerle recomendaciones, sea por escrito o de viva voz, cuando coinciden con él en Suecia, y, más tarde, en Barcelona:

En medio de esta carrera que yo estaba desarrollando, con esfuerzo, y un poco de asco, no sé por qué a mi padre le dio por escribirme, volviendo a las viejas recomendaciones. Me llamaba a abandonar mi vida de vagabundo, a que me dedicara a la medicina, que hiciera realidad las esperanzas que no solo ellos habían puesto en mí, sino todos los que me habían conocido, mi abuela, mis profesores. También me contaba que Ingrid les había escrito, que esperaban recibirla el próximo invierno. (Liscano, 2000: 186)

El padre de Vladimir le impulsa a reanudar la vida de la que desertó antes de meterse en problemas con la droga, es decir, a estudiar una carrera decente y, ahora que era padre, a tomar sus responsabilidades de jefe de familia. Pero Vladimir no entiende estos ideales que le parecen estar desconectados de la realidad y tampoco puede aceptar los textos marxistas a los que se refiere constantemente su padre.

Por otra parte, Ingrid propone a Vladimir otro modelo de familia en el que él sería padre/amo de casa y en el que sus tareas serían el trabajo doméstico y cuidar a las hijas. Lo que le sugiere Ingrid es cumplir los roles de madre mientras ella cumple los del padre tradicional: tiene un trabajo afuera, mantiene económicamente a su familia y lo organiza todo. Por tanto, la mujer sueca cumple los papeles que en el patriarcado occidental se han atribuido tradicionalmente al hombre y, además, parece asumirlo y decidirlo todo. Por

²⁷⁵ En este ámbito se ha de señalar algunos de los libros que han provocado numerosas polémicas entre las mujeres y feministas: *L'amour en plus* de E. Badinter (1980), el artículo de C. Delphy « Libération des femmes ou droits corporatistes des mères » (1991) y el libro, algo más reciente, *Maternité, affaire privée, affaire publique*, dirigido por Y. Knibiehler (2001).

ejemplo, no consulta a Vladimir antes de quedar embarazada y, cuando éste le dice que no quiere tener ningún hijo, Ingrid no lo escucha y afirma que lo podrá asumir.

Frente a esas normatividades, Vladimir está perdido; intenta cumplir con el papel de padre que le propone Ingrid –y que apoyan sus padres– pero no lo consigue. Vladimir está cada vez más desorientado en la sociedad sueca: no entiende el idioma, no entiende a la gente y, sobre todo, no acepta lo que se espera de él. Así pues, primero niega su responsabilidad para luego rechazar las tareas ligadas a la función que debe cumplir.

Una vez en la calle, en Barcelona, Vladimir se inclina poco a poco por el rechazo completo de toda performance normativa: la filosofía que desarrolla paulatinamente es la del abandono o de la abdicación. Así, si retomamos el concepto de “performance”, tenemos la sensación de que Vladimir rechaza todas las performances que se espera de un hombre: se niega a ser padre –aunque lo sea–, y a trabajar y ganar dinero de ninguna forma –incluyendo pedir limosna–. Además, se niega a representar físicamente su masculinidad: ni se cuida –se lava sólo de vez en cuando– ni su aspecto físico tiene ya ninguna importancia – un aspecto sobre el que volveremos en adelante –.

2.2 Una maternidad natural

Como hemos visto, el inmigrante latinoamericano no se identifica con ningún papel de género, –indefinición característica de la generación de los años 1990, época en la que se desarrolla la novela²⁷⁶–. Como lo explica muy bien H. Billard, a esta generación le correspondió vivir una serie de cambios sociales, políticos y culturales (Billard, 2008). Entre éstos, cabe subrayar la evolución de los papeles atribuidos a los hombres y a las mujeres. A partir de finales de los años 1980, la mayoría de las mujeres trabajan fuera de casa, aportan ingresos a la familia y se definen no sólo por su papel de madre, sino también como trabajadoras con carrera propia. Este cambio social y simbólico ha provocado una crisis de identidad en muchos hombres, ya que varios de ellos se ven confrontados a experiencias de desempleo, ya sean reales o simbólicas. Billard concluye así: “los años noventa trajeron una nueva dinámica de relación entre los géneros para la cual los hombres no se encontraban preparados” (Billard, 2008 : 4).

²⁷⁶ Una referencia histórica clave es la de los Juegos Olímpicos de Barcelona, organizados mientras Vladimir permanece en la ciudad catalana.

Por ende, la angustia existencial de Vladimir es reveladora de los cambios sociales de los jóvenes de esa época, pero, además, esta pérdida de referentes se exagera por la propia migración del personaje. Vladimir desea cambiar de paisaje para escapar a las normas de género que predominan en su país, pero advertimos que estos desplazamientos no lo ayudan en nada. Vladimir está aún más perdido y desorientado después de sus estancias en Río y en Suecia que cuando salió de su país. El inmigrante ilegal se siente diferente a todos y no se atribuye ninguna función ni ningún rol en la clasificación minuciosa que ha hecho del mundo y, por lo tanto, parece rechazarlo todo.

No obstante, si estudiamos con más detalle las relaciones que Vladimir mantiene con las mujeres que conoce a lo largo de su recorrido migratorio, nos percatamos de que la única organización social que Vladimir no rechaza es la del patriarcado tradicional y heterosexual. Como lo resaltó C. Val del Almeida, uno de los hechos centrales del poder patriarcal y de su dinámica es la división “hombre/mujer” (Val de Almeida, 2000). Además, para los primeros, existe una división crucial entre la masculinidad hegemónica y varias masculinidades subordinadas, aspectos claves para entender los modelos de performances de Vladimir (Connell y Messerschmidt, 2005).

Si bien el joven vagabundo uruguayo nunca duda de su heterosexualidad, cabe destacar que tampoco cuestionará la estructura social esencialista del patriarcado que lo sustenta²⁷⁷. Ya sea en Suecia o en Barcelona, Vladimir nunca pone en tela de juicio la división “natural” que hay entre hombres y mujeres, la atracción que siente hacia las mismas y la estructura patriarcal de esas sociedades. En este ámbito, es destacable que varias de las reflexiones de Vladimir acerca de las mujeres son esencialistas e, incluso, naturalistas. Así, para Vladimir, sea cual fuere el lugar, todas las mujeres son iguales:

Las mujeres siempre buscan marido, algo fijo, un tipo ahí en la casa, quieto, que vaya al trabajo, que vaya un rato al bar a tomar una copa y vuelva en hora. Hasta quizá una amante le permitan al tipo, de vez en cuando, si es que le gusta, pero que regrese. Que el tipo les pertenezca, en propiedad, eso quieren. Lo demás es cuento (Liscano, 2000: 25).

Según este antihéroe, los papeles de los unos y los otros están muy bien definidos; la mujer y el hombre tienen esperanzas invariables a las que hay que responder. Este

²⁷⁷ Entendemos el patriarcado como una ‘organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje’ (RAE, 2011).

punto de vista sigue el enfoque naturalista tradicional, que considera que el hombre tiene que ser construido culturalmente mientras que la mujer es mujer por naturaleza, por tener menstruación, lo que significa que el hombre siempre está en peligro de “dejar de ser hombre” y, por ello, tiene que demostrarlo constantemente (Valcuende del Río, 2003).

De esta manera, más adelante, Vladimir llega a afirmar que las mujeres están naturalmente en su elemento cuando “traen hijos” (Liscano, 2000: 49). Y, aunque el joven hace hincapié en la superioridad de éstas por ser capaces de parir, su reflexión resulta ser bastante maniquea: según él, todas las mujeres pretenden poseer a un hombre para, consecuentemente, tener hijos, dado que, en el fondo, actúan casi por instinto animal. En este contexto, su descripción del parto de Ingrid resulta reveladora:

Yo estaba en la sala. Aquello era como para matar a cualquiera. La mujer abre las piernas y empieza a pujar y en cualquier momento le sale la cosa por aquí. Parece increíble que eso pueda llegar a abrirse tanto como lo hace. Parecen de goma las mujeres. Al momento de parir se estiran de una manera inhumana. Pero están en su elemento, traer hijos. Son superiores. [...] Es por eso que solo las mujeres paren, se necesita demasiado coraje, y no para una sola vez, un solo día. Porque esas yeguas saben que con el nacimiento el asunto apenas comienza, que al animalito hay que darle leche, hacerle chupar las tetas y después el resto durante vaya uno a saber cuántos años. (Liscano, 2000: 49-50).

A lo largo de su comentario, Vladimir insiste cada vez más en el carácter inhumano no sólo del parto, sino también de la maternidad. Las mujeres se transforman en yeguas paridoras y, los bebés, en animales sanguinolentos que únicamente aspiran a chupar la leche y la energía de su madre. Más allá de la dimensión caricaturesca, esta descripción le permite a Vladimir situarse fuera del binomio madre-hijo y justificar su “extranjería”²⁷⁸ frente a un mundo animal que desconoce.

Por tanto, si intentamos colocar a Vladimir dentro de un triángulo familiar padre-madre-hijos, se observa que no se identifica con la figura del padre, sino con la del hijo, un desfase que se reitera a lo largo de su peregrinación europea.

²⁷⁸ El joven reconoce abiertamente que se siente extraño en la familia que ha creado con Ingrid, si bien al principio intenta ocupar su lugar de padre, no se siente en su sitio en esta familia: Para mí sorpresa las cosas con Ingrid continuaban bien, modestamente bien. [...] Pero ahora, cuando la niña había nacido y por tanto había dejado de ser un problema del futuro, yo ya sabía qué es ser extranjero, extranjero en cualquier parte. (Liscano, 2000: 55)

2.3 Triángulo familiar

Desde las teorías de S. Freud se ha hablado, a menudo, de relaciones triangulares, especialmente en el caso del complejo de Edipo que se establece poco a poco entre la madre, el padre y el hijo²⁷⁹, un triángulo que fue retomado y modificado por J. Lacan²⁸⁰. Esta teoría ha sido criticada desde hace décadas por investigadoras feministas que le han reprochado, entre otros varios puntos, su postura masculina (De Beauvoir, 1949)²⁸¹ y, más recientemente, su efecto normativo desde un punto de vista de la fijeza de la identidad sexual (Prokhoris, 2000).

Sin embargo, nos parece útil, en este punto, volver a manejar²⁸² dicho concepto del triángulo familiar precisamente porque, por una parte, el mismo narrador es totalmente heteronormativo y patriarcal –como acabamos de ver, para él no cabe duda de cuál es el papel que tienen que desempeñar los hombres y las mujeres, dos categorías irremediablemente separadas– y, por otra parte, la historia de Vladimir parece seguir al pie de la letra dicho complejo de Edipo. La estructura triangular edípica refleja con bastante exactitud la concepción de la familia defendida por Vladimir a través de su monólogo. A menudo, el uruguayo explica cómo entiende el papel de las mujeres y lo que pretenden hacer con los hombres:

[a las mujeres] no les interesa un tipo que se basta a sí mismo, que muestra que se las arregla bien sin una mujer. Ellas quieren que uno dependa, un poco, que sea un tanto ineficiente. Saben que si uno depende un poco al comienzo, después acaba entregándose por completo.

²⁷⁹ Según Freud, la relación triangular edípica sólo nace cuando el niño desea, de manera inconsciente, tener una relación sexual con la madre y eliminar al padre (Freud, 1965). Pero, como recuerda A. M. Devaux (2009), al exponer el esquema del complejo de Edipo, Freud no sólo se centra en la madre, sino que pretende desarrollar el principio de la castración. El padre, en el momento de la liquidación del complejo, prohíbe el incesto con la madre y, de este modo, transmite la ley simbólica para permitir el acceso al deseo y el goce temperado (Devreux, 2009).

²⁸⁰ Véase el artículo de E. Oldenhove “Complexe d’Œdipe: de la norme au symptôme” en el que vuelve sobre la aparente contradicción de Lacan en cuanto al complejo de Edipo, que entiende, primero, como norma ineludible y, en seminarios posteriores, como un síntoma (Oldenhove, 2005).

²⁸¹ No es de mi competencia ni me parece el lugar oportuno para desarrollar en detalle la cuestión de la recepción del psicoanálisis por el feminismo francés o anglosajón; me limitaré, por consiguiente, a precisar que, aunque S. De Beauvoir criticó el reduccionismo sexual freudiano, también dedicó gran parte del segundo tomo del *Segundo sexo* a destacar el reconocimiento del cuerpo y la importancia que el psicoanálisis siempre ha dado a la vida sexual en el marco de la experiencia (Kraus, 2008).

²⁸² No pretendo proponer aquí un análisis psicoanalítico exhaustivo de la novela, sino señalar algunos puntos obvios en el marco del concepto del triángulo familiar. Me parece, no obstante, que una lectura psicoanalítica completa y documentada de la novela de C. Liscano podría ser muy provechosa.

Basta verlos, a los viejos, que no pueden vivir sin la mujer. Son inútiles, como niños, no pueden nada si no tienen a la vieja al lado. Lo ha conseguido la vieja, transformar en inservible a un animal, a un macho que fue joven, sano, y pasablemente capaz (Liscano, 2000: 140).

Además de reiterar la metáfora animal, es interesante ver que Vladimir equipara la situación de los hombres emparejados con el de un niño con su madre: la mujer necesitaría, inevitablemente, dominar al hombre –“animal”– y, de este modo, conseguir transformarlo en un niño inhábil. Este extracto permite dar a entender el modo de pensar de este fugitivo y comprender los distintos vínculos que va a tener a lo largo de su huida migratoria.

De hecho, si nos interesamos en Vladimir desde el punto de vista de las relaciones que teje con las mujeres, se puede ver que, en cada una de ellas, el joven uruguayo busca quien le cuide sin pedirle nada a cambio y quien no le imponga, bajo ningún concepto, ser padre. Lo que quiere Vladimir es, por lo tanto, estar con una mujer cuyo papel se acerque al de madre, una relación dual de tipo madre-hijo que vuelve a aparecer con todas las mujeres que va conociendo en su recorrido migratorio. El caso de Ingrid, con la que convive en Suecia, ya ha sido discutido: Ingrid le ofrece una casa y una familia a la vez que le impone un papel de padre, algo que Vladimir no consigue asumir y razón por la cual decide abandonar a su familia e irse a España.

La segunda mujer con la que Vladimir tendrá una relación amistosa y, luego, sentimental es Conchita, una mujer gallega que conoce en un laboratorio en Barcelona en el que trabajan juntos algunos meses. Después de haber dejado su trabajo, Vladimir la vuelve a encontrar un día en la plaza Real y será la ocasión para Conchita de percatarse de que su antiguo colega ya no tiene dónde dormir. La mujer decide, por tanto, ayudar a Vladimir, lo que dará inicio a una relación sentimental. Sin embargo, Conchita ya está casada –espera a su marido, que ha sido encarcelado– y tiene menos que ofrecerle en comparación con Ingrid: sólo tiene un pequeño piso, un trabajo mal pagado y sólo puede ofrecer una relación a corto plazo. A partir de ese momento, Conchita va a cuidar a su novio temporal como a un hijo y a abastecerlo en sus necesidades primarias: lo acoge, le da de comer mientras le ayuda a buscar un trabajo, lo cuida y lo ayuda en todos sus trámites. Con ella, parece que Vladimir representa, literalmente, un papel: el del novio tranquilo, enamorado y agradecido. Este aspecto aparece, sobre todo, en la forma en la

que Vladimir cuenta su relación con Conchita. En su monólogo incluye, de vez en cuando, frases sobre ella como las que siguen :

Ella sabía que iba a comprenderla, pero igual había tenido miedo. Era muy generoso de mi parte.

Nada Conchita, yo era un amigo, y los amigos están para eso.

Es que ella no se animaba a contarle lo nuestro ni a su familia en Galicia, por las habladurías. Pero ¿qué otra cosa podía hacer?

Estaba muy bien, Conchita, hacía lo que debía.

Además, yo le gustaba, Vladimir, desde el primer momento le había gustado. (Liscano, 2000: 148).

El monólogo del uruguayo está, pues, entrecortado por frases de Conchita –sin comillas y guiones– lo que convierte el texto en un relato esquizofrénico. Además, la repetición de los nombres “Conchita” y “Vladimir” otorga un tono cursi a estos intercambios supuestamente emocionantes en los que Vladimir parece ser una mala copia de sí mismo. De hecho, el hombre independiente, muy crítico y decidido, se ha convertido en un hijo pequeño que es cuidado por esta mujer/madre a quien le debe todo.

Empero, esta relación parece convenirle al joven sin papeles. De hecho, resulta ser menos exigente que la impuesta por Ingrid, ya que Conchita ya está casada y está esperando a su marido. Vladimir disfruta del tiempo a contrarreloj mientras su nueva pareja lo cuida como a un hijo, descendencia que precisamente ésta sueña con tener:

Que perdonara, Vladimir, pero ella quería tener hijos, con el Antonio. Ya sabía incluso cómo se iban a llamar. El niño sería Juan Carlos, por el rey, y la niña Magdalena, por la madre del Antonio. ¿No me molestaba que me contara esas cosas?

Claro que no, Conchita, me gustaba que me lo dijera, así nos conoceríamos mejor (Liscano, 200: 149).

Con esta mujer Vladimir está seguro no tener que comprometerse, y sobre todo, ser padre otra vez. Su descripción de Conchita –de índole casi naturalista– resume muy bien su visión de los hechos: “Conchita era bajita, de manos muy fuertes, y sabía muy poco de todo, pero tenía un cuerpo hecho para el trabajo, y para la cama” (Liscano, 2000: 150). Conchita encarna, de este modo, el papel de la mujer ideal para Vladimir: lo cuida, lo ama y no le pide nada a cambio. Empero, el marido de Conchita sale de la cárcel con anticipación y Vladimir tiene que volver a la calle, precisamente a plaza Real, donde lo espera una vida de mendigo aún más dura que antes.

Poco después, Vladimir conoce a Dolores, una prostituta con la que la relación madre-hijo será aún más obvia, ya que, desde el principio, Dolores lo confunde con su

propio hijo fallecido: “Doña Dolores era maternal conmigo. Un par de veces me invitó a almorzar en un cafetín del Barrio Chino. Yo le recordaba a un hijo, muerto en la cárcel, de tuberculosis. Un ángel, según la vieja” (Liscano, 2000: 219). En otra ocasión, Dolores lo invita a su casa para ducharse, para comer e incluso, finalmente, para dormir con ella. Desde luego, con esta mujer el inmigrante no tiene casi ningún compromiso, porque los hombres que Dolores conoce son todos clientes e, incluso, familiares de clientes a quienes presta un servicio “higiénico”:

Dolores tenía sus clientes, viejos clientes que se le mantenían fieles, Ella los había atendido a lo largo de años, antes de que se casaran; los había atendido durante todo el matrimonio, y seguía atendiéndolos ahora que estaban jubilados. En algunos casos había incluso atendido al padre y a los hijos, aquella era una cosa familiar, higiénica, tradicional (Liscano, 2000: 219).

De nuevo, la relación que une al inmigrante uruguayo con la mujer que lo cuida resulta ser de tipo incestuoso y maternal. Dolores empieza por invitar a Vladimir a ducharse en su casa y termina invitándole a comer cada vez que tiene algún buen cliente. Después de esas comidas, Dolores le habla durante horas y le cuenta, por ejemplo, la historia de su hijo Felipe, más tarde le explica cómo perdió todos sus ahorros a causa de un cliente o la desgracia de haber tenido un padre comunista. A pesar de tener relaciones sexuales esporádicas –y furtivas– con su amigo, Dolores le sigue cuidando e incluso le deja dinero en la mesa como haría una madre: “Ella siempre me dejaba algunos duros sobre la mesita, para el almuerzo, para el tabaco, como podría haber hecho mi madre” (Liscano, 2000: 225). Como señala este extracto, Vladimir, en este caso, se da cuenta perfectamente de la relación madre/hijo que ha nacido entre ellos y agradece lo que recibe. Empero, esta relación quedará suspendida abruptamente ya que, después de varios días sin ver a Dolores, Vladimir se entera de su accidente y de su muerte repentina²⁸³.

A esta lista de relaciones en constante degradación –frente a la relación familiar que le impuso Ingrid– hay que añadir otra, la “amistad” efímera que Vladimir mantendrá con Olga, la travestí. Olga, quien, en realidad, es un hombre, es prostituta/o y está casada pero su marido le roba y la maltrata hasta abandonarla/o. Cuando se ven, Olga también le ofrece a Vladimir lo único que tiene: conversación, un poco de vino e incluso su cuerpo. Me parece que el caso de Olga se puede entender como el último eslabón en el proceso de

²⁸³ Es una vecina quien le anuncia que encontró a la prostituta inerte en su piso, que fue llevada al hospital y que allí murió sola, sin saber exactamente de qué.

pérdida de referencias y de cuestionamiento de las normas de género, ya que, a fuerza de buscar mujeres cuyas expectativas acerca del rol de padre sean casi inexistentes, Vladimir entabla relación con una travestí, un hombre-mujer, según sus palabras.

De hecho, primero Vladimir ve a Olga como a un ser sin sexo, empero, su idea cambiará al descubrir la habitación en la que vive su amigo/a:

Era un cuarto de mujer donde vivía un hombre. Y yo que siempre había visto a Olga como un travestí, un ser sin sexo, ahora comprendía que era una mezcla de ambas cosas, hombre y mujer. Estaba empezando a conmoverme, que es de lo peor que a uno le puede pasar (Liscano, 2000: 250).

Esa misma tarde Vladimir se percatará de que Olga tiene deseos sexuales y emocionales como cualquier ser humano, ya que ésta le propone acostarse con ella/él. Una vez más, la relación entre esa “mujer” y el joven uruguayo se terminará de manera abrupta y, en este caso, violenta, ya que, después de una posible relación sexual, Vladimir se va corriendo de su casa. Visto que Olga no lo deja salir, Vladimir le pega varias veces y la deja sola y sangrando en su piso. Este encuentro simboliza, de esta manera, el colmo de este cuestionamiento de género para Vladimir – hasta, paradójicamente, invertir los géneros – y representa un punto sin retorno para él.

A la luz de esta perspectiva del triángulo familiar madre-padre-hijo/a que se transforma en relación de fusión con una mujer-madre, vemos, pues, cómo la migración de Vladimir por América Latina y Europa se entiende como una pérdida de referentes y como un ahondamiento en unas relaciones incestuosas e inseguras. Después de dicha última experiencia, violenta y traumática tanto para Olga como para Vladimir, éste se da cuenta de que ha tocado fondo y que ya no le importa nada:

Llegué a la Plaza y me acosté en el rincón que da al *carrer* del Vidre. [...] Pese a estar borracho no podía dormirme. O ya no estaba borracho, estaba muerto, seco. Pero ahora era de verdad. Ahora podía de verdad decir que nada me importaba, no como todas las veces anteriores en que lo había dicho. (Liscano, 2000: 251)

Olga es la última de la serie de mujeres que lo cuidan, lo nutren y lo aman. De hecho, después de esta separación violenta, Vladimir entiende, de repente, lo que quiere de verdad:

Ahora sabía qué quería. Lo único que siempre me había importado era soñar. Me dormía. Tal vez pudiera volver a Estocolmo, a Ingrid, a Ramona, a las niñas. Huir del hambre, de la mugre, de la miseria, y de aquel país más allá de la frontera a donde por fin había llegado. (Liscano, 2000: 252)

Después de haber vivido en la pobreza total durante meses, de haber padecido hambre y frío, y de haber perdido amigos, el migrante quiere volver a Estocolmo y ser el padre de todas las hijas de Ingrid.

Para entender la evolución de las relaciones madre-hijo entre Vladimir y las mujeres que lo acogen en su casa, así como la decisión final de aceptar el papel de padre, es esencial precisar también que, justo antes de ir a ver a Olga a su casa, Vladimir ha leído una carta de sus padres en la que le anuncian la muerte inminente de su madre:

No sabía por qué mi padre me escribía si yo no le había escrito. Guardé la carta y estuve varios días sin abrirla. Cuando lo hice, me enteré de lo que sospechaba, algo no andaba bien. Mi madre estaba enferma, cáncer. [...] Yo comprendía, quería decirme que no la vería nunca más (Liscano, 2000: 246).

El mismo día en que sabe de la muerte próxima de su madre, Vladimir acepta tomar las responsabilidades que Ingrid le proponía. Por ende, el desenlace de esta crisis interior de paternidad y de masculinidad resultar ser una ilustración paradigmática del complejo de Edipo: una vez desaparecida su madre, Vladimir está listo para consagrarse a los demás y a su futuro. La muerte de su madre se podría entender, de este modo, como una castración violenta y definitiva que le permitirá volver a Suecia, o, por lo menos, soñar con este retorno²⁸⁴. Por su parte, su migración consistiría, pues, en un recorrido iniciático laberíntico en el que el inmigrante se pierde en algunos momentos pero, finalmente, consigue encontrar la “salida” al aceptar sus responsabilidades de “hombre”.

2.4 La búsqueda del orden a través de los sueños

Hemos visto que Vladimir se define por la huida, por un rechazo rotundo de todos los roles sociales atribuidos tradicionalmente a los hombres de clase media –trabajar, ganar dinero, casarse y tener hijos–. Antes de llegar a esta negación, hemos notado que Vladimir ha intentado “performar” estos roles de padre y de buen marido pero no lo ha soportado. Su huida geográfica, que le lleva de Montevideo a Barcelona pasando por Río y Estocolmo, se traduce, en términos de género, en una huida de las normas y las prescripciones que dicta la sociedad sobre el comportamiento masculino.

²⁸⁴ La novela tiene una construcción circular –se abre y se cierra con la misma escena del retorno de Vladimir en tren a Suecia–, dejando al lector la libertad de entenderla como un retorno real o como un mero sueño del inmigrante que se queda dormido en la plaza Real.

No obstante, hemos visto también que Vladimir sigue las pautas del modelo masculino patriarcal heterosexual ya que, para el joven uruguayo, no hay ninguna duda de lo que es una mujer y de lo que quiere. Para él, todas las mujeres pertenecen a la misma categoría general de “la hembra” en un sentido meramente biológico, un reduccionismo que le es característico dado que juzga a cada una de las personas que conoce en su huida y las encasilla en categorías cerradas y definitivas.

Esta perspectiva tan simplista como sarcástica, a primera vista, se entiende poco a poco por el contexto social en el que vive y ha vivido Vladimir. Así pues, desde su infancia, el joven uruguayo ha vivido de cerca la persecución política y policíaca: tanto sus familiares como sus amigos fueron perseguidos y encarcelados por ser “rojos” y se sugiere, incluso, que algunos de ellos murieron durante la tortura por parte de los “milicos” (Liscano, 2000: 200). Por consiguiente, Vladimir ha de posicionarse frente a esta historia política y personal, pero se siente perseguido por su pasado y resulta ser incapaz de enfrentar los papeles que le proponen.

Frente a esta deshumanización y esta violencia obsesiva, el inmigrante sin papeles sólo encuentra una cierta serenidad en los sueños que lo ayudan a sobrevivir. De hecho, las visiones o sueños tienen un papel muy importante en la novela de Liscano, puesto que no sólo abren y cierran la novela sino que, además, son la columna vertebral de la narración porque funcionan como *leitmotiv* inspirador en la lenta decrepitud de Vladimir. Como veremos ahora, además del sueño inaugural de la obra, el texto está atestado de referencias a dos sueños recurrentes: uno ambientado en Alaska y otro en una aldea nortea²⁸⁵.

El primer sueño que vuelve a aparecer a lo largo de la novela es una escena que ocurre en Alaska en la que Vladimir tiene un papel de vaquero en un ambiente extraído de una escena de película estadounidense:

Yo estoy en Alaska, en la taberna del “Doble Trébol”, como siempre. He pasado la noche fumando y bebiendo, jugando a las cartas. Allí están Wright, el patrón, Maley, el sheriff, y Raymond, el Rojo, impasible fumador de pipa. La noche se va, bebiendo, fumando. Por último salgo a la intemperie, y siento el placer de dominar kilómetros a la redonda con la vista, como los machos duros, curtidos, seguros de su vida (Liscano, 2000: 54).

²⁸⁵ Nuna se precisa dónde se sitúa el pueblo sólo sabemos que está nevado, lo que nos permite relacionarlo con el sueño de Alaska y, también, con la casa sueca de Vladimir.

Además de la nieve y del paisaje del Norte (de Estados Unidos o de Europa) que obsesionan a Vladimir, esta visión recurrente encarna también uno de sus deseos fundamentales, el de saber adónde va y lo que quiere. Curiosamente, esta confianza en sí mismo está asociada aquí a la imagen del macho “duro” y posesivo: con su mirada, Vladimir el vaquero domina el paisaje que le rodea como dominaría a una mujer con su cuerpo.

M. L. Pratt, en su obra *Imperial eyes*²⁸⁶ (1992), ya reflexionó sobre este aspecto de la mirada masculina propia del colonizador que llamó “seeing man” y definió como “the European male subject of European landscape discourse –he whose imperial eyes passively look out and possess” (Pratt, 1992: 7). Para la estudiosa estadounidense, el protagonista principal de la estrategia “inocente” de la conquista resulta ser el “hombre que ve”, es decir, el que parece sólo mirar pasivamente un territorio –o el que lo describe en términos supuestamente inocentes– pero que, mientras tanto, toma posesión de él al describirlo con sus propias palabras y lo hace clasificar dentro de categorías que se convertirán en categorías científicas, “naturales” y, por tanto, universales.

En el caso del personaje del sueño de Vladimir no se trata de un colonizador europeo, pero la mirada y el objetivo son muy similares: se trata de mirar un paisaje para poseerlo. Vladimir aspira a una mirada dominadora y a un relato “desde arriba”, según los términos de W. Mignolo²⁸⁷, es decir, un relato colonial y heroico “en el que la mirada, el contar y montar a un cerro es al mismo tiempo el poseer” (Mignolo, 1998: 4).

Además, es interesante apuntar que en dicho sueño la mirada poseedora no se limita al territorio paisajístico, sino que se extiende al cuerpo de otros, probablemente mujeres, visto el uso del término “macho”. Vladimir insiste, de hecho, en la experiencia, en la fuerza y en la resistencia de este verdadero hombre –el macho “curtido”– y aunque no precisa a qué experiencia se refiere, se puede suponer que se trata de una experiencia

²⁸⁶ Esta obra, publicada originalmente en 1992 y reproducida numerosas veces desde entonces, se ha convertido en una obra referencial en cuanto al análisis de los relatos de viaje de la conquista europea – ya sea en América del Norte, Central o del Sur – y a la creación de una conciencia europea imperialista. M. L. Pratt analiza, así, relatos de viaje canónicos como los de A. Von Humboldt o A. Bello para avanzar que la cultura metropolitana fue modelada por la periferia – un aspecto esencial del concepto de “transculturación” –.

²⁸⁷ Basándose en la obra de M. L. Pratt y en el artículo “The Local and the Global: Globalization and Ethnicity” de S. Hall, W. Mignolo avanza así su concepto de epistemología del promontorio (Mignolo, 1998).

física de lucha y de dominio en relación con la naturaleza y con sus pares²⁸⁸. Por tanto, el uruguayo anhela experimentar este mismo sentimiento de plenitud machista: el mirar un territorio²⁸⁹ que ha podido conquistar y someter.

El segundo sueño obsesivo de Vladimir tiene relación con el regreso a casa, y, nuevamente, se trata de una escena muy estereotípica desde un punto de vista de los papeles de género:

El aire de la costa comenzó a darme en la cara, como siempre en la tarde. Di los últimos golpes con el remo y arrimé el bote al atracadero. Tiré el morral sobre el muelle de troncos y salté con el cabo en la mano. Amarré, recogí el morral y me encaminé hacia la cabaña de donde salía un hilito de humo. Al llegar golpeé las botas en el porche para quitarme la arena. Entré, dejé el morral en el suelo y colgué la gorra en el clavo detrás de la puerta.

La mujer, sentada frente al fuego, se dio vuelta, y aunque yo sabía que no iba a verle la cara tuve una ligera ilusión de que esta vez sí lo conseguiría.

Después lo de siempre. Me quité las botas, me senté y enseguida apareció ella con una bebida caliente. Encendí una pipa. Todo estaba en orden, había llegado. (Liscano, 2000: 133).

Cabe apuntar que, primero, en esta escena que, como lo apunta el mismo autor, está tomada de prestado a *El pozo* de J. C. Onetti, se reactivan modelos de género tradicionales de la familia patriarcal occidental: el hombre, el sustentador de la familia, vuelve a casa tras un día de trabajo y allí lo espera su mujer con la comida hecha en su honor.

En segundo lugar, dichas visiones o, mejor dicho, obsesiones, de Vladimir giran alrededor de la idea del retorno a casa. Este aspecto es aún más evidente en otra ocasión cuando, más tarde, Vladimir vuelve a pensar en este espacio inalcanzable mientras habla con un desconocido con el que se emborracha. Nos cuenta así cómo asocia su proyecto de vida a este sueño:

¿Pensaba yo regresar a mi país algún día o quería quedarme en España?

No, yo no quería regresar a ninguna parte, nunca. A menos que fuera a la aldea en la costa donde estaba la cabaña con el fuego encendido. ¿Y eso qué era? Era un lugar con el que siempre soñaba. [...] ¿Y dónde estaba esa aldea? En ninguna parte. Por eso nunca iba a llegar a ella. (Liscano, 2000: 197)

²⁸⁸ El propio W. Mignolo sugería ya este doble sentido de los términos “posesión” y “dominación”, apuntando que la desexualización epistemológica –masculino centrada– de la modernidad haya borrado, en cierto modo, la relación entre epistemología y sexualidad (Mignolo, 1998: 4).

²⁸⁹ Es interesante recordar, en este ámbito una sugestión de P. Petrich acerca de la naturaleza de los espacios que los hombres y las mujeres suelen añorar. En su estudio, la crítica subraya que, desde un punto de vista psicoanalítico, el proceso de búsqueda de lugar idealizado como asidero varía entre las mujeres y los hombres: “[en el caso de las mujeres escritoras] la memoria no se orienta hacia lugares abiertos como los pueblos o los patios sino hacia espacios cerrados en donde se concentran intimidad, protección y afectividad [...]” (Petrich, 2012: 111).

En su monólogo entrecortado de frases de su interlocutor, el joven ya se atreve a hablar de su sueño utópico aunque se percate de que se aleja cada vez más de su realización. El otro sueño del uruguayo, que se produce en Alaska, también está relacionado con la idea del regreso al hogar dado que Vladimir se imagina volviendo a casa después del partido de cartas en el bar con sus amigos: “Me ponía la chaqueta de pieles, el gorro, los guantes, recogía el revólver y bebía un último trago antes de salir al frío de fuera. Saludaba a todos y subía al trineo para volver a casa” (Liscano, 2000: 240).

Una primera interpretación de dichos sueños, la más obvia quizás, consistiría en vincularlos al título de la obra, refiriéndose al intento de volver a Ítaca. De hecho, dichas escenas participan de un deseo obsesionante para Vladimir, el del retorno al hogar donde lo espera su familia. Empero, este paralelismo no daría cuenta de la ambigüedad que parece reinar en la mente de Vladimir ni de la complejidad de su situación familiar. Por una parte, el inmigrante rechaza su papel de padre, la casa que Ingrid le ofrece y el hogar que ha creado con ella; sin embargo, por otra parte, sus sueños indican que desea crear una célula protectora, tener un hogar y una mujer que lo cuide. Además, su familia está dividida entre dos países casi opuestos, Uruguay, un país del sur dirigido por un dictador de extrema derecha y Suecia, el prototipo del país del Norte demócrata.

En este marco, P. Petrich, en su artículo sobre la narrativización de la memoria de la migración argentina ya subrayaba que los escritores que emigraron en los años 60 se refugiaban en “pueblos mitificados y paisajes idealizados” (Petrich, 2012:119). Asimismo, estos sueños estereotipados de Vladimir funcionan como asideros a los que se agarra para sobrevivir y resistir a los choques de la existencia. Sin embargo, en el caso del uruguayo no se tratan de pueblos suecos mitificados, sino de “Otro lugar” que, según la descripción, tendría que estar situado en el otro punto del planeta y que, además, no se parece para nada a su tierra de origen. Los sueños cristalizan, así, una utopía localizada en un paisaje del Norte nevado que se asocia al hogar, a la acogida y a la presencia de una mujer servicial.

Me parece, por tanto, que Vladimir se distingue de los personajes de las novelas “del exilio”, es decir, de aquéllas que retratan el exilio debido a las dictaduras del Cono Sur de los años 60 y 70. Nuestro antihéroe encarna, más bien, al inmigrante transnacional por excelencia: Vladimir viaja de país en país rumbo a algo mejor,

intentando buscar el lugar ideal para vivir a la vez que se aleja cada vez más de su hogar inicial. J. P. Chiappara resalta, así, la incapacidad para Vladimir de ejercer cualquier tipo de ciudadanía (Chiappara, 2011 : 112) y F. Idmhand habla, por su parte, de Vladimir como un migrante sin Ítaca: “Le migrant représenté ici, dans le sens actif auquel renvoie le participe présent, est à l’image des migrants de notre siècle, surtout lorsqu’ils viennent, des pays les plus pauvres et qui, tels des nomades, cherchent ça et là à travers le monde” (Idmhand, 2011b : 158).

En este marco, el último sueño –y, al mismo tiempo, el que abre la novela–, en el que Vladimir se ve volviendo a Estocolmo se podría entender como una realización parcial de este sueño. Por una parte, el joven vuelve al país escandinavo donde dejó, de hecho, una mujer que lo espera en una casa que podría convertirse en su hogar; pero, por otra parte, este retorno sería la apuesta por un modelo de género que no entiende del todo, pero que quiere intentar como último recurso.

3 Las luces de la ciudad

La búsqueda de “Otro lugar” mejor, que en la mayor parte de las inmigraciones se traduce por un traslado a otra ciudad, es bien conocido en las ciencias sociales en las que se habla del fenómeno de las “luces de la ciudad”. Este concepto ha evolucionado mucho desde hace dos décadas y ha pasado de designar la migración interna del campo hacia las ciudades a la atracción que ejercen algunas urbes modernas del hemisferio norte para inmigrantes originarios de un país de la periferia capitalista²⁹⁰. A nivel literario, dicho movimiento de “urbanización” parece haber tenido lugar desde hace muchos años si se atiende a las temáticas literarias de la literatura latinoamericana del postboom. De hecho, A. Holmes, en su análisis de las ciudades en ficciones latinoamericanas, avanza que el espacio urbano se ha convertido en un elemento esencial en la obra de numerosos escritores como Ana María Shúa, Pedro Lemebel, Juan Villoro o Ricardo Piglia (Holmes, 2007: 14).

La novela que nos ocupa aquí se podría colocar en la misma tradición, aunque desde un enfoque particular, al tratarse de ciudades europeas como espacio de acogida (o de “no acogida”) para los inmigrantes y no de ciudades latinoamericanas –como ha sido discutido en varias obras críticas sobre ciudad y literatura en América Latina–. En el caso de *El camino a Ítaca* la temática urbana ocupa un lugar central en la obra, no tanto a nivel de las descripciones que se podrían hacer de ellas sino como espacio Otro, como un lugar que cristaliza a la vez los deseos y los miedos de un hombre inmigrante que intenta huir de sí mismo. Como muchos migrantes contemporáneos, Vladimir viaja de una metrópoli a otra sin interesarse nunca por los pueblos, por las ciudades provincianas o el campo, y prestando atención únicamente a ciudades grandes como Estocolmo, París y Barcelona.

El joven uruguayo deja así su Montevideo natal para irse a Río de Janeiro donde tiene algunos contactos, un primer viaje motivado esencialmente por la huida –un motivo

²⁹⁰ Las investigaciones, en una perspectiva de mundialización en los años entre 1980 y 1990, han demostrado que la inmigración no es simplemente un fenómeno debido a decisiones individuales y autónomas sino que son el resultado de una necesidad de mano de obra flexible y barata originaria de la periferia (Hardt y Negri 2000, Riaño y Baghdadi 2007). Por consiguiente, se han cuestionado nociones como las de “tercer mundo” – que reenvía a una imagen borrosa, peyorativa y racista de pobreza, enfermedad y guerra – o de “Sur” – que incluiría países tan diferentes como Australia, Brasil y las islas Filipinas – para privilegiar el binarismo centro/periferia. Desde luego, éstos sólo serán productivos si se usan en una perspectiva deconstructivista, es decir, si sirven para cuestionar la misma idea de centro y las afirmaciones de los (neo)colonizadores hacia la unidad y la fijeza de un modelo de desarrollo y de cultura (Ascroft, Griffiths y Tiffin, 2007: 32-33).

esencial en la obra como ya mostró el anterior apartado— dado que tiene que alejarse de los problemas con la droga por los que es perseguido. La segunda etapa de su recorrido transnacional es Estocolmo, donde lo espera Ingrid, una novia que conoció en Brasil y quien le invitó a vivir en su casa a las afueras de la capital Sueca. Empero, Vladimir no se conformará con el papel que allí se le asigna y se va a otra ciudad grande, Barcelona, donde se queda a vivir varios meses. Por el camino, se para unos días en París pero sigue su rumbo, ya que se percata rápidamente de que nunca conseguirá permiso de residencia “aunque pudiera demostrar que tenía veinte generaciones de antepasados franceses” (Liscano, 2000:113).

L. Heron, en su antología de narrativa de mujeres del siglo veinte *Streets of Desire* (1993) afirmaba que toda urbe puede ser una matriz capaz de desestabilizar dicotomías fijas asociadas a cada género. Sostiene así que:

Rootlessness and displacement are at the heart of the city novel. The classic narrative of the city as a new beginning, a stage embarked upon in early adult life, has specific features for women, in that the very notion of female self-invention defies the nature-culture divide; women being traditionally the stable, fixed point in the universe whose spaces wait to be explored by men, so that woman endures while man transcends (Heron, 1993: 3).

En su recopilación, la crítica se interesa específicamente en los relatos escritos por mujeres que tratan de la ciudad y asocia la migración a la metrópoli con una mayor libertad tanto económica y sexual para las mujeres. Judith Walkowitz, en su obra *City of Dreadful Delight* (1992) saca una conclusión parecida en su análisis de los relatos sobre la Londres victoriana. La crítica se interesa en los hombres de las clases altas y de la burguesía inglesa y apunta cómo la ciudad y la diversidad de sus lugares les permitían tomar distancia con el código moral de la época.

Por tanto, la pregunta que surge a raíz del relato de las peregrinaciones compulsivas de Vladimir es la de saber si el cambio de lugar conlleva también una emancipación personal —como hombre blanco inmigrante de clase media— para él y para los otros personajes principales de la novela, así como saber cuáles son los impactos de género que las metrópolis pueden tener en dichos personajes. Para ello, se tratarán, primero, los espacios asignados a cada personaje y a los grupos en los que están categorizados; a continuación, se discutirá sobre un lugar omnipresente en la novela, el manicomio, para entender en qué medida refleja la experiencia desilusionada de la

migración, según Vladimir. Para terminar, se volverá más en detalle sobre el concepto de heterotopía para comprender cuáles son los límites a nivel de género.

3.1 Espacios asignados

Aunque Vladimir parece encontrarse totalmente libre al llegar a Suecia, se da cuenta muy rápidamente de que los espacios en los que se puede mover son muy limitados. Primero se debe al problema lingüístico: después de unas semanas en Estocolmo, el inmigrante uruguayo no consigue entender casi nada del mundo que lo rodea: “No se necesitaba ser muy listo para darse cuenta de que con esa gente yo no iba a entrar en contacto nunca. Entre ellos y yo se levantaba un inmenso muro de silencio, alto, grueso, transparente” (Liscano, 2000: 23). El inmigrante ilegal encontrará, para gran sorpresa suya, un problema lingüístico similar en Barcelona al percatarse de que allí se habla catalán, y no castellano, lo que muy rápidamente lo apartará de los “nativos”. En ambos casos el joven está “fuera” del pueblo autóctono y de los barrios en los que vive la clase media, entre otras cosas, por motivos lingüísticos. La migración a Estocolmo y a Barcelona funcionan, por consiguiente, en paralelo, la segunda da la réplica a la primera y lleva esta experiencia inmigrante a su paroxismo.

Después de fracasar en su intento de dejar de ser el que era en su país y formar una pareja “normal” con Ingrid, el joven uruguayo decide marcharse para vivir sin obligaciones. Sólo unos meses después de su llegada se atreve, así, a dejar la casa de su amiga, en las afueras de la ciudad, e irse a vivir al centro de Estocolmo. Sin embargo, pronto se percata de que no es tan libre como piensa y de que no es un ciudadano común y corriente, ya que pertenece, sin saberlo, al subgrupo de los inmigrantes, más concretamente de los del sur “de la jungla, en algún sitio allá lejos, entre caimanes, papagayos y serpientes” (Liscano, 2000: 34).

Su nuevo barrio es el de Rinkeby donde viven casi exclusivamente inmigrantes de todos los rincones del planeta y en el que transcurre una guerra entre todos los clanes en la que no pueden intervenir los suecos. Vladimir cuenta que cada grupo de inmigrantes tiene sus prejuicios sobre los demás y, por tanto, entre los inmigrantes de un mismo país se crean jerarquías –como la que separa a los refugiados políticos de los “simples”

inmigrantes-. El recién llegado cuenta cómo se organizan las relaciones sociales y el espacio en su nuevo barrio:

Al margen de la guerra universal, entre los latinoamericanos discurría una guerra subcontinental, también de todos contra todos, metecos contra metecos. Por lejos, el grupo chileno dominaba la guerra, con superioridad numérica, pero los chilenos tampoco eran un bloque, se dividían por clases sociales, partidos políticos, religión, fútbol, lo cual permitía a gente de otros países hacer alianzas con algunos de ellos y enfrentar al enemigo circunstancial o permanente (Liscano, 2000: 38)

Este extracto –que da muy buena cuenta del tono tan *celiniano* de la novela como ya se ha apuntado²⁹¹– atestigua la dimensión bélica omnipresente que el uruguayo descubre en Suecia, la cual no dejará de obsesionarlo. El barrio de Rinkeby está organizado en grupos, subgrupos e, incluso, mafias –que comercia tanto con objetos robados como con trabajadores ilegales, pasando por prostitutas– en el que cada uno se tiene que conformar con su posición para evitar lo máximo posible el estallido de esta guerra subterránea.

En su análisis de la novela, F. Idmhand ya subrayó esta repartición geográfica de los metecos que da cuenta de la discriminación y la exclusión instauradas por las sociedades europeas desde principios de los años 1990 (Idmhand, 2012: 212). Cabe apuntar también que esta temática de los intercambios culturales, de sus colisiones o, precisamente, de la falta de mezclas está presente a menudo en los relatos de la migración. M. Semilla Durán afirmaba así –en su análisis de una narconovela mexicana– que: “todas las comunidades trabajan en espacios marginales y en principio acotados, cuya determinación no responde a criterios fundamentalmente nacionales, aunque éstos sean los que parecen dominar en un primer momento” (Semilla Durán, 2012: 130).

Rinkelby es, pues, un verdadero gueto. Aun así, el inmigrante uruguayo entiende que es el único lugar donde puede vivir y trabajar –dado sus problemas con el idioma y su falta de permiso de residencia–, y en el que se sólo se puede desempeñar gracias a los contactos que tiene con compatriotas y colegas suyos.

²⁹¹ F. Idmhand ya sugirió un posible paralelismo entre la novela de C. Liscano y *Voyage au bout de la nuit* (1932) del autor francés L. F. Céline (Idmhand, 2012). De hecho, al igual que la novela de F. Céline, la obra de C. Liscano denuncia la violencia entre naciones que ahora ha pasado del conflicto armado a las confrontaciones entre inmigrantes y al rechazo de los extranjeros, necesariamente bárbaros, por la sociedad de acogida. Añadiría, además, que Vladimir, como Ferdinand Bardamu, opina que de la obra de Céline se puede vislumbrar cómo un personaje ambiguo, al que los lectores no pueden identificar por su falta de compromiso para con ningún ideal, pone al desnudo, a la vez, los mecanismos de injusticia, violencia y dominación de unos seres humanos sobre otros sin ninguna razón lógica.

En la novela, se observa una guetoización similar, más tarde, en la descripción que Vladimir hace de la ciudad de Barcelona. El sitio donde se queda durante meses es la plaza real y las calles conexas donde se juntan todos los forasteros y marginales de la ciudad:

Mugriento como estaba, me vengaba dando vueltas a la Plaza para mostrarme, como acusación al mundo. Aparecían los burgueses a pasear con sus mujeres. Venían a curiosear, a sentirse diferentes [...]. Pero yo alguna vez les vi en los ojos el terror, el pánico que les daba ver aquel zoológico que formábamos en las Ramblas, en la Plaza Real. Los burgueses sentían terror a los reventados, a las putas, a los andaluces que siempre eran “gitanillos” si cantaban y bailaban, y “moros” si se emborrachaban (Liscano, 2000: 210-211).

Esta clara división entre, por una parte, los “burgueses” y los numerosos turistas y, por otra, los marginales está establecida por la policía que vigila el casco antiguo de la ciudad por donde pasean los turistas que vienen a ver los Juegos Olímpicos y a conocer la ciudad costera. Se ejerce, pues, un control continuo del espacio –la policía, literalmente, pone a la gente en su lugar– para mantener una repartición si no perfecta –pues necesitaría echar a todos los indeseables del centro de la ciudad– al menos soportable entre ambos bandos²⁹².

Vemos, de este modo, que el criterio “racial” actúa como principio organizador fundamental de la repartición de los espacios al que se le añade matices en función de compromisos políticos, clase social, creencias o, incluso, aficiones. Cada ciudad se organiza en función de guetos con normas de raza, clase y género específicos. Por esta razón, aunque Vladimir esboza un mundo que funciona según la dicotomía alteridad/similitud, su retrato de las dos ciudades europeas está lejos de proponer posibilidades de hermandad o fraternidad como medio de resistencia al capitalismo neocolonial que esclaviza a la mayoría de estos inmigrantes.

Dentro de este panorama racista cabe preguntarse ahora cómo se organizan los grupos alrededor de la noción de género. De manera general, la visión de Vladimir, que testimonia el desamparo humano de las víctimas del régimen capitalista occidental, pone

²⁹² En *La ciudad conquistada*, el urbanista J. Borja se refiere a esta limpieza como a un hipercontrol de la ciudad que crea un sucedáneo de la realidad: “La solución consiste en limpiar la ciudad de los otros, sustituyendo los espacios públicos por áreas privatizadas para unos y excluyentes para los otros. Se nos propone un sucedáneo de realidad, lugares hipercontrolados donde todo parece real pero no lo es” (Borja, 2003: 210).

en primer plano la condición de las mujeres²⁹³ que en su gran mayoría dependen de hombres que las dominan y maltratan y luego, las abandonan. El cuerpo de las mujeres maltratadas y abusadas está en el centro del relato migratorio que las describe como dobles víctimas: son mujeres marginales, de bajo estatus social y con muy pocos recursos y, además, son explotadas por los hombres de su propio entorno.

De hecho, en su vida miserable en Estocolmo o en Barcelona, casi todas las relaciones sociales que establece Vladimir son con personajes femeninos heridos. Dolores, la prostituta, fue robada por su mejor cliente, igual que el marido de Olga también robó a su mujer todo el dinero que poseía antes de pegarle y dejarle para irse con otra. Incluso Conchita, que parece tener más control sobre su vida, se deja dominar por su marido: en cuanto sale de la cárcel, éste cambia los planes y proyectos que habían hecho juntos y fuerza a su mujer a volver a su pueblo en Galicia. Además, aunque todas estas mujeres tienen espacios propios, sean habitaciones diminutas o pisos humildes, tienen que pagar con su propio cuerpo el lujo de este “cuarto propio”.

La única mujer que no sigue este modelo victimista es Ingrid, quien tiene un trabajo decente, decide el tipo de familia que quiere tener y consigue mantener su hogar a flote a pesar de la falta de apoyo de su ex marido y, luego, de Vladimir. Ingrid tiene un lugar, una casa, y un estatus social que ningún otro personaje femenino consigue conservar, ya sea en Estocolmo o en Barcelona. Es interesante apuntar, empero, que si Vladimir no describe a esta mujer como una mártir más del orden patriarcal, su descripción roza, a veces, el otro extremo. De hecho, en su relato colérico de su paternidad impuesta por esa mujer, el joven uruguayo convierte a Ingrid en otro de los estereotipos femeninos que plaga la literatura del siglo veinte: el de la mujer manipuladora y aprovechadora. En efecto, Vladimir afirma que:

Ingrid no pedía nada, no exigía nada, y podía prescindir de todo. Lo único que le interesaba era tener su hijo, y que yo funcionara como padre. Pero me dejaba ver que llegado el caso también de esto último podía prescindir. Aunque no lo decía era su técnica, como hacen todas. El cansancio ajeno, el mío, y la naturaleza estaban de su lado. Siempre hacen lo mismo, las mujeres, se copian unas a otras (Liscano, 2000: 29).

²⁹³ La novela razona sólo en término de hombre/mujer y los personajes ambiguos como los travestis están clasificados en una u otra categoría, como lo vimos con el caso de Olga.

Esta presentación, por lo menos maniquea de la categoría “mujer”, no dejará de hacer eco a los mitos más antiguos de las mujeres pérfidas y viciadas que manejan su entorno, especialmente a su marido²⁹⁴. Así pues, si Ingrid tiene “lugar” en el mundo –sea social o geográficamente– se la tacha, automáticamente, de mujer manipuladora y maligna.

Lo dicho hasta aquí permite, pues, entender la noción de lugar asignado en un sentido más amplio: no se trata sólo de un lugar geográfico en el mundo, sino que se extiende a la posición social que uno ocupa en la ciudad y, más generalmente, en la sociedad. Me refiero aquí a la concepción constructivista del lugar según la cual éste no sólo se construye conjuntamente con lo social, sino también que el sentido del lugar es un producto de la sociedad. T. Cresswell, en su obra de referencia sobre la temática del espacio y del lugar lo resume en estos términos:

To say a place is socially constructed is to say that it is not natural and given that human forces made a place then human forces can equally importantly undo it [...] So what is it that is socially constructed about place? Two things stand out: meaning and materiality (Cresswell, 2004: 30).

Por tanto, el sentido que adscribimos a un lugar preciso es un construido social tanto como lo es la materialidad de este sitio. Dicha comprensión del concepto de lugar, quizás bastante obvio, se fundamenta sobre una conexión mucho más profunda de lo social con lo espacial como lo desarrolló el filósofo J. E. Malpas en su obra *Place and Experience: a Philosophical Topography* (1999). En esta propuesta teórica, el filósofo australiano va más allá de la mera afirmación de la construcción social del lugar y explica cómo la sociedad no se puede concebir sin un lugar:

There is no doubt that the ordering of a particular place - and the specific way in which a society orders space and time - is not independent of social ordering (inasmuch as it encompasses the social, so place is partially elaborated by means of the social, just as place is also elaborated in relation to orderings deriving from individual subjects and from underlying physical structures). However this does not legitimate the claim that place, space or time are *merely* social constructions. Indeed the social does not exist prior to place nor is it given expression except in and through place - and through spatialised, temporalised ordering... It is within the structure of place that the very possibility of the social arises. (Malpas 1999:35-36).

²⁹⁴ Entre las numerosas figuras de mujeres pecadoras que siguen nutriendo nuestro imaginario colectivo, encontramos, por ejemplo, a Helena de Troya y a su hermana Clitemnestra que engañaron a su marido –lo que les valdrá el castigo de la muerte– (Ciplijauskaitė, 1984) o a la hechicera Circe que se dedicó a atraer a los hombres para robarles y transformarlos en bestia (Cruzado, 2009). Entre los muchos estudios que han sido dedicados a este tema con un enfoque feminista o de género véanse, por ejemplo, las obras de B. Dijkstra (1994) o E. Bornay (1999).

J. Malpas insiste en el hecho de que no sólo lo social y lo espacial se constituyen mutuamente, sino también que la estructura de la subjetividad se da dentro y a través de la estructura del lugar. En otras palabras, el lugar es imprescindible para situarse en el mundo, refiriéndose, de esta manera, al concepto de “estar en el mundo” de M. Heidegger (Cresswell, 2004).

Por consiguiente, si se habla aquí del lugar que uno ocupa en el mundo –o el que no puede ocupar– se entiende necesariamente como un lugar espacial, social y material. El caso de Ingrid y de Vladimir es en esta perspectiva casi totalmente opuesto: Ingrid tiene un lugar propio –una casa, un estatus, una familia– que ha escogido, mientras que el lugar de Vladimir es o bien un piso en un barrio pobre o bien la Plaza Real –dos lugares que se le impusieron–.

Si volvemos al espacio asignado a cada uno de los personajes y de los grupos jerarquizados en función de su raza, género y estatus social, se puede concluir que si bien algunas mujeres luchan por sobrevivir, la mayoría de ellas no tienen “lugar” en la ciudad, ya que no dominan sus propias vidas. Las prostitutas de la Plaza del Teatro –que Vladimir observa en Barcelona– conforman así el ejemplo más llamativo de este grupo miserable al ser dirigidos por sus propios maridos que las esperan toda la noche a algunos metros de allí para llevarse su dinero.

Empero, la posición y el discurso de Vladimir es, cuando menos ambigua, ya que a pesar de describir esta miseria y, en cierto modo, denunciar esa violencia, reconoce que a él le gustaría poder vivir de eso:

¿Cuánto hacía una de aquellas mujeres por noche? Por poco que fuera, era algo. Si yo tuviera, una sola mujer, aunque fuera la más desastrada de todas, no la haría trabajar mucho. La cuidaría, que nadie la pegara, que no se le fueran sin pagar. La esperaría en las Ramblas, nos iríamos a su pieza, y yo la haría acostar para que descansara, le prepararía la comida y se la serviría en la cama. Con que me diera un par de miles por día estaría todo arreglado. Incluso le lavaría la ropa, le atendería la casa, seríamos como hermanos (Liscano, 2000: 232).

Las mujeres son, por lo tanto, una minoría en un medio que se supone cosmopolita como es la ciudad contemporánea y aunque Vladimir denuncia la dureza de la vida de esas mujeres, el migrante uruguayo también quiere participar de esta explotación sexual.

De todo lo dicho anteriormente, se puede concluir que el espacio físico adscrito a cada personaje y, más generalmente, a los grupos a los que pertenecen, refleja la jerarquización de los individuos en función de su origen étnico, nacional, de género y de raza. Estamos, por tanto, muy lejos de una posible solidaridad o fraternidad –o sororidad– entre los migrantes y marginados con los que se encuentra Vladimir, ya sea en la capital sueca, o en la ciudad catalana²⁹⁵. Las escasas relaciones sociales entre Vladimir y los otros mendigos de la Plaza Real de Barcelona tampoco confirman la propuesta teórica de “zona de contacto” de M. L. Pratt. La teórica estadounidense ha propuesto este término para referirse a los espacios de contacto cultural, desarrollados especialmente en las ciudades, que facilitarían las interacciones sociales así como una cierta innovación de esas formas de sociabilidad –que pueden tomar forma de intercambio cultural y de dinámicas ciudadanas– (Pratt, 1992). En el caso de *El camino a Ítaca*, estamos muy lejos de esta apertura filosófica y social, puesto que cada individuo se queda en su lugar intentando sacar el máximo provecho de sus pocos atributos.

En definitiva, el discurso del inmigrante uruguayo reproduce una categorización maniquea y racista y llega a afirmar que los franceses “le causan fastidio” (Liscano, 2000: 9), que los polacos viven eternamente insatisfechos (Liscano, 2000: 11) y que todos los españoles –como “buenos” europeos– odian a los metecos (Liscano, 2000:114). A pesar de reconocer desde el principio de su relato que éstas son ideas fijas y que los franceses y los polacos nunca le han hecho nada, Vladimir sigue con sus ideas erróneas ya que “son así las ideas fijas, vienen y se quedan, para siempre” (Liscano, 2000: 10). Por consiguiente, no se puede hablar bajo ningún modo de conciencia mestiza²⁹⁶ o de otra propuesta de comunicación entre esos grupos que parecen estar herméticamente compartimentados. Ante la posibilidad de heroicidad, Vladimir resulta ser otro

²⁹⁵ F. Idmhand explica la lucha permanente de los inmigrantes por imponer su orden mediante la función “espejo” de la migración propuesta por G. Simon. Según el geógrafo, éste pretende así que los migrantes se exporten con sus modelos sociales –raciales, políticos e ideológicos– y mantengan, de este modo, los conflictos locales en sus nuevos lugares de vida (véanse *La planète migratoire dans la mondialisation* (2008) de G. Simons).

²⁹⁶ Con este concepto que remite a una conciencia que está en la frontera entre varias culturas y varios mundos y que sería una particularidad de los mestizos, la pensadora chicana G. Anzaldúa pretende eliminar el pensamiento dual en la conciencia individual y colectiva. El razonamiento mestizo que se distingue por su pensamiento divergente y por su concepción pluralista –en oposición al razonamiento convergente y unitario occidental– representaría, según Anzaldúa, el principio de una larga lucha que podría conducirnos al final de las violaciones, las violencias y la guerra (Anzaldúa, 1999).

inmigrante más, producto y reproductor de la jerarquización, cuya única celebración sería la de la disforia universal.

3.2 El manicomio y su metáfora

Ahora que nos hemos interesado en los distintos lugares en los que se movían los inmigrantes de la novela de C. Liscano, se ha de prestar atención a un lugar en particular, el manicomio, tanto desde el punto de vista de su funcionamiento real como desde la metáfora que crea y que se extiende a toda la aventura peregrina de Vladimir.

El hospital psiquiátrico aparece muy pronto en el relato por ser el segundo lugar de trabajo del joven uruguayo, ya que piensa que allí tendrá un puesto mejor remunerado y con mejores horarios que en su antiguo trabajo, en el restaurante. Empero, en el hospital, se convierte en mozo de cocina en la sala de los seniles; generalmente su tarea se limita a preparar las comidas para los pacientes y limpiar la sala aunque, en varias ocasiones, Vladimir es enviado a otras zonas del hospital donde están alojados, por ejemplo, los asesinos y los pacientes violentos. Paulatinamente, esta experiencia profesional se convierte en una desilusión dolorosa, ya que aquel lugar cristaliza los problemas sociales y éticos inherentes a cualquier sociedad moderna: la exclusión de los inmigrantes, la gestión de la desviación social y la falta de progreso y de soluciones para los pacientes de aquella cárcel médica.

Si el manicomio es un crisol de inmigrantes de varios países contratados para cumplir tareas repetitivas y básicas²⁹⁷, también funciona como una metáfora del mismo proceso de la migración desde varios puntos de vista. Primero, este lugar se destaca por el desajuste que aparece entre la apariencia del lugar –bonito y tranquilo– y la vida real que cada uno tiene dentro del edificio –que se caracteriza, principalmente, por la incomunicación y la deshumanización del trabajo–. De hecho, al divisar, por primera vez, los pabellones del hospital psiquiátrico, Vladimir queda impactado por la serenidad que desprende el lugar:

²⁹⁷ F. Idmhand ya subrayó en qué medida el exilio implica, para los colegas de Vladimir, un proceso de descalificación social: “[Vladimir] qui vivait dans la délinquance et en marge de la société, se met à côtoyer d’anciens médecins, universitaires, philosophes et ingénieurs, il découvre à leur contact qu’il existe une autre forme d’échec, celle de la chute vertigineuse induite par l’exil » (Idmhand, 2012 : 215).

Estaba compuesto por una serie de edificios muy bien cuidados, rodeados por un parque donde había un pequeño lago artificial. Desde fuera parecía el mejor lugar del mundo para vivir, como una isla de paz y espiritualidad. El silencio dominaba el lugar, e invitaba a la reflexión y a las caminatas por los senderitos entre los árboles (Liscano, 2000: 58).

Esta descripción bucólica del sitio no dejará de hacernos pensar en las numerosas ficciones utópicas, cuya figura de proa es la *Utopía* de Tomás Moro²⁹⁸, que se abre con una descripción extrañamente similar de la isla “Utopía” que Moro pretendía haber descubierto:

La isla de Utopía se extiende unos doscientos kilómetros, y por larguísimo espacio no se estrecha considerablemente [...] [Las] partes extremas, azotadas por el mar, distan una de otra unos once kilómetros. Entre estos brazos se forma como a manera de un lago apacible, quedando un refugio muy bien acomodado, desde el que pueden mandar sus flotas a otras regiones y países. Las gargantas que forma la entrada, que por una parte tienen bancos de arena y vados, y por otra parte escollos disimulados, ponen espanto al que pretendiera entrar como enemigo. Casi en el centro de este espacio existe una gran roca, en cuya parte superior han construido un fortín, y en el que existe un presidio (Moro, 2005 [1516]).

La isla del manicomio comparte, por tanto, la composición isleña –que se ha convertido en una constante en la narrativa utópica–, por su localización alejada de cualquier ciudad o pueblo normal y su apariencia de fortaleza edénica protegida. De esta manera, la descripción de aquel lugar activa un paralelo con el lugar utópico de T. Moro, una utopía también presente en la mente de Vladimir al imaginar su migración. El joven repite, así, que su deseo de irse a vivir a Suecia, y más tarde, a España se explica por su anhelo de paz y de libertad.

Sin embargo, el uruguayo rompe rápidamente con esta visión paradisíaca del hospital –y, metafóricamente, de su migración– al precisar que: “la cosa era vivir dentro, como paciente, o como empleado, daba igual. Bastaba entrar a una sala unos minutos para ver al ser humano como en todos lados, dedicado a lo mismo, a las mismas preguntas, al mismo dolor” (Liscano, 2000: 58). De hecho, la mayoría de los colegas o pacientes con los que Vladimir interactúa cotidianamente no lo saludan y ni siquiera lo

²⁹⁸ En la segunda parte de su obra *Utopía* publicada primero en 1550 bajo el título *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus* –es decir, “En lo que concierne el estado más alto de la república e isla nueva Utopía–”, Tomás Moro – un hombre a la vez jurista, teólogo y personaje político influyente – presenta una supuesta isla llamada Utopía en la que habría vivido el explorador Raphael Hythloday. Este libro describe así una comunidad imaginada pacífica que se distinguiría totalmente de la sociedad inglesa de la época y se presenta indirectamente como una meditación política « inspirée sur les rapports de la pensée et de l'action, de l'idéal et du réel, de l'éthique et du politique, une analyse pénétrante des mécanismes sociaux d'oppression et des moyens qui s'offrent à l'homme pour les maîtriser et finalement changer le monde » (Defaux, 2013).

miran, cada uno cumple con su trabajo o con su vida sin sorprenderse por el recién llegado a la sala. Por consiguiente, como el país de destino de los inmigrantes, el manicomio, a pesar de su fachada de lugar ideal, tranquilo y utópico, resulta ser totalmente alienante para los recién llegados.

Esto nos lleva a otro punto de coincidencia entre el hospital psiquiátrico y el recorrido migratorio de Vladimir que concierne a la deshumanización generalizada de los individuos humanos y su casi animalidad. De hecho, en el hospital, Vladimir tiene un trabajo minutado y tremendamente repetitivo: cada día repite los mismos gestos e intercambia palabras similares con los pacientes y sus colegas. Cualquier desvío de la rutina programada provoca la ira de los responsables y de los colegas de esta institución automatizada²⁹⁹. Frente a esos cuidadores casi robotizados, como cabe esperar, los pacientes –drogados tanto por las medicinas como por el sistema en el que viven– tampoco tienen reacciones humanas y equilibradas en su vida cotidiana. La primera descripción –centrada en su llegada al comedor– basta para sentir la deshumanización de aquellos cuerpos “adiestrados”:

Algunos venían solos, guiados por el hambre de la mañana y olor a café. Otros eran conducidos por los cuidadores que los tomaban del brazo y los hacían sentar. [...] Algunos viejos avanzaban arrastrando los pies, con la boca abierta, o chupándose el dedo, hacia el olor del comedor. A otros se los hacía peregrinar en silla de ruedas, iban con la cabeza caída, ya completamente desinteresados. Algunos caminaban apoyándose en la pared, con la mirada perdida en una imagen de hacía cincuenta años, a donde su cerebro había vuelto, y donde se había quedado, fijo, sin movimiento (Liscano, 2000: 65-66).

Vladimir compara estos pacientes con máquinas estropeadas o seres humanos sin alma, sin pasión ni conciencia. Asimismo, la mayoría de las personas que el inmigrante conocerá en su estancia ya sea en Suecia o en España, son seres desalmados y hasta brutales. Entre ellos, figuran el gerente del hostel –donde Vladimir se aloja temporalmente– que lo llega a echar a la calle y lo trata de sudaca, y el Gordo – el jefe de la empresa de cosméticos –que como Pepe o Jordi, sus “patronos” barcelonenses, lo harán trabajar por unas pesetas sin nunca interesarse en su condición de vida ni en dirigirle la palabra para otra cosa que no sea darle órdenes–.

²⁹⁹ Como botón de muestra el episodio en el cual Vladimir deja caer un balde de agua enjabonada lo que le valdrá una reprimenda de la enfermera responsable por no ser siquiera capaz de cumplir con un trabajo sencillo

El paralelismo entre los migrantes y los pacientes es aún más obvio a través de la relación que se establece entre el Ingeniero, uno de los internos en el asilo, y Vladimir, su cuidador. F. Idmhand ya aludió, indirectamente, a esta comparación, al subrayar que “el Ingeniero resulta ser el menos loco de todos, simplemente ya no quiere hacer nada porque no encuentra el sentido de hacerlo” (Idmhand, 2012: 222). Después de varias semanas de trabajo en el hospital, Vladimir consigue acercarse a este hombre y a hacerlo hablar, y gracias a él Vladimir se da cuenta de que él quiere seguir avanzando y buscar su libertad. Sin embargo, este motivo del loco “realista” vuelve a aparecer más tarde en la novela. El uruguayo vuelve a identificarse totalmente con este ingeniero, cuando, después de varios meses de vida solitaria en la Plaza Real de Barcelona, lo rechaza todo: trabajo, amistades y contactos. Durante algunas semanas, al igual que el Ingeniero, Vladimir se dedica simplemente a sobrevivir y esperar a que todo se acabe.

En tercer lugar, dentro del marco del paralelo entre la migración de Vladimir y el funcionamiento del manicomio, es llamativo observar que en ambos lugares los individuos tienen que vivir encerrados y constantemente vigilados. En el caso del hospital, esta vigilancia es bastante obvia y normalizada. No obstante, para Vladimir, este control omnipresente de sus actos y recorridos son totalmente opuestos a sus aspiraciones. A pesar de que su lugar ideal de vida es un espacio frío, amplio y silencioso que podría dominar –como se presentó líneas atrás–, el joven vive en la plaza como si estuviese en una celda. Su espacio vital se limita a unos cartones que ha recogido y que delimitan su territorio y está vigilado constantemente por la policía que controla las idas y venidas de los habitantes de la Plaza Real.

En este marco, y sin caer en un “biografismo” simplista, me parece que el espacio del manicomio como lugar “fuera de las normas” –se trata de un espacio de rectificación psico-corporal apartado del resto del mundo– se puede vincular con otro lugar disciplinador³⁰⁰, el de la cárcel, un tema central en la prosa de Liscano³⁰¹. De hecho, tanto

³⁰⁰ En *Surveiller et punir* (xxx), Foucault ha sostenido que el cuerpo natural es una invención ya que tanto su comportamiento como sus atributos biológicos se han creado a través de discursos sociales y científicos. Bajo este marco se ha interesado particularmente el autor en la cárcel y en el manicomio como espacios en los que se desarrollan relaciones de poder y de sometimiento.

³⁰¹ Cabe recordar aquí que Carlos Liscano fue encarcelado durante trece años, de mayo de 1972 a febrero de 1985, en el penal Libertad por motivos políticos. Es en dicho lugar donde el estudiante de sociología se convertirá en escritor y, más tarde, describirá su encierro en su novela autobiográfica *El furgón de los locos* (2001); aunque la temática carcelaria ya aparecía claramente en obras como *El método y otros juguetes carcelarios* (1987) y *El informante y otros relatos* (1997). Si en un primer momento, el escritor rechazó la etiqueta “carcelaria” que se asociaba a su

C. Blixen en *Palabras rigurosamente vigiladas* (2006) como J. P. Chiappara en *Ficciones de vida*³⁰² (2011) han demostrado hasta qué punto la temática carcelaria irrumpe en la obra del autor uruguayo. En el caso de *El camino a Ítaca*, el espacio carcelario resurge desde varios puntos de vista: a nivel espacial, temporal y corporal.

De hecho, Vladimir, a pesar de tener toda la ciudad de Barcelona para visitar y recorrer, se queda a vivir en un espacio muy confinado y se dedica a sobrevivir, como lo haría en una celda de prisión o en un hospital psiquiátrico. Si se presta atención al recorrido del inmigrante en la ciudad catalana, se advierte que Vladimir sale muy pocas veces de la Plaza Real. A partir del momento en el que deja de trabajar, aparte de sus raros trayectos al Eixample –donde efectúa algunos trabajos– y de su única salida a las afueras de Barcelona, el joven uruguayo no saldrá de la zona del barrio Gótico, “un mundo de turistas, desempleados vitalicios, policías, soplones, drogadictos, putas” (Liscano, 2000: 169). Por consiguiente, junto al recorrido transnacional de Vladimir, se dibuja, paradójicamente, un espacio circunscrito y diminuto dedicado a sobrevivir y a aguantar, un espacio de espera.

Asimismo, tanto en el manicomio como en la cárcel o en la vida errante de Vladimir, el tiempo está profundamente distorsionado. El paso regular de los días de cualquier individuo libre está marcado, habitualmente, por encuentros, por el tiempo de trabajo o de descanso o, incluso, por eventos tristes o alegres. En el manicomio, así como en la cárcel, el paso del tiempo es muy distinto, llegando a ser una rutina aplastadora. Los días trascurren y se asemejan en todo; sólo están marcados por la ducha y la comida, las únicas actividades de los presos o pacientes cuyo único horizonte es la muerte. Más que a un avance, los individuos se enfrentan, de hecho, a un tiempo cíclico inhumano del que cuesta tan solo imaginar poder salir de él.

Finalmente, tal y como en estas instituciones disciplinarias, el cuerpo del inmigrante ilegal se reduce a su dimensión biológica y a sus necesidades. Más que profundizar en sus sensaciones de hambre o de malestar, el uruguayo se centra en la búsqueda de comida, en las artimañas que elucubra y en sus numerosos fracasos.

creación artística, en *El lenguaje de la soledad* (2000), decide reflexionar sobre este tema y analiza de qué manera la cárcel ha condicionado su escritura.

³⁰² Basándose en el concepto de paratopía de D. Maingueneau, el crítico uruguayo pretende establecer la memoria del escritor en su proceso de creación literaria y, en este marco, postula el encierro como condición de una poética común entre todas sus obras (Chiappara, 2011).

Además, a fuerza de hurgar en las basuras de la ciudad, el propio Vladimir se convertirá en un desecho de la ciudad, aspecto que se discutirá más adelante.

Todo lo dicho hasta aquí sobre este paralelo entre manicomio e inmigración nos permite ahora centrarnos en el último punto de comparación entre ambos motivos, siendo el que más nos interesará en este estudio. Me refiero a la dimensión genérica de esta representación del hospital psiquiátrico/migración y más precisamente de la posición que las mujeres ocupan en el relato de Vladimir.

3.3 El retorno de los galeones y reconquista del macho

Otro aspecto fundamental del hospital psiquiátrico, tal y como lo describe Vladimir, es el tipo de relación que se establece entre los miembros masculinos del personal con sus colegas femeninas, las cuales también aparecen en el camino migratorio de Vladimir. Ya nos hemos percatado de que se hace una clara distinción entre los enfermeros y cuidadores suecos y los demás –fuesen chinos, ugandeses o latinoamericanos–, una jerarquización que se debe, en su mayor parte, a motivos lingüísticos, ya que la mayoría de los recién llegados no consiguen dominar el idioma sueco. Sin embargo, además de este primer distanciamiento, los lectores advierten rápidamente que una tensión se va creando entre las enfermeras más experimentadas y los extranjeros. Según Vladimir, éstas consideran a los nuevos trabajadores como metecos originarios “de la edad de la piedra” (Liscano, 2000: 71), es decir, de un país necesariamente retrasado en comparación con Suecia. Lo ejemplifica muy bien el episodio de la inundación del comedor cuando Vladimir deja caer un cubo de agua enjabonada en el comedor que ha de limpiar rápidamente después de la comida. Este pequeño accidente le causará horas de retraso en su trabajo y provocará una discusión con la enfermera principal:

Quando llegó el almuerzo vino una de las enfermeras, una finlandesa casi albina, y me metió una bronca infernal de la cual yo no entendí más que una pequeña parte. [...] traté de explicarle, pero fue inútil, ni ella me escuchaba ni yo era capaz de organizar las frases necesarias. [...] Nada, ella entendía que era mejor que no me fuera a mi casa si no podía organizar el tiempo para cumplir con mis tareas (Liscano, 2000: 71).

Frente a este ataque de ira de la enfermera principal, Vladimir se siente totalmente impotente y es incapaz de contestar a sus acusaciones de holgazanería. Es interesante apuntar que la misma descripción de la enfermera finlandesa y rubia ya plantea la

dialéctica que está por venir. Por una parte, se nos presenta una mujer del norte, representante de la Nación: esta mujer habla sueco y su cuerpo bien puede ser el estereotipo de la escandinava aunque paradójicamente es finlandesa. Y por otra parte, está Vladimir, el inmigrante tercermundista, ineficiente y cuya jerga no se entiende; en definitiva, un bárbaro en su sentido literal³⁰³.

El único que parece comprenderlo es Lumumba, un colega originario de Uganda, que le susurra una explicación consoladora bastante inquietante:

Que no me preocupara, ¿no me daba cuenta de lo que la enfermera estaba necesitando? No, no me daba cuenta. Bueno, ya iba a comprenderlo.
– Todas necesitan la misma cosa. Si no la consiguen se ponen histéricas.
Más tarde iba a entender lo que Lumumba quería decir. Había que acostarse con ellas, así se le iban todos los problemas (Liscano, 2000: 72).

Según la explicación de Lumumba, todas las mujeres necesitan relaciones sexuales para tranquilizarse, un estereotipo que remite claramente al concepto de histeria femenina del que las críticas feministas ya se han ocupado³⁰⁴. Este comentario no es nada atípico para el ugandés que pasa sus días quejándose de su caída social provocada por su migración y culpando a todos los suecos con los que se va cruzando. Al salir de su país, el diploma de médico de Lumumba perdió todo su valor, razón por la cual se tiene que conformar con un puesto de cuidador en el hospital y obedecer las órdenes de colegas a los que, en su país de origen, bien podría dirigir.

Lumumba sufre, pues, esta “herida colonial” en palabras de W. Mignolo, es decir, un sentimiento de inferioridad impuesto en los que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos (Mignolo, 2005: 17). La rabia de Lumumba se basa en la falta de reconocimiento de su título de medicina pero se extiende, paulatinamente, a todos los desencuentros que tiene que vivir en Suecia. Para él, “ser negro es una mierda” (Liscano, 2000: 77) y es lo que explica todas las frustraciones que sufre en su vida cotidiana de inmigrante. Sin embargo, la novela no pretende corporizar una vez más, y de manera ingenua, el dualismo racista blanco/negro, ya que el mismo

³⁰³ La palabra bárbaro viene del latín *barbārus*, y ésta del griego *βάρβαρος*, es decir, “extranjero” o “el que habla otro idioma” (Real Academia Española, 2013).

³⁰⁴ Como lo recuerda P. Fernández, la histeria es una enfermedad que fue asociada al útero de las mujeres desde la Antigüedad. Esta enfermedad femenina se explicaba por un movimiento del útero que despertaba un apetito de procreación desaforado (Fernández, 1996: 99). Estas teorías estaban aún en vigor en el s. XIX –como lo demuestran obras como el famoso cuento “The Yellow Wallpaper” de C. Perkins Gilman– aunque fueron matizadas por algunos médicos de la época como J. M. Charcot.

Lumumba está de acuerdo con los prejuicios racistas compartidos por algunos blancos. El ex-médico piensa que los negros son, en efecto, unas bestias y que están “a años luz de entender qué cosa es un Estado” (Liscano, 2000: 78), razón por la cual sus compatriotas viven todavía en lo que él considera como el caos.

Por consiguiente, la rebeldía de Lumumba es una venganza en todos los sentidos, una revancha que se prolonga indefinidamente por el simple placer de quejarse. Vladimir nos cuenta que su amigo se obsesionará con la idea de vengarse de las “afrentas” que sufre, robando lo que puede en el hospital pero también utilizando a las mujeres, considerados como objetos más del hospital:

Un día entré en confianza con Katarina, una de las enfermeras, que me aconsejó que tuviera cuidado con Lumumba. Yo quise saber por qué. Nada concreto, solo chismes. No era suficiente, pensé, y seguí investigando. Al final, otro día, Katarina me dio la verdadera razón. Lumumba, que estaba casado con una rusa y tenía varios hijos, se acostaba con todas las mujeres del hospital que se le ponían a tiro.

-¡Es un cerdo!- dijo.

En ese momento me di cuenta de que también se había acostado con ella. La cama era otro frente en la lucha de Lumumba contra los blancos (Liscano, 2000: 80).

Dicho modo de rebeldía es, cuando menos cuestionable, ya que, en realidad, Lumumba usa, literalmente, el cuerpo de las mujeres suecas, esas Otras, para ajustar sus cuentas con el país que lo acoge y la desigualdad de la que es víctima. Se trata, precisamente, del uso de la relación sexual como arma de conflicto: el ugandés seduce, consume y luego tira estos cuerpos marcados definitivamente por el enemigo, el meteco.

Ahora bien, ¿cuál es la posición de Vladimir frente a esta violencia sexual? ¿En qué medida se puede extender este acto de venganza a sus propias relaciones con las mujeres que conoce en su camino migratorio? Por una parte, está claro que Vladimir vive esta misma herida colonial por la falta de acogida de los europeos, ya sea en Suecia o, más adelante, en Francia o España. El joven alude varias veces a la Europa “fortificada” y a lo que él interpreta como odio a los extranjeros aunque éstos vengan de territorios que los mismos europeos colonizaron:

Bien, ahora yo entraba en España, es decir en Europa. Y en Europa a los metecos no los quieren [...] Hay que cuidar el jardín, cuando uno cree que tiene un jardín [...] Una bandera, un tambor, un loco y enseguida encuentran un enemigo, un culpable. Son veinte siglos de lo mismo, no pueden evitarlo. Cuando suena el tambor se inundan de sentimiento. Así son, y lo saben pero hacen como que no se enteran.

Mientras tanto simulan que todo va bien. Construyen caminos, puentes y aprueban leyes para proteger a los perros. Ellos andan por todo el mundo, los europeos, como si les perteneciera. (Liscano, 2000: 114).

Vladimir se refiere explícitamente al retorno de los galeones de la colonia que, a su vuelta, son considerados como unos intrusos y unos aprovechados. En un tono dramático, el inmigrante uruguayo explica así que los bárbaros ya están listos para invadir, a su turno, el viejo continente:

[Los Europeos] Han emigrado a todos los puntos de la tierra, se han robado todo lo que encontraron a mano, ¿qué se creen, que les van a devolver la visita? Ahora se tienen que aguantar. Árabes, africanos, asiáticos, latinoamericanos, todos se les van a meter en Europa (Liscano, 2000: 114).

A través de este monólogo profético, el inmigrante evoca las cuestiones sociales que animan la esfera política y social europea desde hace décadas y pone en tela de juicio las mismas nociones de acogida, de solidaridad y de libertad individual.

Por otra parte, el inmigrante sin papeles se aleja del discurso de su colega Lumumba, al describirlo como alguien chistoso pero de muy mala leche, por lo cual es “de poco confiar” (Liscano, 2000: 76). Empero, llama la atención que, como él, Vladimir roba lo que puede en su trabajo –sea en el restaurante o en el hospital psiquiátrico– para traerlo a casa y, además, nunca da realmente su opinión sobre los comentarios misóginos de su colega. En consecuencia, la posición de Vladimir es tremendamente ambigua. Si bien sus comentarios sobre las mujeres como hembras celosas cuyo único afán es reproducirse –como se analizó precedentemente– no hacen de él un nuevo colono macho como lo es el Ugandés, no deja de ser significativo que el uruguayo también se dedique a acostarse con varias mujeres para vengarse del embarazo de Ingrid. Asimismo, aunque no haya ira en estos gestos, más tarde, en Barcelona, se acostará con todas las mujeres que conoce en su vagabundeo urbano.

Todo lo dicho hasta aquí demuestra que el posicionamiento de Vladimir, no se puede categorizar de manera definitiva en un esquema binario “nuevo colono” versus “errante sin pretensiones” o entre lo que sería un machismo conquistador y una nueva forma de pensar la ciudadanía ajena a las etiquetas nacionales. El personaje principal de la novela de C. Liscano es, pues, un antihéroe ambiguo por no reivindicar ninguna patria, no luchar por ninguna ética, ni condenar la violencia y la desigualdad.

C. Blixen ya aludía a esta falta de heroicidad en la obra de Liscano y la explicaba con el abuso de este motivo tanto en la narrativa anterior al golpe de estado –de 1973– como en la propaganda dictatorial de la década de los 70 y 80 en el Cono Sur (Blixen,

2006). El escritor uruguayo tomaría, pues, distancia con la oposición maniquea que enfrentaba los dignos a los malos para proponer una vía alternativa al binarismo combatiente *versus* víctima o el que confronta los conspiradores a los pundonorosos –y que se atribuían a los izquierdistas o a la junta militar, según el punto de vista del texto épico– (Blixen, 2006: 17-22). No puedo sino estar totalmente de acuerdo con la crítica uruguaya cuando afirma:

La desolada voz que gestó Carlos Liscano en la cárcel y que ha ido transformándose de una manera en que siempre se mantiene fiel a sí misma, tiene muchos elementos de picaresca. No hay nada ejemplar en sus personajes que tienden imperiosamente a la marginalidad (Blixen, 2006: 22).

Por consiguiente, si resulta imposible circunscribir totalmente el posicionamiento de Vladimir, es porque corporiza precisamente este ser marginal, fuera de los discursos maniqueos y fáciles de etiquetar, lo que no le impide tener una posición crítica, que molesta tanto a la *doxa* bien pensante como a cualquier discurso comprometido.

3.4 De la heterotopía a la distopia

Al principio de este apartado dedicado a la noción de “luces de la ciudad” en la novela de C. Liscano, ya se subrayó la importancia de la justificación y del objetivo ambiguo de la migración del personaje principal del relato. Esta búsqueda compulsiva de un *ailleurs* se anuncia, de hecho, desde el mismo título de la obra con la referencia a Ítaca, el territorio último, el lugar al que se espera llegar definitivamente. Como apunta M. Carriquiry, el desplazamiento de Vladimir recupera, a la vez que está en las antípodas, la centralidad del objetivo del héroe homérico, es decir volver a su casa y a su familia:

Para Ulises el viaje es consecuencia del encono de los dioses que retardan el añorado retorno, y su única felicidad posible está en Ítaca. Para Vladimir no hay una patria a la que regresar, y la vida es una permanente fuga. Huir de un pasado asfixiante añorando un nuevo paisaje es su modo de proyectarse hacia el futuro, en un permanente juego de ilusión-desilusión. (Carriquiry, 2010: 2-3).

En realidad, la meta de Vladimir se hace y se deshace a lo largo de su relato y de su viaje. Para entender esta meta, me parece útil volver sobre el concepto de heterotopía de M. Foucault y ver en qué medida se puede valer de él en un contexto migratorio.

Para introducir su propuesta de concepto de “heterotopía”, M. Foucault, en su breve texto de 1984³⁰⁵, empieza por distinguir tres tipos de espacios: los espacios de pasajes, aquéllos en los que nos paramos de manera transitoria y, finalmente, los lugares cerrados de descanso. A estas tres clases de lugares, el sociólogo francés añade un cuarto espacio que es totalmente diferente de los demás, tratándose de los contra-espacios, verdaderas utopías localizadas. Entre dichos lugares encontramos, por ejemplo, la cabaña al fondo del jardín, el cementerio o el asilo, es decir, lugares con funciones, espacios o tiempos distintos de los espacios en los que vivimos de manera cotidiana (Foucault, 2009: 24). La función de un lugar heterotópico es, según el filósofo francés, rehabilitar, gozar, recogerse, pensar, es decir, realizar actividades que la misma naturaleza de los espacios en los que vivimos impide. Así pues, a diferencia de las utopías –como la del T. More a la que me refirí anteriormente– las heterotopías son espacios que existen realmente : “[...] il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu’on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu’on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours” (Foucault, 2009 : 23). Éstos se definen en oposición a los demás lugares y, por ello, crean una ilusión que denuncia lo demás como algo precisamente ilusorio.

A mi modo de ver, dicha noción de heterotopía permite dar sentido a los entresijos del camino migratorio de Vladimir y posibilita contemplar su migración como una huida hacia adelante en busca de un territorio ideal que encarnaría los cuerpos con los que sueña y los paisajes en los que se proyecta. De hecho, al principio de la novela, el antihéroe liscaniano explica que quiere empezar de nuevo en un paisaje “tranquilo, frío, silencioso” (Liscano, 2000: 20) para alejarse del mundo de la droga y de los proyectos de sus padres. Al salir de su país, el joven migrante asocia claramente su deslocalización con un anhelo por ser otro: “Donde nadie lo conoce uno puede empezar de nuevo. Así pensaba, como si uno pudiera dejar de ser el que es por el solo hecho de cambiar de paisaje” (Liscano, 2000: 20). El país de llegada se entrevé, pues, como un espacio cuya característica fundamental es la de ser profundamente diferente al espacio de origen. Por esta razón, Vladimir modifica su itinerario muy rápido y en lugar de escaparse a Estados Unidos, compra un vuelo para Suecia. En la mente de Vladimir, el paisaje geográfico

³⁰⁵ Se trata del texto escrito de una intervención radiofónica de 1966 que fue ampliado para una conferencia que M. Foucault dio en 1967 en el Cercle d'études architecturales de Paris y cuyos extractos fueron publicados en la revista italiana *L'Architettura* en 1968 (Defert, 2009).

sueco del que le ha hablado Ingrid, refleja el paisaje social y cultural con el que el uruguayo sueña: el paisaje frío y silencioso de las afueras de Estocolmo representa la posibilidad de una nueva subjetividad y permite al uruguayo alejarse de la familia cuyos valores no comparte, así como de los representantes de la autoridad que lo persiguen.

Sin embargo, el paisaje nevado y la espaciosa vivienda de Ingrid se transforman, vertiginosamente, en sitios apremiantes e incluso alienantes. Lo mismo pasará con el piso de Vladimir: en lugar de la independencia que pretendía otorgarle a su dueño, este piso en el barrio de segunda zona encierra al inmigrante en un gueto paralizante, donde reina la competencia más salvaje. Por tanto, a pesar de la seguridad de su empleo en el asilo, Vladimir decide huir nuevamente en busca de una verdadera libertad:

Entre vivir seguro y vivir libre uno no sabe por qué optar. O sabe, sí; uno se dice: Mejor libre que seguro. Pero eso no pasa de las palabras. La seguridad es la trampa, ocho horas y así. Hay que dar la tercera parte de la vida a cambio de un poco de seguridad. Así uno se entrega [al trabajo]. Después empieza a argumentar a favor de la trampa, de lo bueno que es elegir una libertad limitada, de la paz que se consigue siendo un poco menos libre. Entonces hace rato que uno dejó de pensar. Y ni así encuentra paz.

Yo no quería más. No, no quería. (Liscano, 2000: 86).

Tras esta desilusión, Vladimir emprenderá un camino hacia otro espacio heterotópico: la ciudad de Barcelona. Este lugar, supuestamente, le tiene que ofrecer la oportunidad de ser otra persona ya que combina la doble ventaja de serle totalmente extraña y, a la vez, mucho más próxima, gracias al idioma que piensa compartir con sus habitantes.

Como ya sabemos, la ciudad catalana no lo acogerá como el inmigrante espera y, nuevamente, Vladimir se encontrará en un lugar/posicionamiento paradójicamente clausurado: la Plaza Real donde ha de vivir en los cartones, un espacio que le asigna su posición de marginal y de meteco en el corazón de la ciudad. Por tanto, las ciudades heterotópicas resultan ser mucho menos ordenadas de lo que Vladimir creía: Estocolmo está llena de migrantes que compiten para sobrevivir en una ciudad incomprensible y Barcelona está llena de mendigos, árabes y prostitutas que se esconden de los policías que los persiguen para “limpiar” la ciudad que está bajo los focos de los Juegos Olímpicos.

El migrante ilegal sufre, así, el desencuentro que muchos inmigrantes “tercermundistas” viven al llegar a la madre patria tan soñada, un aspecto al que se refirió D. Facolní Trávez acerca de la migración colombiana:

De cierto modo, al migrar se espera que en algún momento opere la bienvenida, ese recibimiento medianamente cortés de aquel que alcanza un destino. No obstante [...] la *bienvenida* no siempre es posible y una *malvenida*, en realidad, puede ser frecuente para ciertos cuerpos nacionales que tienen ciertos rastros coloniales en su piel (Falconí Trávez, en prensa: 13).

Por consiguiente, las ciudades, y más concretamente, los lugares en los que Vladimir sueña vivir cristalizan el deseo absoluto del errante, que no es otro que el de encontrar, por fin, paz, tranquilidad y una libertad total. Sin embargo, estos lugares heterotópicos se transforman, irremediablemente, en pesadillas. Dicha desilusión se debe a un doble proceso –el de desidentificación y el de anonimato– que se intentará circunscribir ahora.

En primer lugar, el viaje de Vladimir se puede entender como un proceso de profunda desidentificación : el joven quiere dejar de ser el hijo de sus padres, el camello de su barrio y un enemigo público. Empero, en lugar de dejar de ser el que era para ser “otro” como pretendía, el meteco se convierte en un individuo más de una masa informe de cuerpos errantes anónimos de los metecos a quien nadie acoge. Un ejemplo esclarecedor de esta “malvenida” se podría situar en el albergue al que acude Vladimir en cuanto llega a Barcelona dado que no recibe ningún apoyo del único contacto que tenía:

Volví a caminar con los quince kilos a la espalda y preguntando llegué al lugar: *Pensión Tere o Rosita* o cualquier cosa así, con nombre du puta, en la Plaza Real. Enseguida me puse de acuerdo con una especie de proxeneta con aros en las orejas que atendía a los huéspedes y miraba televisión. Me acompañó hasta el segundo piso, a un cuartucho sin aire, sin luz y pasablemente maloliente (Liscano, 2000: 117).

En lugar de la solidaridad que había imaginado, Vladimir se encuentra pues en este albergue de tres al cuarto que presenta como un “no lugar” del que no puede esperar ninguna ayuda. Dicha noción de “no lugar” fue desarrollada por M. Auger quien afirmó que los enormes cambios que nosotros, los humanos, hemos vivido a causa del capitalismo ha provocado la sustitución del lugar por el no-lugar³⁰⁶. Éste se corresponde a los emplazamientos contemporáneos en los que las transacciones e interacciones se realizan entre individuos anónimos –es decir, que no demuestran ningún símbolo de identidad social–. Estos espacios ni identitarios, ni relacionales ni históricos, de los que el

³⁰⁶ El antropólogo precisa, sin embargo, que dicha sustitución es necesariamente incompleta y utiliza la metáfora del palimpsesto como imagen de la reinscripción y del juego turbado de la identidad y de la relación: “Ajoutons qu’il en est évidemment du non-lieu comme du lieu: il n’existe jamais sous une forme pure ; des lieux s’y recomposent ; des relations s’y reconstituent ; les “ruses millénaires” de “l’invention du quotidien” et des “arts de faire”, dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s’y frayer un chemin et déployer leurs stratégies” (Auger, 1992 : 101).

ejemplo más famoso es el del aeropuerto, no se interesan por el grupo social o individual al que uno pertenece, sino que se relacionan con nosotros sólo a nivel técnico, somos un número más entre miles (Auger, 1992: 100). Así pues, para M. Auger, en dichos lugares ni la casta ni el género importa si tenemos el dinero para tener el derecho a estar en ese lugar. Asimismo, el personaje principal de *El camino a Ítaca* se convierte en un huésped más del albergue barcelonés, al igual que será un mendigo más de la Plaza Real en la que terminará viviendo. Nadie le pregunta su identidad dado que Vladimir corresponde ahora a un fajo de billetes que le otorgan un derecho muy temporario de permanecer en un lugar anónimo y sucio.

En segundo lugar, el camino de Vladimir por las ciudades de Barcelona o Estocolmo se sitúa en contradicción con una larga tradición asociada al recorrido de la ciudad como un proceso artístico de lectura y escritura de la misma. Muchos de los críticos remontan el interés de leer la ciudad como si fuera un relato a la tradición del *flâneur* quien veía el espacio urbano como una obra de arte que se podía interpretar y describir de manera creativa (Holmes, 2007: 21). Esta es una tradición modernista que se originó en París se extendió luego, a lo largo del siglo veinte, a ciudades europeas y extraeuropeas, como México y Buenos aires. A. Holmes cita, así, el ejemplo de R. Arlt y de su obra *Aguafuertes porteñas* (1950) entre las obras latinoamericanas más representativas de la época.

Vladimir, por su parte, se limita a sobrevivir en la ciudad: sus únicos paseos por el centro de Barcelona serán el par de veces que sale con con Conchita, puesto que, la mayoría del tiempo, su itinerario es meramente utilitario: sale de la Plaza Real –o de su casa temporaria– para trabajar o buscar comida. El inmigrante sin papeles se confunde entre miles de seres anónimos que no pueden permitirse el lujo de *flâner* en la ciudad costera, estando autorizado únicamente a subsistir en un espacio inhospitalario.

La búsqueda de un lugar Otro en el que Vladimir pudiera ser diferente se transforma así, paulatinamente, en un relato profundamente distópico: el inmigrante se encuentra encerrado en su lengua y en su condición de meteco tercermundista. De hecho, el problema de la incomunicación subyace durante todo su camino migratorio, así como su falta de dominio de las lenguas de los países en los que permanece lo reducen al rango de subnormal o, incluso, de animal como él mismo afirma:

Para ser alumno [de la clase de sueco] había que convertirse en mono, dejarse convertir en mono por un rato y poner una gran cuota de alegría, como frente a una abundante ración de bananas. Era como si las cosas del mundo hubieran caído en el caos primigenio y le hubieran encargado a un grupo de subnormales comenzar a darles un orden, clasificar de nuevo la vida en verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios (Liscano, 2000: 44-45).

Vladimir, en su condición de migrante, se encuentra encerrado en una Torre de Babel lo que, en la mayor parte de la novela, reactiva las relaciones dialécticas yo/otro, colonia/metrópoli, bárbaro/civilizado y atraso/modernidad. Sin embargo, el último sueño que corresponde a la primera descripción de la llegada en tren a Suecia –con la que se abre la novela– relativiza y matiza esta perspectiva. Después de haber sido explotado en Suecia y, luego, en España, el migrante se da cuenta de que la paz y la libertad absolutas no existen. Así, su Ítaca toma pues la forma de una granja, la casa de Ingrid que quiere volver a ver, y en un paisaje nevado que se parece extrañamente, a sus visiones.

No obstante, si todo parece “ordenarse” al final del relato, el único aspecto que no cambia fundamentalmente es la visión que Vladimir tiene de las mujeres y su posicionamiento frente a ellas. De hecho, aunque sufre de la desestimación y del rechazo por parte de algunos de sus colegas y jefes en su estancia en Suecia y en España, el inmigrante nunca se interesa por la dominación que sufren las mujeres que lo rodean. Vladimir no presta más atención a sus novias temporarias que al aspecto físico y a las relaciones sexuales que aceptan tener con él. Así pues, se aleja cada vez más de Ingrid no sólo por la hija que no ha querido sino también por la falta de atracción física:

Hacia tiempo que yo había dejado de insistir con Ingrid. A ella le interesaba el sexo, pero poco. Me mantenía alejado, dedicada a las niñas, y engordando más allá del límite en que su cuerpo todavía era hermoso y atractivo. Yo me dedicaba exclusivamente a buscar mujeres, una tras otra, cualquiera, donde las encontraba, de todas las nacionalidades (Liscano, 2000: 103).

Asimismo el joven uruguayo reconoce que pasa tiempo con Conchita porque los dos necesitan compañía y sexo: “en la cama los dos nos necesitábamos, y nos dábamos y recibíamos lo que necesitábamos” (Liscano, 2000: 150). En el caso de Dolores, la prostituta que acoge a Vladimir de vez en cuando, ésta también le entrega su cuerpo en una especie de intercambio momentáneo: “porque Dolores me daba lo que tenía, lo único que tenía, y que le daba a todo el mundo, se había pasado la vida entregándolo, su cuerpo” (Liscano, 2000: 224). En estas relaciones, si bien es cierto que no hay ninguna señal de violencia o de forzamiento, los cuerpos de las mujeres se presentan como una adición de

cuerpos cruzados, que se usan para salir adelante, siendo el ejemplo más obvio el proyecto de Vladimir de hacerse proxeneta para poder vivir tranquilo.

Por consiguiente, aunque los paradigmas antes mencionados se hacen y se deshacen a lo largo de la novela, la única pauta que no evoluciona a pesar de sus numerosas experiencias es el paradigma binario heterosexual –bastante machista en este caso– de hombre *versus* mujer. Todas las mujeres están a merced de los hombres que las pueden usar, ya sea como compañeras, o como consolación o incluso como sustento. En este ámbito, el término *heterotopía* al que nos referimos anteriormente, cobra un sentido particular al reflejar el deseo del otro lugar diferente en todo menos en este constante deseo heterosexual y de mero instrumento al que este hombre someterá a todas las mujeres con las que se cruza en su peregrinación.

4 Cuerpos fuera de lugar

Comprender cuál es el lugar de cada uno/a y su por qué son cuestiones que han estado en el centro de atención de las feministas desde hace décadas, dada la falta de acceso de las mujeres a los mismos lugares –reales o metafóricos– que los hombres. De hecho, el lugar del cuerpo es imprescindible en la construcción de los mismos cuerpos ya que, en palabras de la geógrafa N. Smith “el lugar establece la frontera entre el yo y el otro, tanto en el sentido social como en el físico, e implica la creación de un “espacio personal” que se añade al espacio literalmente fisiológico” (Smith, 1993: 102). Desde hace dos décadas, geógrafas feministas, lesbianas y *gays* han profundizado en este tema. Pienso, por ejemplo, en D. Bell y Valentine (1995), en Estados Unidos; o en M. Blidon (2008) en, Francia que se han interesado en la segregación sexual y en la jerarquización del poder según los géneros en grandes urbes como París o Nueva York.

Un principio organizador de estos estudios es la propia noción de ciudad que, en el caso de los relatos de la migración, muy a menudo se pone en tela de juicio al igual que el concepto de hogar. Aunque los inmigrantes estén asignados a espacios distintos en función del género al que se les asocia –como ya vimos en el apartado anterior–, los mismos individuos pueden situarse y escribirse en otro sitio distinto al esperado. Así pues, un relato puede contribuir a mantener o, por el contrario, a socavar los paradigmas espaciales que funcionan en binomio con ciertos géneros³⁰⁷. A este aspecto se le dedicará esta última parte de la exégesis.

Primero, se partirá del microcosmos que es la casa familiar –el hogar– para estudiar su vigencia en este marco de migración transnacional y de búsqueda existencial de Vladimir. Veré si los espacios están divididos entre lugares privados y lugares públicos y, si es el caso, me preguntaré cuáles son las normas de género asociadas a cada uno de ellos. Luego, se atenderán las marcas que la ciudad dejan en el cuerpo del migrante indeseado, veremos por qué Vladimir se describe como un “requeche” del mundo y en qué medida esta suciedad cobra un sentido existencial y social. Finalmente, me interesaré más específicamente por la voz narrativa y su posicionamiento, supuestamente, neutro.

³⁰⁷ A nivel de la literatura latinoamericana contemporánea, pienso, por ejemplo, en obras como *The House on Mango Street* de la chicana Sandra Cisneros (1984) u otras novelas recientes como *Los daños materiales* de Matilde Sánchez (2010), que han cuestionado los motivos de casa como espacio femenino y proponen una mirada femenina sobre la ciudad.

Asimismo, se atenderá a la influencia del motivo del *bildungsroman*, que vuelve a aparecer en la novela de C. Liscano, subvirtiéndolo todo.

4.1 Errante entre ciudad y hogar

Como subraya la crítica M. Mardorossian, hasta hace poco, se solía entender la literatura del exilio dentro de una lógica binaria conceptualizada entre un “aquí” y un “allí” frente a la que, a día de hoy, se prefiere hablar de desarraigo, de mezcla de culturas, de razas y de idiomas (Mardorossian, 2002: 16). Este cambio de paradigma³⁰⁸ se explica por las influencias de los estudios subalternos, postcoloniales y de género que han nublado los límites rígidos –como la nación, la raza, el género y la cultura supuestamente monolítica– sobre los que se fundaba aquel presupuesto. El presente trabajo se sitúa, sin lugar a dudas, en esta segunda perspectiva constructivista, cuyo descentramiento y constante renegociación es quizás aún más agudo dada la naturaleza de las migraciones contemporáneas³⁰⁹.

Dentro de este marco, la noción de *home* –que nos remite tanto al concepto de ‘hogar’ como al de ‘casa’– pierde su univocidad y se extiende a áreas insospechadas. Para los migrantes transnacionales y los ciudadanos de la era global, “la casa” ya no se refiere necesariamente al edificio donde se suele vivir con la familia, así como a las costumbres que allí se tenía. La definición de este término se vuelve cada vez más porosa, convirtiéndose la vuelta al hogar y su constante reconstrucción en un motivo esencial de la narrativa de la migración, un *leitmotiv* que aparece, de hecho, en *El camino a Ítaca*.

En la obra de C. Liscano, la casa no se asemeja nunca al concepto de nación y de familia biológica, ya que ambos elementos son totalmente ajenos a Vladimir:

Ingrid no tenía razón, yo no quería volver a aquel país lleno de mediocres que se desesperan por no hacer el ridículo. Nunca iba a volver ni muerto. Y como tampoco

³⁰⁸ Para un acercamiento al debate a propósito de la globalización de la cultura y la validez y límites de términos como “creolización” e “hibridez” véanse –entre muchas referencias– *The Location of Culture* (1994) de H. K. Bhabha; *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (1996) de A. Appadurai y, mucho más conciso, el artículo esclarecedor de Stefania Capone “À propos des notions de globalisation et de transnationalisation” (2004).

³⁰⁹ En palabras de D. Munos, las relocalizaciones son, hoy día, cada vez más transnacionales, y están más influenciadas por los medios electrónicos y basadas en un retorno siempre posible, lo que socava la concepción de la migración como movimiento unidireccional : “The paradigm-shift in matters of transnational migration, the far-reaching influence of an electronic media culture and the emphasis on the possibility of return complicate the space of migrant identity construction so that it is now untenable to represent immigrant self-fashioning in terms of a one directional movement from the homeland to the “West”” (Munos, 2011: 24).

podía vivir en Suecia, debía seguir buscando, marchando por los caminos (Liscano, 2000: 56)

La casa/el hogar del inmigrante ilegal no se sitúa en un “allá” idealizado e inalcanzable sino que es un sitio por encontrar, ya que, como vimos, está asociado a la cabaña en la nieve de sus sueños. Empero, si al final de su relato el vagabundo decide volver a la casa de Ingrid, no es tanto porque este hogar se corresponda a la cabaña que había imaginado, sino porque se percata de que puede estar dentro de él mismo. Como lo señaló ya C. Blixen acerca de la narrativa³¹⁰ del autor uruguayo, el hogar no es un espacio físico ni un lugar fijo sino que “está dentro del individuo y coincide con el doloroso proceso de búsqueda de sí” (Blixen, 2006: 135). En este sentido, la búsqueda de su Ítaca se asemeja, para Vladimir, a un camino interior, a un (re) conocimiento de sí mismo, aspecto sobre el que se volverá a finales de este capítulo.

Así pues, mientras busca su lugar, Vladimir vive en casas ajenas, como la de Ingrid, en un piso alquilado, luego, ya en Barcelona, se aloja en un albergue y en la casa de Conchita para acabar en el espacio público por excelencia, la plaza. Si atendemos a la clasificación que elabora C. Rovira sobre las formas físicas que constituyen la imagen que nos hacemos de una ciudad³¹¹, nos percatamos de que Vladimir, tanto en sus descripciones como en su lugar de vida, se interesa especialmente en un aspecto de la ciudad de Barcelona: la Plaza Real, centro turístico y espacio de encuentro social por excelencia. Tradicionalmente, la plaza representa uno de los puntos clave para comprender la ciudad, ya que en ella se localizan edificios importantes y suele ser el centro neurálgico de la ciudad. En su repaso de los espacios públicos de comunicación en la literatura, D. Muñoz Carrobles subraya así que:

[...] los centros del poder político, económico y religioso se hallan localizados tradicionalmente en una plaza, incluso en la misma, tal y como sucede en la Praza do Obradoiro de Santiago de Compostela, donde se unen la Catedral, la administración política y la Universidad (Muñoz Carrobles, 2010: 88).

Desde las ciudades clásicas griegas, el ágora es el centro del poder del pueblo donde se debate el poder económico y religioso, así como el conocimiento. Por su

³¹⁰ Según la estudiosa, en su texto inédito *Carlos Liscano: la vida desde un tren* (2009), M. Milstein ya había resaltado este punto acerca de la poesía de Liscano.

³¹¹ Rovira distingue así cinco tipos de formas físicas constituyentes de la imagen mental de una ciudad: los recorridos –los medios de tránsito de la ciudad–, los límites –elementos lineales que separan dos espacios–, los barrios –lugares que se destacan y se diferencian por características que hemos integrado mentalmente–, los nodos –puntos de conjunción estratégicos en una ciudad –, y los referentes –unos puntos de referencia notables por su significado histórico– (Rovira, 2005: 21)

presencia en este espacio público, el inmigrante sin papeles y sin poder pone en tela de juicio dichos principios democráticos. Vladimir utiliza el espacio público porque no tiene otro lugar, no tiene un espacio privado en el que vivir. Así pues, el escoger la Plaza Real como espacio privado revela la estrategia denunciadora del inmigrante indeseado; y es entonces cuando, después de irse del albergue que ya no se puede permitir económicamente, vemos que el joven se queda debajo de la pensión, en la Plaza Real, y reflexiona sobre su estatus de indeseado:

Sentado en la Plaza estuve unas horas pensando, pensando en la vida, en la perra vida que no me dejaba recomenzar, como venía intentando en los últimos años. Era cómico, o por lo menos tenía un aspecto de cómico la cosa. Yo quería vivir como los demás, como todo el mundo, tener un trabajo y diversiones así, y era solo eso lo que venía buscando. Pero no se me abría la puerta para entrar al sitio donde con naturalidad se arrancan la cabeza los unos a los otros. [...]]Pero] era cierto, siempre fui cobarde, siempre quise pasar inadvertido, no ir a plantarle cara a la vida, dar la lucha, pelear oír un lugar, como hace todo el mundo (Liscano, 2000: 135).

Las reflexiones de Vladimir acerca del lugar que ocupa en el mundo están compuestas tanto de culpas como de introspección honesta. Por una parte, el joven echa la culpa a los supuestos responsables de su desgracia, es decir, a Ingrid, que le ha robado su libertad, a su jefe que lo explota y a los españoles, en general, que no lo han acogido como se debiera. Por otra parte, el meteco reconoce que nunca le ha interesado entrar en “el sistema” que, según él, consiste en trabajar y en tener una mujer y “pensar que no hay nada mejor en la vida que preñarla y hacerla largar un monstruito a la calle, a la vida, a la guerra general” (Liscano, 2000: 135). Por tanto, Vladimir escoge no rebajarse a seguir este modelo absurdo y elige la plaza, el centro simbólico de la ciudad, para minar los valores que representa, reapropiándose para participar de su producción.

Además, su elección de lugar también puede ser una forma de resistir a la autoridad y a las reglas impuestas en cuanto a la repartición de los lugares en función de la raza/ciudadanía. El inmigrante ilegal impone su cuerpo desnutrido y sucio en este lugar turístico vedado por los policías y denuncia, de esta manera, el “orden” capitalista y su repartición impuesta por los cuerpos a su servicio.

Si volvemos, una vez más, al sentido de “lugar”, se puede señalar que Vladimir no ocupa su lugar. A pesar de que ocupa un lugar geográfico central de la ciudad. T. Cresswell, interesándose en dicha conexión estrecha entre el comportamiento normativo y el lugar geográfico, sugiere así que:

When something or someone has been judged to be “out-of-place” they have committed a transgression. Transgression simply means “crossing a line”. Unlike sociological definition of “deviance” transgression is an inherently spatial idea. The line that is crossed is often a geographical line and a socio-cultural one. (Cresswell, 2004: 102)

La elección de la Plaza Real como hogar temporal por parte de Vladimir no corresponde a las relaciones esperadas entre lugar, sentidos y prácticas. Los límites fronterizos entre el espacio privado –la casa– y el espacio público –el ágora– están aquí totalmente borrados; incluso la validez de esta bipartición se pone en tela de juicio al surgir una metafísica de la *errance* cada vez más discutida hoy día. Como ya destacaron pensadores postcoloniales como A. Appadurai (1992) y E. Said (2008), y antropólogos como L. Malkki (1992), el localizar gente e identidades en espacios particulares y dentro de límites específicos empuja a pensar en la gente “sin lugar” de manera totalmente negativa, mientras que este pensamiento se basa en un modo de vida sedentario y obsoleto para un número creciente de gente.

Esta reconfiguración espacial también llamó la atención de los teóricos de la *écriture migrante* quebequense. Así, en *Les passages obligés de l'écriture migrante*, S. Harel revisita la noción de *écoumène* (ecúmene) –o habitabilidad del lugar– al intentar circunscribir el fenómeno de reterritorialización que conlleva la migración (Harel, 2005). Esta noción de *écoumène*, un neologismo acuñado originalmente por A. Berque, permite estudiar los lugares como sitios habitables sin reducirse al *domus* latín, sino, a semejanza del *oikos* griego, se extiende más allá del hogar doméstico (Harel, 2005; Dupuis, 2007). Como subraya otro crítico quebequense, el interés de esta noción que abarca tanto el centro como la periferia, el ágora y el foro, es el de concebir el espacio como un lugar abierto a la negociación de la identidad (Dupuis, 2007: 145).

Por consiguiente, la decisión de Vladimir de vivir entre sus cartones en la Plaza Real revisita, de cierto modo, esta nueva comprensión de la ecúmene que algunos tachan ya de “global” (Capone, 2004). Sin embargo, esto no debe ser óbice para reconocer que la asociación hombre-ciudad reactiva la creencia tradicional según la cual los hombres suelen representar la civilización –encarnada por la ciudad– mientras que las mujeres están asociadas al mundo natural.

Asimismo, el texto puede reactivar la metáfora casera asociada a las mujeres si se atiende al hecho de que para lavarse y comer Vladimir tiene que entrar en sitios de

mujeres, como pueden ser el piso de Conchita, o las casas de Dolores y Olga. Cada uno de los personajes femeninos del relato está, de hecho, asociado al espacio doméstico, a la vida familiar y a la maternidad.

Por ende, se puede concluir que, aunque el discurso de Vladimir sobre el espacio público y el espacio privado renueva la concepción de hogar y de habitabilidad en relación a la narrativa del exilio, la repartición de los espacios masculinos/femeninos hace de este discurso un relato de adscripción prioritariamente masculina. Por esta razón se ha de profundizar ahora en esta temática del cuerpo físico y de su escritura en el espacio de la ciudad para entender cuáles son las pautas a partir de las que se describe dicho cuerpo masculino.

4.2 Marcas corporales de la ciudad

Varios críticos ya han destacado el paralelismo fuerte que existe entre el cuerpo y la ciudad: desde la ergonomía específica de la arquitectura y del urbanismo³¹² hasta las metáforas corporales que se usan para referirse a la ciudad como si de un cuerpo se tratase –se suele hablar de las calles como *arterias*, o del centro de la ciudad como un *centro neurálgico*–, la comparación entre la ciudad y la figura corporal se ha convertido en un clásico (Peñalta Catalán, 2010 y 2011).

Entre las metáforas corporales en las descripciones de ciudades europeas como París han predominado, en la *Belle Époque*, imágenes sensuales e idealizadas –como lo evidenció A. Holmes, refiriéndose a autores como E. Gómez Carrillo o R. Darío– (Holmes, 2007). Sin embargo, en períodos posteriores se empezó a equiparar las ciudades con la enfermedad, la dolencia o incluso con la violencia, una tendencia que, según la estudiosa norteamericana, no ha hecho más que aumentar en la narrativa del *post-boom* de finales del siglo XX (Holmes, 2007: 27-28). De hecho, ya sean obras relacionadas con las dictaduras del Cono Sur, ya con el mayo de 1968 en México, o, más recientemente, con las “narconovelas”, todas han vinculado las representaciones del espacio urbano con la brutalidad y la violencia, motivos que resultan ser claves también para entender la novela de C. Liscano.

³¹² Foucault afirmaba que la ciudad es una máquina de producir sujetos que se vigilan y se contienen a sí mismos (Foucault, 1993). Para un análisis desde una perspectiva de género y de las sexualidades, véanse *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire* (1997) de A. Betsky o *Sexuality and Space* (1996) de B. Colomina.

De hecho, en la mayor parte de la obra, mientras Vladimir vive como un mendigo en la capital catalana, su cuerpo es un cuerpo desnutrido, sucio y renegado que se limita a sobrevivir. El joven se define, ni más ni menos, como un “requeche”:

Yo le enseñé a Conchita la palabra *requeche*. Le había explicado que no era solo restos, solo sobras o desperdicios, que era todo junto. No sé si llegó a entender, pero le parecía muy cómica, en cuanto podía la usaba. Ahora yo hubiera sido un buen ejemplo para que Conchita entendiera mejor: un *requeche* era yo (Liscano, 2000: 184).

A menudo, el inmigrante también habla de él como de un “reventado” y, paradójicamente, eso le hace sentir bastante bien: “Ahora pienso que me gustaba mucho estar allí, cargar mis bolsas llenas de objetos absurdos. Me sentía bien siendo la basura del mundo, andar por ahí dando un poco de lástima [...]” (Liscano, 2000 : 210). En realidad, el joven uruguayo no es el único mendigo de la Plaza Real y del barrio Gótico, también viven grupos de “andaluces”, de “árabes” y de “latinos”; sin embargo, Vladimir no se identifica con ninguno de ellos. Aunque se siente diferente y profundamente solo, Vladimir sólo los observa de lejos:

No tenía carné de reventado y por tanto no quería reconocerse a mí mismo que lo era. Pero sí que era, era un reventado completo, hasta con el olor característico a carne desecho. Pero la manía de no profesionalizarme me mantenía en la indefinición, y eso nunca puede ser saludable. Al no ser ni esto ni lo otro yo no tenía lugar en el mundo. (Liscano, 2000 : 179)

Vladimir se siente meteco en todas partes, lo que convierte a este joven sin papeles en un paradigma al que podríamos llamar *del Extranjero*³¹³. En este contexto, dicha distancia para consigo mismo nos recuerda las palabras de J. Kristeva acerca de la “extranjería”; la psicoanalista francobúlgara analiza en su obra *Étrangers à nous-mêmes* (1988) las reflexiones que animan a los individuos frente al sentimiento de la “extranjería”. Afirma, así, que al extranjero, en tránsito perpetuo, le gusta definirse por la ausencia de sí mismo:

En passant une frontière (ou deux...), l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie. D'ailleurs, resté chez lui, il aurait peut-être été un marginal, un malade, un hors-la-loi... Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe

³¹³ Vladimir se siente extranjero a estos lugares, no sólo desde un punto de vista de su nacionalidad y de su familia –como ya se ha discutido–, sino también a partir de su mismo nombre. De hecho, el joven uruguayo está marcado por el extrañamiento: llamarse Vladimir mientras vive en un país cuyo gobierno es de extrema derecha³¹³, no puede sino alejarlo claramente del resto del país, sometido a una caza infernal de izquierdistas. Además, este nombre tampoco ayudará al joven inmigrante a encontrar su lugar entre los exiliados políticos que conoce en Suecia, ya que, a demás de que su nombre no es “rojo” como la mayoría de ellos, desprecia totalmente el marxismo, que considera como una teoría engañosa y caduca.

du comédien : multipliant les masques et les « faux-selves », [...] C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas « moi »- « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi »,... « moi » existe-t-il ? (Kristeva, 1988 : 19)

El mecanismo puesto al desnudo por J. Kristeva revela un pensamiento binario que se articula entre un “yo” y un “otro” excluyentes³¹⁴ en el que no cabe el extranjero como Vladimir, al no corresponder a ninguno de estos modelos.

Si volvemos ahora al motivo del cuerpo “fuera de lugar”, me parece especialmente fructífera la metáfora sobre la polución y la suciedad que ha ido desarrollando Mary Douglas. La antropóloga británica apunta que, muy a menudo, lo que está visto como “fuera de lugar” se considera como inmundicia:

Shoes are not dirty in themselves, but it is dirty to place them on the dining table; food is not dirty in itself, but it is dirty to leave cooking utensils in the bedroom, or food bespattered on clothing, similarly bathroom equipment on the drawing room, clothes lying on chairs (Douglas, 1966: 36).

Asimismo, en el caso del uruguayo vagabundo, la suciedad de su cuerpo cobra un sentido social/espacial: este cuerpo sucio y vestido con trapos no está en el lugar adecuado, no cabe en el espacio de la ciudad de Barcelona, que no lo acepta. Este paralelismo aparece claramente más adelante en el relato, cuando Vladimir explica cómo lo mira y lo juzga la dueña de una carnicería del barrio donde compra restos de carne:

—¿Y ha hablado [español] desde pequeño, dice usted?
—¿Y es que todos lo hablan en su país?
—Pero qué bien lo ha aprendido, aunque se le nota como un acento.
Todo dicho con un poquito de ignorancia y de bondad. Pero por debajo siempre había dos toques de desprecio, como condimento, por ser yo un reventado y por no ser español (Liscano, 2000: 189).

La pobreza, la decadencia del ser humano y su deterioro se equiparan, de este modo, con la falta de acogida en el país y el recelo que estas diferencias provocan en la gente “del lugar”, lo que hace eco a lo que ya mencioné anteriormente acerca del “lugar en el mundo”.

³¹⁴ Es interesante apuntar que resulta ser un paradigma casi totalmente contrario al propuesto por las activistas y filósofas de generaciones posteriores –y casi todas con un pie en Estados Unidos– como la filósofa M. Lugones y su concepto de “playfulness” (actitud jugadora). Ésta, originaria de Argentina pero radicada en Norteamérica, reflexionó sobre su doble pertenencia, que ella ve como algo tremendamente positivo y que describe como un vaivén entre dos mundos en los que se siente diferente pero a gusto: “Playfulness is, in part, an openness to being a fool, which is a combination of not worrying about competence, not being self-important, not taking norms as sacred and finding ambiguity and double edges a source of wisdom and delight” (Lugones, 2003: 96).

Ahora bien, el cuerpo como desecho no es un elemento singular y desconectado de la obra del autor uruguayo, sino que se ha de entender dentro de un contexto más amplio: por una parte forma parte de una metáfora que se extiende a todo el relato, y, por otra, se trata de una temática fundamental en la obra liscaniana en general.

Así pues, la metáfora que aparece sutilmente en la novela concierne a la animalización del cuerpo; ya hemos visto que los pacientes del manicomio donde trabajaba Vladimir en Estocolmo actúan como animales, parecen haber perdido la capacidad de emocionarse y de pensar y, por tanto, se limitan a comer y a sobrevivir. Asimismo, las mujeres se comparan a menudo a animales, más precisamente a yeguas paridoras cuyo único objetivo es encontrar un macho para perpetuar su especie³¹⁵. En otras ocasiones, son los europeos quienes son asociados a los animales por seguir los discursos maniqueos de los políticos que quieren defender Europa de su supuesta invasión por inmigrantes de toda clase. Vladimir convoca, de esta manera, la vileza del ser humano y sus pulsiones más bajas para dar sentido al mundo que lo rodea y del que se siente extraño y al que, sin embargo, pertenece, tal como lo reconocerá paulatinamente.

Cabe resaltar también que la conciencia y el respeto del cuerpo son elementos cruciales en las reflexiones de C. Liscano que se explican, sin duda, por su propia experiencia del maltrato físico y de la tortura. F. Idmhand, en su reseña del relato autobiográfico *El furgón de los locos* (2001) –en el que C. Liscano emprende, por primera vez, un relato de su condición de preso político– resalta así la dimensión fundamental de la degradación del cuerpo:

Le corps est à plusieurs reprises défini comme ce qui fait de l'homme un être humain, l'écrivain insiste sur les dégradations physiques car l'animalisation de ce corps arrive avec la négligence, avec la saleté et avec l'apparition des odeurs. L'infamie « hors-normes » agresse et torture un corps qui souffre des différents supplices imaginés par les militaires, il est maltraité, haï, sali et souillé par les objets utilisés durant les séances de torture. [...] Les champs lexicaux de l'odorat et de la vue attirent l'attention du lecteur, sur les effets que les odeurs nauséabondes (« la mugre » p.101)) et la vue de la saleté ont sur le détenu et sur son rapport de dégoût au propre corps (Idmhand, 2009: 238)

El hombre, de nuevo, se acerca más a lo animal que a lo humano, y al lado de la destrucción física emerge otro sentimiento que también podrá acabar con el preso

³¹⁵ Según J. P. Chiappara, R. Peyrou concluyó en su artículo “La autenticidad del ventrílocuo” –que desafortunadamente no he podido consultar– la misoginia del personaje masculino al ver las mujeres como seres exclusivamente empeñadas en parir (R. Peyrou (1997): “La autenticidad del ventrílocuo”, *Brecha*, pp. 20-21, citado por Chiappara, 2011: 121).

torturado: el odio a su propio cuerpo y la desvinculación que se crea entre éste y el espíritu ³¹⁶. Empero, como subraya C. Blixen, C. Liscano no esperó a *El furgón de locos* para aludir a esta experiencia indecible y, de algún modo, “siempre estuvo hablando de ella y es probable que nunca deje de hacerlo” (Blixen, 2006: 70). El estudio *Ficciones de vida* de J. P. Chiappara se basa en esta misma presunción lo que lleva al crítico a decir que “la historia de Vladimir dice, pero también elabora a través de la escritura, la historia de aquel cuerpo que tuvo que actuar con la inteligencia de un objeto, separado de un sujeto durante tantos años de encierro y tortura” (Chiappara, 2011: 114). La grafía de C. Liscano se entiende aquí como una escritura corporal necesariamente vinculada a su experiencia personal.

Al lado del cuerpo del autor, si volvemos al cuerpo del narrador, cabe preguntarnos cómo Vladimir se describe a sí mismo en el marco de la ciudad que literalmente habita. Según Elizabeth Grosz, el cuerpo y la ciudad sólo forman uno al crearse y recrearse mutuamente³¹⁷; en el caso del uruguayo migrante y de su relación con grandes urbes como Estocolmo o Barcelona, su cuerpo se deshace y se deshumaniza conforme se siente rechazado por una ciudad hostil y esencialmente Otra. Si la ciudad es un discurso, como afirmaba R. Barthes³¹⁸, en el caso de Vladimir parece decirle que no cabe en su seno, que no tiene espacio para él.

4.3 Un informe distópico

Para dar cuenta de esta “extranjería”, el migrante uruguayo escoge un formato distinto de los estudiados en las dos otras novelas; en este caso, el camino migratorio se nos narra bajo la forma de lo que se podría considerar como un informe muy detallado y

³¹⁶ F. Idmhand destaca la manera con la que el escritor sigue refiriéndose a su propio cuerpo, ahora envejecido, como si fuera un amigo que se ha de adoptar y proteger: “Libéré, l'écrivain déclare que des années plus tard, il voit et pense encore son corps comme un 'animal-ami', comme si le respect du corps venait de ce qu'il a pu être sur le point de le perdre et donc de perdre la bataille contre la dictature” (Idmhand, 2009 : 238).

³¹⁷ La filósofa australianoestadounidense afirma que el cuerpo *se ciudadaniza* y la ciudad se corporiza dado que, como describió ya Foucault, las normas de la ciudad se infiltran e influyen en los elementos fundacionales para la construcción de la corporeidad y de la subjetividad (Grosz, 1992).

³¹⁸ En su artículo “Semiología y urbanismo” R. Barthes propuso una analogía interesante entre la ciudad y un discurso que hace falta descifrar: la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes y nosotros hablamos a nuestra ciudad, aquélla en la que nos encontramos, simplemente habitándola, recorriéndola o mirándola. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como “lenguaje de la ciudad” (Barthes, 1997: 260-261).

una novela de aprendizaje. Sin embargo, veremos que, a pesar de intentar relatar lo que ha vivido de manera bastante “objetiva” y sin detalles innecesarios, el narrador no evita los juicios personales y las digresiones complementarias. Asimismo, el *bildungsroman* del uruguayo prófugo no concluye con un arrepentimiento rotundo de lo que ha sido y, al mantenerse en una postura antiheroica y crítica, tampoco estamos seguros de si el inmigrante ha decidido realmente sentar la cabeza.

Lo que sorprende al lector al emprender la lectura de la novela de C. Liscano es el tono con el que el narrador –intra-homodiegético, según la terminología genettiana– relata sus peripecias. Por una parte, éste parece confiar en sí mismo y en su capacidad de transmitir su historia y dar sentido a su experiencia migratoria: aunque no precisa las fechas y las horas, su relato da cuenta del encadenamiento de acontecimientos que explican por qué y cómo viajó de su Uruguay natal a la fortaleza europea. Vladimir precisa, así, los lugares en los que vivió, la gente que conoció y las razones por las cuales tomó tal o cual decisión. El relato resulta ser todo menos impresionista, dado que casi nunca se mencionan los colores, el paisaje en el que vive o el tiempo que hace. Vladimir ni siquiera alude a las sensaciones –cuando menos desagradables– como el frío y la humedad que siente al vivir y dormir en la calle en Barcelona, ni a los sentimientos que le afligen al perder a su madre o al abandonar a su hija. Éstos parecen ser datos irrelevantes para el narrador, quien prefiere apoyarse en hechos concretos –como se hace en los informes– para dar cuenta de lo que vivió, lo que pensó y lo que hizo en su migración.

Este formato podría ser una invariante en la obra del autor montevideano. En muchas de sus obras, como sus cuentos *Agua estancada y otras historias* (1991), su relato autobiográfico *El furgón de los locos* (2001) o incluso su obra de teatro *Mi familia* (1999), se percibe este anhelo de distancia, de relato caso oficial de unos hechos a menudo absurdos –al estilo beckettiano–. Sus textos no están cargados de figuras de estilo barroco, de largas descripciones de paisaje o de los sentimientos que uno puede sentir, sino que, al contrario, el narrador se centra en los actos y en los pensamientos. Lo importante es lo que se dice, lo que se hace y lo que se piensa, no lo que rodea a los individuos ni sus emociones pasajeras.

En este sentido, estas características se han de poner en perspectiva con las particularidades de la literatura carcelaria de la guerra sucia en Argentina y Uruguay enunciadas por F. Reati y retomadas por C. Blixen:

[...] la distorsión del tiempo y el espacio; la presencia abrumadora de la dimensión biológica del cuerpo y sus necesidades (sueño, hambre, sed, defecación, sexualidad); las referencias a múltiples técnicas de supervivencia física y psíquica; los sueños y fantasías acerca del mundo exterior; [...] Tal como generalmente ocurre con otras formas de literatura testimonial, se enfatiza en estos relatos la objetividad y la supuesta naturaleza no ficticia del medio testimonial. (Reati, 1997 citado por. C. Blixen, 2006: 79)

La narrativa de C. Liscano sigue varias de estas pautas a las que ya se hizo alusión –como la dimensión del cuerpo o la importancia de los sueños– y, especialmente, a este deseo de objetividad que nutre varios de sus textos. C. Blixen, refiriéndose a los textos carcelarios de nuestro autor, vincula este deseo de objetivar la obsesión por decir la verdad por parte de Liscano, una verdad que sabe inalcanzable por ser el lenguaje necesariamente opaco:

Porque si la verdad es la congruencia absoluta entre el lenguaje y la realidad, el que habla no tiene posibilidad de decirla. El hombre y el escritor saben que el lenguaje es una convención y que no es transparente. La literatura de Liscano, en la cárcel, da testimonio de su conciencia de la opacidad de las palabras, de los desacuerdos que existen entre estas y la realidad (Blixen, 2006: 99).

Asimismo, en *El camino a Ítaca*, a pesar del intento de dar cuenta de su experiencia lo más fielmente posible, el narrador no evita los juicios personales sobre su conducta y los pensamientos que tenía en aquellos momentos. Vladimir comenta las situaciones que le parecen intolerantes e injustas y sus diatribas aluden a temas recurrentes que ya se han tratado, como las mujeres que se aprovechan de los hombres, la falta de acogida de los inmigrantes en Europa o la animalización de los mismos migrantes en su lucha para sobrevivir. Así pues, al lado de un anhelo de objetividad, el relato de Vladimir es inevitable y profundamente personal y subjetivo.

Otro aspecto importante de esta escritura de un *yo* masculino es la presencia de elementos de novelas de aprendizaje: los famosos *Bildungsroman*, que inspiran nuevos intereses en la narrativa contemporánea³¹⁹. Aunque este género haya tomado formas muy

³¹⁹ S. Bolaki, en la introducción a su estudio comparativo de la deconstrucción del motivo del *bildungsroman* en obras de mujeres “étnicas” estadounidenses, afirma que: “in the twentieth century there has been a resurgence of interest in the form of *Bildungsroman*, especially by marginalized subjects, which can be explained in part by alluding to phenomena such as the women’s and civil right’s movements, multiculturalism, decolonization, and various experiences and histories of diaspora” (Bolaki, 2011: 10-11).

diversas y se use cada vez más en una perspectiva deconstructivista, muchos críticos vuelven a la definición de W. H. Brudford para acotarlo :

In a typical “Bildungsroman” we are shown the development of an intelligent and open-minded young man in a complex, modern society without generally accepted values; he gradually comes to decide, through the influence of friends, teachers and chance acquaintances as well as the ripening of his own intellectual and perhaps artistic capacities and interests as his experience in these fields grows, what is best in life for him and how he intends to pursue it (Brudford, 1975: 29–30)

El crítico inglés se refiere a varios puntos esenciales de este género: el desarrollo de un hombre en una sociedad moderna que se debe a la influencia de sus amigos y profesores que le ayudan a madurar y escoger el ideal de vida que quiere perseguir. Nuestro antihéroe liscaniano comparte varias de estas características: es un hombre joven que tiene que buscar su camino en urbes densas y complejas y, a lo largo de su camino migratorio, madura y toma distancia consigo mismo y con lo que su entorno espera de él.

Desde la primera página, Vladimir reconoce que se ha equivocado: uno no cambia al viajar y las cosas no mejoran por cambiar de lugar como él antes creía . El joven se autocritica a menudo y afirma, así, que en su primer viaje a Suecia era “un iluso. Así, dicho con todas las letras. Era un idiota con ilusiones, que es de lo peor” (Liscano, 2000: 23). Esta lección la ha aprendido gracias a su peregrinación transnacional, durante la que volvió a encontrarse consigo mismo y durante la que se topó siempre con las mismas obsesiones –como sus sueños– y sus propios límites –el miedo a los compromisos y a lo que pudiera limitar su libertad–:

Así llegué a Estocolmo la primera vez [...] y entonces como ahora tampoco tenía nada, ni plata ni ropa ni oficio, Pero esta vez llegaba más viejo, miles de años más viejo. Cuando el primer viaje aún no había cumplido treinta años y ya me las había ingeniado para hacerme un pasado. Era un imbécil de la categoría común, pero de los que se niega a aceptarlo. Eso lleva normalmente mucho tiempo, aceptarse así como uno es, como ha sido siempre. A mí me iba a llevar un poco más de lo normal. (Liscano, 2000: 21-22)

Vladimir parece querer ser honesto consigo mismo y con sus lectores, y su relato está plagado de comentarios evaluativos, como reconocer que sus prejuicios sobre los extranjeros son infundados, que su búsqueda constante de otro lugar no tiene sentido y que nunca ha tenido la valentía de escoger su vida, pues prefirió “dejarse llevar, no hacer resistencia” (Liscano, 2000: 12).

No obstante, a diferencia del héroe de Goethe –máximo representante del género del *bildungsroman*– Vladimir no acepta los consejos de su familia y parece no tener ningún amigo o maestro. La única persona con la que el fugitivo intercambia acerca del sentido de la vida es el Ingeniero –uno de los pacientes del hospital psiquiátrico en el que trabaja en Estocolmo–, y éste resulta ser, paradójicamente, un contramodelo, ya que ha decidido dejar de luchar para tener sitio en la sociedad.

Además, los avances de Vladimir al final de su recorrido son muy relativos; siempre queda la duda de saber si acepta realmente “ser él mismo” y si no ha vuelto a huir después de su reunión con Ingrid. De hecho, el narrador se refiere a acontecimientos que tuvieron lugar en un pasado lejano, al situarse en un momento posterior a los hechos. En efecto, si bien la focalización es generalmente interna cuando se trata de su primer viaje a Estocolmo y de su estancia en Barcelona, ésta es externa al principio del relato, cuando el narrador se distancia de dichos viajes de juventud. Así pues, en este *mea culpa*, el replanteamiento de Vladimir resulta ser bastante ambiguo:

Yo sabía eso. O por lo menos sabía una parte. Ya tenía aprendido lo mío, no era por ahí que me venía todo. Era por alguna otra puerta que el viento me entraba en la sesera. Pero creo que aun conociendo cómo era el asunto, en pleno regreso a Estocolmo igual se me pasó por la cabeza la idea de macharme, a cualquier sitio, por ahí, a ver si en otra parte existía un poco de alivio (Liscano, 2000:9).

Por tanto, no queda claro si el joven no volvió a huir hacia otros horizontes después de haber descansado un momento al lado de Ingrid, una sensación que se agudiza con la estructura cíclica³²⁰ de la novela, que no hace sino resaltar este sentimiento de repetición inevitable.

De todo lo dicho anteriormente, se puede extraer que este relato intenta informar de la migración moderna acercándose a dos tipos de géneros literarios. Se trata del típico informe oficial y de la novela de aprendizaje, otro género literario marcado por el género (social) al ser un relato de crecimiento masculino o de aprendizaje a la masculinidad. Sin embargo *El camino a Ítaca* no copia del todo la novela de aprendizaje ya que su relato migratorio comprende, en varias ocasiones, una retórica distópica. De hecho, a pesar de

³²⁰ En la primeras líneas de su relato, el uruguayo explica que “Ahora estaba volviendo a Suecia” (Liscano, 2000:9), una afirmación que funciona como una prolepsis, que anuncia otro viaje, al que aludirá la diégesis. De hecho, al principio Vladimir cuenta las modalidades de su primera llegada a esta ciudad antes de detallar su vagabundeo transnacional posterior. Por último, la novela se cierra con el sueño del migrante vagabundo de volver a Suecia en tren, tal como se describe en la primera escena.

sus sueños sobre lugares Otros –las heterotopías de las que ya se ha hablado– Vladimir se desilusiona con su migración, un desengaño que se percibe en su lenguaje y en su estilo. F. Idmhand habla de humor negro y de un tono sarcástico cuando el uruguayo describe el mundo de los inmigrantes de Estocolmo (Idmhand, 2012). De manera general, caracteriza el estilo de la novela como de realista y despiadado:

Comme toujours, le style témoigne de ces décalages entre les perceptions des uns et des autres, il conforte les oppositions entre les points de vues par un réalisme saisissant, sans métaphores, ni figures d'embellissements destinées à atténuer un effet de « réel » cruel; au contraire, le style amplifie cette réalité et renforce l'effet produit par l'affaissement social et par l'impitoyable « guerre » qui se joue entre les métèques (Idmhand, 2012: 219).

Es cierto que el tono es muy a menudo sarcástico y las frases entrecortadas e intransigentes. Vladimir se dedica a criticar de manera virulenta el mundo que lo rodea, y su relato compila numerosos datos negativos: los retratos de de sus lugares de vida, de los grupos locales de inmigrantes, o de los conflictos familiares no se quedan nunca a medias tintas, como tampoco lo hacen sus descripciones de las privaciones dadas a la migración y la soledad existencial que experimenta.

En definitiva, a través de una voz singular, minoritaria y, paradójicamente, intransigente, Vladimir da cuenta de sus peregrinaciones tanto geográficas como interiores, un camino hacia una Ítaca imposible de encontrar si no es dentro de sí mismo.

5 A modo de conclusión

A lo largo de este capítulo hemos visto que la migración transnacional de Vladimir se puede entender como un rechazo a su paternidad y a las performances normativas impuestos, respectivamente, por Ingrid y por sus padres. En este contexto, su peregrinación europea y sus relaciones con las mujeres se han analizado dentro del modelo del complejo de Edipo que explica la huida del joven uruguayo y la consiguiente aceptación de su paternidad a raíz de la muerte de su madre. Por lo tanto, las *performances* de género están asociadas a un lugar; la huida de un lugar y la búsqueda de otro ha de entenderse, en este marco, como una huida/deseo de *performar* su género de otra manera.

También vimos a qué correspondían los lugares ideales de Vladimir y en qué medida esos paisajes reflejan a la vez el modelo heteronormativo tradicional con el que sueña y el camino infinito al que están condenados los inmigrantes internacionales debido a su imposibilidad de volver a un lugar de origen. Por tanto, ya no se trata de una migración con una ida simple, sino que son viajes continuos entre varios países o entre un país y el de origen. Este aspecto ha vuelto a aparecer en las tres novelas que aquí se estudian: los tres personajes principales masculinos están siempre en tránsito entre lugares reales e imaginarios. Ya sea en el caso de Oscar Wao, el de Tulio, así como en el relato de Vladimir, las migraciones se definen por conflictos y tensiones con la familia y por las relaciones que tejen en cada país, lo que implica la necesidad de construir una identidad que nazca de la intersección histórica compleja entre su país de origen y el lugar de residencia. Así pues, cabe matizar la afirmación de P. Jay, quien habla de producción de subjetividad en un mundo en el que las fronteras y las historias nacionales particulares contienen y determinan cada vez menos la experiencia que viven (Jay, 2010: 177), y de resaltar la importancia del lugar de origen no como punto de retorno, sino como uno de los múltiples puntos de referencia.

El segundo apartado de la exégesis se centró en la noción sobre la que se articula el análisis en su conjunto, la de heterotopía, que se entiende aquí como un lugar Otro que permite a Vladimir dejar de ser él mismo. Empero, en vez de encontrarse con las luces de las ciudades de Barcelona y Estocolmo, el personaje principal de la novela de C. Liscano está asignado a lugares fijos, ya sea el del barrio de los inmigrantes en Estocolmo, ya un

rincón de la Plaza Real de Barcelona. Desde luego, Vladimir no se siente a gusto con el lugar/posicionamiento que se le impone, como lo demuestra la metáfora del hospital psiquiátrico –un lugar “real” del relato se extiende a la experiencia migratoria en general.

Para resistir a esta “herida colonial”, según el término de W. Mignolo, el inmigrante ilegal se posiciona de manera ambigua frente a la estrategia machista de su colega Lumumba. Por una parte, se distancia de aquel individuo pero, por otra, reproduce su conquista del territorio que se asemeja al cuerpo de las mujeres. Para concluir, se ha detallado en qué medida la migración se convierte en un desencuentro reiterado para Vladimir, excepto en su afirmación y deseo heterosexual y patriarcal, el cual nunca se pone en tela de juicio. De hecho, el joven corporiza el Extranjero al inscribirse fuera de todas las categorías previstas para él. Sin embargo, a diferencia de Tulio en *Árbol de Luna* o del héroe de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, el comportamiento de Vladimir no es tan transgresivo a nivel de género como lo es a nivel familiar, racial y postcolonial.

Finalmente, en la tercera parte del capítulo, se ha cuestionado la noción de hogar y la dilución entre la esfera pública y privada que, paradójicamente, no permiten la emergencia de nuevas lógicas de afiliaciones, de afinidades y de agrupamientos pragmáticos. A continuación, se ha intentado circunscribir la manera de la que este yo masculino se escribe como cuerpo indeseado en el espacio público para, en última instancia, analizar esta revisión escéptica y antiheroica de la *Ilíada* a través de un informe distópico. El modelo del *bildungsroman* surge como telón de fondo al escribir de la migración, un modelo que, sin embargo, se cuestiona a través de varios mecanismos narrativos.

Tal replanteamiento aparece también en la novela de J. C. Méndez Guédez ya que, a lo largo de la novela, no asistimos a la construcción de dos personalidades, sino que este relato paródico del *bildungsroman* funciona como deconstrucción de las identidades a partir de las palabras que permiten la concientización. Al contarle su vida a su amiga, Estela/Marycruz, poco a poco, pone palabras sobre lo que ha sido, precisa quién es o lo que tiene que ser –la posición auxiliar que siempre ha tenido que ocupar–. Al final, convencida de su identidad fragmentada e inconstante, firma sus cartas sin distinción

entre su verdadero nombre, Marycruz³²¹, y su nombre inventado, Estela/Marycruz. La obra de Liscano y la de J. C. Méndez Guédez comparten, pues, esta mirada desilusionada de dos perdedores que socava cualquier certeza identitaria y el despojamiento, por parte del sujeto, de la armadura de nacionalidad o de raza que lo podrían sofocar. Empero, ambas reactivan los modelos tradicionales de género, bien sea para sostenerse, en el caso de Vladimir, bien para distanciarse de él, en el caso de los personajes de *Árbol de luna*.

En definitiva, ya sea a través de su descripción de Barcelona, ya de Estocolmo, el narrador está en ruptura con la visión de ciudades exitosas y comunicativas, pero no pone realmente en tela de juicio la dominación patriarcal que predomina en esas ciudades. Asimismo, si bien Vladimir cuestiona la vigencia actual del héroe homérico, el papel que atribuye a su Penélope no parece haber cambiado sobremanera ya que Ingrid –paradigma de “la mujer” según el narrador– espera fielmente a que su compañero se percate de que su hogar sueco corresponde perfectamente con la heterotopía que él se había imaginado.

³²¹ Se debe recordar que la ortografía del mismo nombre varía a lo largo de la novela: el personaje de Estela/Marycruz firma a veces su carta con “Maricruz” y, otras veces, con “Marycruz”. Como menciona Vivas Lacour en su reseña de la novela, aquí la pregunta sobre la identidad se define “no como una búsqueda desesperada sino como una opción liberadora. El personaje de Estela/Marycruz/Maricruz se enlaza y se desata de su nombre como quien ha descubierto que su documento de identidad no es más que un papel intercambiable” (Vivas Lacour, 2010).

La noche en que Mauricio miró el cielo, descubrió la noción de infinito, sintió un vértigo y luego se desmayó. Posteriormente la vida le depararía otras emociones, preservadas desde antiguo por la tradición, tales como: la primera comunión, el colegio, la masturbación, el servicio militar, el juego de dominó, los exámenes, los partidos de fútbol, los conflictos generacionales, algunas enfermedades, el análisis de los sueños, la necesidad de conseguir empleo, la inflación, el voto obligatorio, el matrimonio y la sinusitis crónica, pero todos estos placeres estaban aguardándole en una región del tiempo llamada futuro; por ahora, lo más inmediato era el desmayo producido por la noción de infinito.

Cristina Peri Rossi (2007): "Vía Láctea", p. 184

Conclusiones

1 Alcance del estudio

- a. La migración, como fenómeno cultural globalizado y en constante crecimiento, ha creado nuevas formas de escribir y nuevos motivos literarios. En virtud de lo cual, se puede plantear la literatura de la migración latinoamericana como un corpus de estudio relevante especialmente desde un punto de vista de género dado que los textos tratan de subjetividades de género en constante negociación con normas diferentes. Éstas varían en función de la nación a la que se les adscribe, pero también de la raza, de la clase y del origen étnico tanto del sujeto representado como del sujeto –más precisamente de su voz– que se autoriza a representar dichos cuerpos.
- b. Se situó el análisis literario de esta tesis dentro del enfoque semiológico textual propuesto por M. Ezquerro en el que el texto se entiende como un sistema abierto que se constituye en varias etapas. Esta manera de leer un texto de ficción permite reconocer la importancia del campo semiológico en el que éste se inscribe. El texto se entendió, entre otros puntos, en su relación con la “tradicición” literaria de la migración y con los géneros literarios –todos ellos siendo marcados desde un punto de vista del género (*gender*)– con los que dialogan las novelas. Asimismo se reconoció la importancia del idiotopo del sujeto alfa, el escritor, al recordar, en varios momentos, el contexto socio-histórico de la migración latinoamericana contemporánea en el que se sitúan.
- c. Dicho enfoque semiológico resultó interesante también porque puso en el primer plano el posicionamiento del lector/la lectora que analiza el texto. En este sentido, me pareció esencial precisar el lugar, literal y teórico, a partir del que se leyeron las tres novelas, una clara herencia de las reflexiones feministas acerca de los saberes situados propuesta por D. Haraway y S. Harding. Este lugar se sitúa en el cruce de las reflexiones principalmente francófonas, anglosajonas y latinoamericanas propuestas por pensadore-as feministas, poscoloniales y *queer*.
- d. El repaso histórico de las migraciones transatlánticas e interamericanas dio la posibilidad de “historicizar” dichas producciones literarias, es decir situar las creaciones que se basaron en un doble movimiento geográfico y cultural en una

perspectiva transhistórica. También permitió destacar el papel preponderante que ha jugado el cruce de fronteras para generaciones como los escritores del exilio del Cono Sur y movimientos culturales como el Chicano. Gracias a este panorama se pudieron vislumbrar los debates similares que hoy en día están emergiendo en cuanto a la literatura de la migración en las áreas francófonas, anglosajonas y, finalmente, hispánicas.

- e. La variedad terminológica relativa a la literatura producida por autores migrantes/cuyo argumento principal es la migración reveló, pues, la perspectiva literaria, histórica y (pos)colonial manejadas por los críticos. Algunos de ellos se centran en la lengua usada por el autor, otros atienden los motivos recurrentes en esas obras mientras que otros aún se refieren a la hibridez y heterogeneidad como punto común de muchos textos de la migración.
- f. A partir de estos planteamientos, propuse una perspectiva profundamente transdisciplinaria que se arraiga, sin embargo, en una epistemología de género. Se planteó el corpus de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea a partir de una paradoja: se trata de una producción textual novedosa que, al mismo tiempo, remonta a la creación misma de “América latina”. De hecho, aunque los intercambios literarios entre la Península ibérica y Latinoamérica nunca se han detenido, en reacción con el llamado “boom latinoamericano” que transmitió una imagen folclórica y exótica del continente, las generaciones de escritores latinoamericanos siguientes –como las del *Crack* o *McOndo*– no quisieron cultivar esa conciencia de ser de otro lugar ni la doble pertenencia que ahora algunos autores contemporáneos traen a colación en sus textos. En dicho corpus, la migración está presente tanto a nivel extradiegético, dado la relocalización geográfica personal del sujeto alfa, como intradiegético, al tratar el texto de personajes migrantes y/o de narradores que hablan desde esta perspectiva del “entre dos”.
- g. La literatura de la migración latinoamericana contemporánea se definió por una deconstrucción constante de subjetividades e impone planteamientos culturales necesariamente híbridos, visiones inciertas e identidades “glocales” según el término de R. Robertson. Se diferenció, de esta manera, de la literatura del exilio que, a menudo, funciona en términos binarios. La forma estilística de la literatura de la migración es muy variada pero la oralidad, la hibridez lingüística, la ironía y la

multiplicidad de discursos parecen ser características que se reiteran. Al mezclar idiomas, variedades de lengua y referencias culturales ancladas en territorios socio-espaciales tan diferentes, este tipo de literatura requiere una lectura participativa, a veces desestabilizante, por parte de los lectores.

- h. La noción de frontera literaria se ve profundamente cuestionada a partir de tal acercamiento dado que la adscripción nacional de un autor y de su obra han de ser pensados desde el transnacionalismo y la globalización que desdibujan conceptos como “América latina” o “España”; un esfuerzo que, sin embargo, ha de tener cuidado en no reproducir la división colonial en nuevos términos.
- i. Después de considerar los peligros de exotización y erotización de la noción de estereotipo nacional y de género, se reconoció su utilidad en el análisis de la novela *Árbol de Luna* de Juan Carlos Méndez Guédez. Por una parte, se demostró de qué manera los personajes de esta obra recuperan, repiten y transforman dichos estereotipos en su *performance* de género en tanto figuras inmigrantes de origen venezolano en la sociedad española.
- j. Propuse entender dicha estereotipia en el marco del etos de la voz narrativa. Se planteó el término de “actuación” para referirse a la manera en la que el narrador se representa a sí mismo en relación con estereotipos de género a través de su discurso/narración. Dichos estereotipos funcionan como un guión o modelo con el que el narrador se identifica, se distancia o que, paulatinamente subvierte. La *performance* de género del personaje de Estela/Marycruz, se analizó en el marco de tres estereotipos: la rubia ingenua, la mujer manipuladora y la encarnación de una “sensualidad” latina. El personaje de Tulio fue discutido en relación con el estereotipo del latinoamericano izquierdista, el “macho seductor” y el ideal bohemio. En ambos casos se destacó en qué medida sus autodescripciones –lo que dicen estos personajes– como la manera como lo dicen, evidencian la estereotipia de género presente en estos etè.
- k. Por otra parte, la estereotipia de género se discutió en tanto repetición de signos en diálogo con otros del mismo estilo, refiriéndome, así, al concepto de ironía. Se adelantó que Juan Carlos Méndez Guédez parodia varios géneros literarios que están marcados desde un punto de vista de género (*gender*). En este ámbito, el análisis de

la anamorfosis literaria (Soriano, 2006; Desmarais, 2010a) a partir de géneros literarios etiquetados “latinoamericanos” y “europeos” resultó ser bastante fructífero.

- l. Al ser el cuerpo un espacio de reivindicación personal marcado por normas genérico-nacionales, me pareció esencial analizar cómo y bajo qué pautas se describía en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz. A partir del concepto heteronormativo y racista de “dominicanidad”, se demostró cómo Oscar Wao está descrito como un cuerpo bárbaro y monstruoso a la vez ilegible e imposible de escribir, según el punto de vista del narrador principal, Yunior. De esta manera, vimos que la escritura de un cuerpo abyecto permite al narrador representarse como norma nacional y genérica en un mecanismo de “afuera constitutivo” (Butler, 1993). Como consecuencia de ello, el relato pone en escena personajes que pretenden corregir a Oscar para que corresponda a la norma masculina de la diáspora dominicana.
- m. La figura de Yunior aparece a la vez como personaje y como voz narrativa que se asimila al autor, Junot Díaz, en un juego de autoficción. A partir de este doble posicionamiento, Yunior intenta reformar narrativamente a su amigo. Este objetivo se lleva a cabo a través de un arsenal de “armas discursivas”: primero, ridiculiza la inactividad sexual de Oscar, su comportamiento supuestamente infantil y su posible homosexualidad. Otra estrategia de Yunior será la de bautizar a su amigo para disminuirlo y establecer un juego intertextual titulado la novela en referencia a otro cuento famoso en un anhelo de enderezar a este hombre anormal.
- n. A nivel narrativo, esta reforma toma la forma de un relato *camp* machista: por medio de un lenguaje callejero, un discurso maniqueo e hiperbólico, Yunior pretende escribirse como un hombre “hiper viril” y modelo normativo. De esta manera, intenta deshacerse del *fukú*, el hechicero colonial mencionado desde el incipit de la obra que se caracteriza por su violencia machista.
- o. En último término del análisis de la novela de Junot Díaz, se expuso cómo el relato crea el cuerpo disfuncional de Oscar a partir de oposiciones binarias y de qué modo se vale de la estructura narrativa inevitablemente heroica de los cómics y de las novelas de ciencia ficción para sostener su proyecto genérico diaspórico.

- p. La dimensión espacial estaba en el centro del análisis del tercer capítulo de la exégesis no sólo porque la migración trata de una temática que se define esencialmente por la relocalización geográfica, sino porque los cuerpos y el género al que se los adscribe se crean, se leen y se jerarquizan en el espacio. Resultó interesante leer la novela *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano a partir de este planteamiento para entender el marco en el que Valdimir se representa en su camino migratorio.
- q. La noción de “heterotopia” establecida por M. Foucault (1966) como lugar Otro por tener funciones distintas de los demás espacios sociales fue convocada para aclarar el posicionamiento de Valdimir, el personaje principal y narrador de la novela, frente a una *performance* de género normativo. La reflexión acerca de los modelos de paternidad que se le impone permitió, así, comprender la esencialización del papel femenino de “madre”. Asimismo, a partir de un modelo de índole psicoanalítico, se sugirió lo paradójico de la posición que Valdimir ocupa en el triángulo familiar padre-madre-hijo, una posición que cambia fundamentalmente con la muerte de su madre.
- r. El espacio retratado en los sueños de Valdimir demuestra una doble obsesión de Valdimir: quiere dominar un espacio Otro –norteño y opuesto al lugar confinado en el que está estancado– y, de este modo, intenta tomar posesión de un cuerpo Otro, el de una mujer genérica –una Penélope– que se define por el cuidado y la espera de su hombre. Además de reiterar una visión esencialista patriarcal de los papeles de género, estas escenas también hacen eco a la mirada “poseedora” teorizada por W. Mignolo y M. L. Pratt, un gesto heroico e inevitablemente colonial.
- s. En varios estudios, la migración ya se ha planteado como desestabilización de las dicotomías fijas asociadas a cada género y, también, como distanciamiento con respecto a las normas y la dictadura de género, afirmación que me pareció crucial cuestionar en el caso de la novela de C. Liscano. De hecho, a pesar de su migración, Valdimir está asignado a un lugar definido en el mundo, sea literalmente, si nos referimos a un lugar geográfico de un barrio paupérrimo, pero también metafóricamente, si pensamos en el lugar que ocupa en la sociedad en general. Éste corresponde a una posición social –o precisamente a su ausencia– a la que Valdimir está relegado y cuya jerarquización reproduce al reactivar una categorización racista y genérica maniquea.

- t. La metáfora del manicomio, presente a lo largo de la obra, ilustra la dificultad de la migración transatlántica de Vladimir: cristaliza la alienación de un lugar asfixiante que animaliza los cuerpos disidentes constantemente vigilados. Para oponerse a esta “herida colonial” (Mignolo, 2005), algunos personajes masculinos intentan reconquistar el territorio a través de las mujeres con las que se acuestan para vengarse de la afrenta. De manera general, la aventura heterotópica con la que soñaba Vladimir se caracteriza por un proceso de desidentificación y de anonimato: este personaje se convierte en un meteco entre muchos en un no-lugar y su lengua termina de apartarlo tanto de los nativos como de los demás extranjeros.
- u. Centrándome en la temática urbana del relato, señalé también que el ágora donde ha decidido afincarse Vladimir cuestiona la repartición “natural” entre el espacio público y el privado, lo que se puede interpretar como una manera de resistir a la autoridad y al control de orden capitalista. Asimismo, el cuerpo sucio y desnutrido del personaje se asemeja a un “requeche” y a un animal: se convierte en un paradigma del cuerpo a la vez indeseado y resistente, un *leitmotiv* en la obra del autor sueco.
- v. Finalmente, se subrayó cómo el estilo del narrador se acerca a dos géneros literarios o no: por una parte Vladimir escribe su experiencia migratoria como si de un informe se tratara, poniendo de relieve una supuesta objetividad y un distanciamiento con respecto a su experiencia, unas características que, sin embargo, no están respetadas a lo largo del relato. Por otra, su narración se asemeja a un *bildungsroman* que, otra vez, subvierte por no dejar en claro la situación en la que se encuentra en el momento de escribir.
- w. En definitiva, intenté demostrar que la literatura de la migración, que se empieza a estudiar en el hispanismo contemporáneo, trae a colación cuestiones novedosas tanto en la forma como en los motivos, estilos y el entrecruzamiento de géneros que propone. El análisis de género que se planteó aquí ha permitido evidenciar, espero, y subrayar dichos aportes enfocándose en los modelos de género subyacentes en tres novelas concretas. Esos modelos no sólo aparecen en los motivos de la obra sino también en la estructura narrativa misma y en los géneros literarios escogidos. Asimismo, traté de subrayar que tal análisis literario ha de dialogar con reflexiones emergentes tanto en la filosofía, antropología, sociología y otras ciencias humanas y

que lejos de desacreditar la calidad de la exégesis literaria, estos intercambios la nutren y la construyen.

2 Apertura

En este estudio intenté analizar las maneras como se representaba y se podía leer el género en tres obras que comparten la temática de la migración. En el apartado anterior, se expusieron los puntos abordados en este análisis de forma sintéticas; sin embargo, está claro que estas conclusiones son necesariamente parciales e imperfectas dado que, inevitablemente, el corpus elegido y la perspectiva crítica planteada son limitadas. Por esta razón, me parece imprescindible dejar un espacio a los horizontes posibles que se han podido vislumbrar, paulatinamente, a lo largo de esta lectura. Este epílogo consiste, pues, en algunas propuestas de apertura hacia un corpus más amplio y herramientas conceptuales singulares que permitirían situar la literatura de la migración latinoamericana dentro del feminismo de la tercera ola y el debate de la literatura mundial. Se partirá, pues, de algunos nudos semánticos, es decir, de puntos convergentes entre las tres obras estudiadas aquí, que nos darán la oportunidad, espero, de ir un poco más allá.

2.1 Sin Ítaca

La primera convergencia entre los distintos relatos estudiados es su carácter transnacional: tanto los autores como los relatos se sitúan dentro de una genealogía supranacional desde un punto de vista geográfico, a la par que literario. De hecho, tanto J. Díaz como J. C. Méndez Guédez y C. Liscano han vivido la migración o el auto-exilio en carne propia, ya sea desde América Latina a Europa o del Caribe a Estados Unidos. Además, en estos tres casos, este viaje nunca se ha terminado realmente, dado que, además de moverse una y otra vez de su país “de origen” a varios otros, sus influencias literarias también se han ido sumando a lo largo de su recorrido. Así pues, el propio Carlos Liscano reconoce la influencia de obras emblemáticas europeas en su narrativa (Carmona, 2007). J. Díaz, por su parte, afirma que sus referentes literarios son tan variados como: las escritoras afroamericanas (Lago, 2013); los escritores de cómics estadounidenses, como C. Butler y W. Mosley, o los autores caribeños, como P. Chamoiseau (Danticat, 2007). Juan Carlos Méndez Guédez también reconoció que su

propia migración le permitió descubrir otra genealogía literaria que se sumó a sus lecturas previas:

[Al migrar] se te amplía el panorama, porque cuando estaba en Venezuela tenía las influencias que este universo literario me generaba de manera automática, ¿no? Sus autores, sus libros e incluso los autores internacionales que allí se traducían. Y te digo algo, era un mundo muy jugoso, muy rico, el que existía en aquella Venezuela. Un mundo de mucha información, de mucha calidad. Pero es obvio que cuando te mueves a un ámbito editorial poderoso como es el español –creo que la industria editorial española es la industria más fuerte de España después del turismo– la oferta se diversifica. De igual manera, como es lógico, también te interesas por lo que es la literatura contemporánea de tu nuevo país. [...] Comienzas a entender cuáles son las líneas temáticas de otro país. Cuáles son sus obsesiones, sus grupos literarios. Sí, eso amplía y cambia muchísimo tu perspectiva. No digo que eso signifique necesariamente un progreso, pero sí desde luego una transformación de rumbo (Berlage, 2013: 221-222).

Aunque los tres autores tienen historias de vida muy distintas, sus obras atestiguan, pues, un bagaje literario compuesto, a la vez, por una herencia y genealogía del país de origen y por la influencia de los países por los que pasaron –y, a veces, donde siguen viviendo– .

A nivel literario, el motivo de la migración que aparece en las obras también evoca el traslado de un país a otro; empero, a diferencia de la narrativa “del exilio”, la de la migración socava cualquier aserción binaria. De hecho, la mayor parte de la literatura que trata del exilio suele reactivar una división dicotómica entre *aquí* y *allí*, o, en palabras de P. Petrich, “los que se quedaron” *versus* “los que se fueron” (Petrich, 2012). En efecto, a diferencia de novelas como *La nave de los locos* (1984), de C. Peri Rossi, o *Primavera con una esquina rota* (1982), de M. Benedetti, no hay una nostalgia del país perdido o de la ciudad de la que el personaje fue desprendido violentamente. En las tres novelas que hemos estudiado, los personajes principales se sitúan en un movimiento constante de ida y vuelta, en una mudanza definitiva que el concepto de “heterotopía” permitió –espero– circunscribir.

Ahora bien, está claro que esta hibridez cultural y lingüística no es nada nueva. H. K. Bhabha, J. Butler y W. Mignolo han demostrado, en áreas diferentes, que la pureza es ilusoria y que lo Mismo siempre se ha construido frente a lo Otro (Bhabha, 1994; Butler, 2009; Mignolo, 2007). Sin embargo, a la vez que los movimientos migratorios se aceleran y se extienden (Moslund, 2010), parece que ahora hubiera más lenguajes y más técnicas reconocidas para hablar de la riqueza de esta “contaminación”. En el caso de los tres

autores estudiados, este rechazo a una partición clara entre un “antes” y un “después” o un “aquí” y un “allí” también se describe, en sus relatos, a través de una cultura picaresca, de una referencia a la historia diaspórica y de personajes nómadas con raíces múltiples.

Además, este ir y venir continuo entre ciudades españolas – el caso de *Árbol de Luna*– y europeas –si pensamos en *El camino a Ítaca*–, y entre la República Dominicana y Estados Unidos –en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*– agudiza este sentimiento de apertura del espacio, ya que, al pasar constantemente de un lugar a otro, dichos espacios se cruzan y se combinan. Las fronteras de los lugares se diluyen para el lector, que vuelve a encontrar semejantes mecanismos de exclusión, precariedad y juicios similares sobre el Extranjero, esté donde esté³²².

Por consiguiente, si la migración transnacional se marca paralelamente en la vida de los autores estudiados y en su escritura, la ausencia de una Ítaca por conocer o de un paraíso perdido se podría interpretar como una de las particularidades de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea. Habría que averiguar, por lo tanto, hasta qué punto esta aseveración se repite en otras obras de la migración latinoamericana, especialmente en las escritas por mujeres, ausentes en este estudio. En este ámbito, cabría situarlas en relación con las reflexiones de las chicanas como la conciencia del no-lugar (Moraga y Anzaldúa, 1981), la propuesta de frontera como lugar habitable (Anzaldúa, 1987) y, más generalmente, en el marco de las reflexiones acerca de la comunidad de lo no doméstico iniciadas por Bhabha (Bhabha 1994).

2.2 Cuestionar y reafirmar

Una manera de afianzar las representaciones de género en los tres textos de ficción fue el análisis del juego con los estereotipos genérico-nacionales y el estudio de su dinamismo. De hecho, si bien se analizaron más detalladamente en el caso de *Árbol de Luna*, se insinuaron también varios estereotipos de género en el estudio de las dos otras novelas: vimos que Yuniór se identifica totalmente con el *latin lover*, y el personaje de Vladimir, por su parte, pretende rechazar cualquier vínculo con su país, sus valores y sus estereotipos, aunque se subrayó que no lo conseguía del todo. Vimos, de esta manera, que los modelos de masculinidad o femineidad, con los que los personajes dialogan y emergen

³²² Cabe apuntar, empero, que esta navegación sólo es posible para quienes tienen el permiso de circular entre dichos espacios o los que consiguen deslizarse en los espacios guardados.

del relato de los narradores, están inscritos en espacios geográficos precisos, aunque sistemáticamente Otros. Por ejemplo, el personaje de Tulio se obstina en representar al “macho latinoamericano” porque es el modelo que cree que la sociedad de acogida necesita; lo mismo pasa con Yuniór, que intenta personificar el papel asociado a la masculinidad caribeña hegemónica de la diáspora dominicana en Estados Unidos. Oscar y Vladimir, por su parte, rechazan los modelos de masculinidad, aunque de forma distinta.

Por tanto, a pesar de las previsiones de J. Habermas, que veía nuestras sociedades evolucionando hacia una “constelación posnacional” (Habermas, 1998), hoy en día, se percibe un resurgimiento de las antiguas nociones de identidades nacionales, corolarios de los estereotipos. Por tanto, cabe situar este análisis de los estereotipos –especialmente de género– en un movimiento entre espacios nacionales dentro de esta doble perspectiva de reafirmación y cuestionamiento. Según N. Lie y D. Vandebosch, en efecto, aunque también se tiene conciencia del carácter construido de tales identidades colectivas en el mundo hispánico, éstas se están redefiniendo bajo nuevas formas. Según dichas críticas, esta tendencia actual se nota especialmente en el cine hispánico contemporáneo, el cual reactiva una dialéctica nacional-posnacional en un anhelo por captar la atención fuera del ámbito nacional (Lie y Vandebosch, 2012). En las obras que hemos analizado, también asistimos a este doble movimiento de reificación/cuestionamiento de los estereotipos genérico-nacionales, aunque tanto el rechazo rotundo como la reafirmación de una identidad estereotipada también puedan desembocar en un estereotipo opuesto a través de un mecanismo de contaminación. Vimos, por ejemplo, cómo el estereotipo del *latin lover* se convertía, paulatinamente, en el del boquerón sentimental en la novela de J. C. Méndez Guédez y cómo en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* el lenguaje de Yuniór, que supuestamente atestiguaba una masculinidad normativa, rozaba la artificialidad de lo *camp*.

Por consiguiente, sería interesante profundizar estas reflexiones y ver cómo otros relatos de la migración deforman y reconstruyen esos estereotipos de género. Asimismo, como se resaltó el papel que desempeñan los estereotipos en la construcción del etos de los narradores, habría que ver cuáles son los estereotipos convocados en las escrituras del yo y que ayudan al establecimiento de una norma. Desde este punto de vista, el estudio de la voz de un yo femenino queda por cierto por hacer.

2.3 Desconstruir el *Bildungsroman*

En varios momentos del análisis, contemplé la idea estudiar los relatos en términos de novelas de aprendizaje o *bildungsroman*. De hecho, al centrarnos en las vidas de uno o dos personajes, así como en su camino migratorio geográfico e interior, inevitablemente apareció la dimensión de aprendizaje y de progresión, sea social, laboral o existencial. Sin embargo, vimos en los tres casos que esta idea de avance y mejora siempre es muy relativa, dado que la cuestión del aprendizaje que se ha podido sacar de la experiencia migratoria queda, a menudo, en el aire.

De hecho, vimos que el relato en primera persona de Vladimir, escrito *a posteriori*, se puede leer como un informe de lo que éste vivió en su vagabundeo europeo, subrayando los errores que ya no quiere repetir. Empero, al mantenerse en una postura antiheroica y crítica, el *bildungsroman* del uruguayo prófugo no concluye con un *mea culpa* categórico: el relato nunca deja claro si, finalmente, el narrador ha emprendido realmente el camino hacia la casa que lo espera y ha aceptado, por tanto, “sentar cabeza”.

Una postura similar surge al final de la novela de J. C. Méndez Guédez en cuanto al personaje de Tulio. A lo largo de su migración o huida, de una ciudad española a otra, el varón pone por escrito, no sólo sus peripecias presentes, sino también sus interrogaciones relativas a su familia y a su vida amorosa pasada. Sin embargo, al concluir su viaje con su amiga, Tulio no logra encontrar su sitio, ni en España ni en Venezuela. Al ver a su amiga dejarlo solo y al encontrarse, nuevamente, sin perspectiva clara en cuanto a su futuro, Tulio decide tirar su diario íntimo, un gesto que ilustra muy bien este sentimiento de disgusto y de desazón persistente en este personaje. El aprendizaje que Marycruz/Estela ha podido sacar de su estancia en España también es muy cuestionable. El final de su relato epistolario ironiza acerca de su “crecimiento interior”: al percatarse del papel secundario que siempre ha ocupado en la vida de su amante y de su marido, la mujer decide volver a su país y sacar provecho de su posición de esposa de coronel sin cuestionar el funcionamiento del gobierno ilegítimo y demagogo.

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, la evocación del *bildungsroman* es doble, ya que el relato nos cuenta la historia del aprendizaje de Oscar a la vez que la de Yunior. En este marco, J. Saldívar señaló que el relato funciona como un *bildungsroman* no sólo para Oscar, sino también para su amigo Yunior (Saldívar 2011: 128). Empero, la lección

que Oscar o Yunior hayan podido sacar de su vida es, nuevamente, bastante ambigua. Por tanto, más que de *bildungsroman*, se podría hablar de *kunstlerroman*³²³, no tanto de Oscar –como sugirió M. Hanna (2010)– como de Yunior. En efecto, gracias a los consejos de Oscar y a raíz de la vida y de la increíble muerte de su amigo, Yunior desarrolla sus competencias narrativas hasta llegar a convertirse en un “verdadero” autor.

En definitiva, el concepto de *bildungsroman* resulta ser muy fructífero en el ámbito de la literatura de la migración, no tanto como referencia literaria a la que estos relatos corresponderían perfectamente, sino como modelo frente al que se distancian o, incluso, se oponen.

El aspecto principal que hace imposible entender las novelas estudiadas como relatos de progreso y crecimiento, consiste, precisamente, en la inmovilización de las normas de género. De hecho, aunque los modelos de género analizados en las novelas son muy diferentes, hemos visto que las *performances* de género normativas se reiteran en cada una de ellas. Si en el caso de J. Díaz y de J. C. Méndez Guédez apunté cómo los autores usaron estrategias diversas para cuestionar este hecho, es importante subrayar, no obstante, que frente a la multitud de lugares a la que aludimos anteriormente, las *performances* de género están particularmente estancadas y dominadas por una heteronormatividad patriarcal. ¿Será el caso de la mayoría de los relatos de la migración latinoamericana contemporánea? ¿Cómo tratarán el tema autoras femeninas, especialmente las que más “conciencia de género” tienen?

2.4 Hacia una subjetividad migrante

Otro punto al que se podría atender en futuros estudios concierne a la “subjetividad migrante”, que se debería vincular con la propuesta de subjetividad nómada de R. Braidotti. En *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), la filósofa ítalo-australiana cuestiona los postulados de acabado y de unidad del sujeto cartesiano a partir de la noción de nomadismo espacial, social e “identitario”. La filósofa explica que nuestra época de capitalismo tardío nos ha

³²³ El *Kunstlerroman*, o novela de artista, es un tipo de *Bildungsroman* –una novela de aprendizaje– que trata de la juventud y del desarrollo de un individuo que se convierte en artista –ya sea en el ámbito pictográfico, musical, literario, etc.–. A diferencia del *Bildungsroman*, en el que el protagonista principal suele escoger una vida sencilla pero útil, el protagonista del *Kunstlerroman* termina dedicándose a una vida singular y fuera de las normas.

demostrado que el sujeto no coincide con una conciencia racional, lo que no significa que caigamos forzosamente en la anarquía, sino que, al contrario, esto permite una subjetividad nómada. Ésta se entiende como un flujo que nunca se opone a una jerarquía dominante, aunque es intrínsecamente otra y se distingue por su compromiso perpetuo con relaciones de poder dinámicas a la vez que creativas y restrictivas (Braidotti, 1994). Más tarde, R. Braidotti comparará la subjetividad nómada al “cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado” (Braidotti, 2004: 66) para referirse a un reto cuyo resultado exacto no se puede vislumbrar ahora, ya que se caracteriza por el devenir. Sigue así:

La pregunta posmoderna es, en efecto: ¿quién queremos llegar a ser? Ciertamente necesitamos una identidad (sexual, nacional, social), pero no una identidad fija, válida para todos los tiempos. Necesitamos puntos parciales de anclaje –lo que S. Hall llama “el afuera constitutivo”– que actúen como puntos de referencia simbólicos, aunque sólo sea para apoyarnos en la ardua pero históricamente necesaria tarea de reinventarnos a nosotros mismos (Braidotti, 2004: 66).

Para la filósofa, esta subjetividad se debe a una puesta en tela de juicio de los grandes ideales modernos –racionalismo, objetividad y supremacía blanca masculina, entre otros– y a una necesidad de pensar de un modo diferente para intentar vivir las diferencias que experimentamos desde dentro –dentro de nuestra cultura, dentro de nosotros mismos–. Cabe precisar también que la actitud deconstructivista de R. Braidotti ha de entenderse dentro de un proyecto feminista afirmativo que mira hacia el futuro y se basa en un compromiso y en una *praxis* crítica y política, en términos de contra memoria, resistencia, responsabilidad y saberes situados (Braidotti, 2004:66).

D. Falconí Trávez ha demostrado la riqueza de este pensamiento a nivel literario en su análisis de varias novelas de F. Vallejo. Así, resaltó cómo el autor colombiano juega con esta duda de autotranscripción, pudiéndose interpretar su relato como una *mise en abîme* de la figura del autor/narrador/personaje en constante nomadismo, aunque no sea realmente (Falconí Trávez, en prensa). Asimismo, sería sumamente interesante retomar el postulado de la subjetividad nómada en el caso de la narrativa de la migración latinoamericana y observar en qué medida participa de este desplazamiento necesario para pensar en la diferencia y en la alteridad.

Otro estudio podría basarse en el análisis de los ecos de la teoría de Braidotti, o su ausencia, en las tres obras que nos interesan. Podemos, sin embargo, señalar ya algunos

puntos claves que sitúan estas obras respecto de este proyecto político, en el sentido humanista de la palabra. Así pues, el personaje de Vladimir representa la encarnación casi perfectamente opuesta a este posicionamiento: su visión deconstructivista, paradójicamente, nunca cuestiona el modelo binario heteronormativo. Como hemos visto en la exégesis, su informe intenta distanciarse de todos los estereotipos relativos a la nacionalidad, a la raza, a los imaginarios vinculados a lugares geográficos, pero nunca ponen en tela de juicio la estructura machista que sustenta estas subjetividades en disolución. El joven uruguayo transcribe su experiencia desde un yo unitario y tajante sin ningún intento de compromiso, ya sea político o filosófico.

En *Árbol de Luna* se subrayó que, a través de la mirada irónica, Méndez Guédez trata de superar el estereotipo de una identidad única, arraigada en una supuesta cultura de origen. Además, sutilmente, el autor cuestiona también otro estereotipo, el de la emancipación social y de género tradicionalmente asociada a la migración. En la novela de J. Díaz, si se considera el personaje de Yuniór desde un punto de vista autodescriptivo, podríamos verlo en oposición total a la concepción de Braidotti: es un narrador despótico que corrige el cuerpo disidente de Oscar y enmienda su historia. Empero, si se considera la obra de Díaz en su conjunto, el juego de reescritura/reforma por parte de Yuniór permite, precisamente, visibilizar este sujeto soberano, jerárquico y excluyente, y estimular así las preguntas acerca del origen y de la condición del relato de lo Otro.

En definitiva, habría que estudiar cómo se sitúan las novelas de la migración latinoamericana contemporánea frente a la concepción de R. Braidotti. El caso de la narrativa chicana es muy interesante en este sentido, al presentar el mestizaje cultural como un recorrido difícil, pero también como una posibilidad de creación de una nueva subjetividad y, asimismo, una identidad renovada. Por ejemplo, en la amplia obra de Ana Castillo, sus reivindicaciones culturales –y literarias, en particular– no son solamente una resistencia al apartamiento de la cultura chicana, sino, sobre todo, una afirmación de dicha identidad. Ésta se basa en la herencia mexicana, azteca y estadounidense que la autora retoma con nuevos significados para proponer una identidad que mira hacia el futuro y hacia la igualdad entre hombres y mujeres.

2.5 Cuerpos migrantes: para una nueva cartografía

M. Foucault demostró que no existe un cuerpo natural, sino que los atributos “biológicos” se crean en los discursos sociales y científicos. El cuerpo es una superficie esculpida a través de costumbres sociales, de discursos institucionales y, añadiría, a través de producciones artísticas que confirman o infirman estos postulados. Por tanto, lejos de proponer considerar todas las masculinidades o femineidades presentados aquí como masculinidades o femineidades necesariamente alternativas o utópicas, me parece que proponen, no obstante, coordenadas que hace falta tomar en cuenta para completar una nueva cartografía, la de los cuerpos migrantes.

En este sentido, la nueva cartografía del cuerpo masculino propuesta por Oscar De León /Oscar Wao es, pues, singular por su posición de cuerpo migrante situado no entre dos culturas, sino dentro de ambas, en dos espacios de género a la vez. Esta nueva cartografía no es la de un “cuerpo sano, alternativo y acabado” –para retomar las palabras de T. De Lauretis (De Lauretis, 2007)–, dado que Oscar no es un nuevo modelo “prêt à porter” o que “performar”. La masculinidad *queer* del joven dominicano americano y su deseo por Ybón mezclan, de hecho, pulsión sexual y pulsión mortal, un conflicto que concluirá con la victoria de Tánatos. Sin embargo, gracias a una construcción en abismo y a los ideales de la masculinidad evocados a lo largo del relato, los lectores comprendemos que la nueva cartografía del cuerpo masculino que Oscar Wao nos propone, su maravillosa masculinidad, más que como una utopía, se define como una tentativa de resistencia. Se trata de una nueva subjetividad que no acaba de encajar en el modelo de género dominicano sostenido por las “herramientas” de la tecnología del género, entre las cuales encontramos el famoso *fukú*. Así, Oscar se convierte a la vez en un antihéroe *queer* (según la norma dominicana) y en un superhéroe *straight* (para la norma estadounidense) y propone una masculinidad híbrida y resistente propia del cuerpo migrante.

Es interesante apuntar que el cuerpo de Vladimir comparte con el de Oscar este ensimismamiento y su “horrorosidad” o barbaridad: como él, el hombre uruguayo se convierte en algo sumamente abyecto para su entorno. En el caso de Vladimir, la abyección será literal al convertirse en mugre o *requeche* no sólo de la ciudad de Barcelona, sino también de la sociedad entera, en la que nunca encuentra su lugar. Otra

metáfora subyacente en el relato del inmigrante uruguayo alude a la animalización de los metecos impuesta por su *guetización* laboral y social, una animalización que Vladimir no puede aceptar. El joven corporiza este rechazo hasta la culminación, hasta invadir el espacio público con su cuerpo nauseabundo y Diferente.

Los personajes de *Árbol de luna* toman otro camino para cuestionar la norma local y el modelo ideal de lo típicamente latinoamericano: Tulio y Estela/Marycruz tratan de alejarse de lo que su familia y su país les impusieron a través de un juego de simulacros y de artificios. En el caso de Tulio, se trata de un modelo izquierdista pacifista e igualitario fracasado mientras que Estela quiere alejarse de la banalidad de una vida provinciana asfixiante. A lo largo de su peregrinación, los dos inmigrantes ilegales sueñan, pues, con recuperar una identidad nunca alcanzada, la del macho cautivador para Tulio y la de la latina adinerada, sensual e ingenua para Estela/Marycruz. Empero, desde los pendientes de Estela, demasiado vulgares, hasta la torpeza con la que Tulio intenta seducir a las camareras, son numerosos los detalles que denuncian la estrategia de fingimiento en la que ambos se proyectan.

Desde luego, la cartografía que se emprendió en este trabajo es, por tanto, muy limitada y sólo espera otros cuerpos, otros relatos y otras lecturas para enriquecerse. Otros autores, y especialmente autoras, originario-as de países variados se han de tomar en cuenta para completar el bosquejo que propuse. La desaparición del Ítaca, el dinamismo y la contaminación de los estereotipos genérico-nacionales, la puesta en tela de juicio del *bildungsroman*, la aparición de una subjetividad migrante y el desarrollo de una cartografía del cuerpo migrante son, desde luego, algunas de las veredas que quedan por recorrer en nuestro camino literario transnacional apenas empezado.

Bibliografía³²⁴

1 Bibliografía completa de los autores estudiados

1.1 Obra de Carlos Liscano

LISCANO, C. (1987): *El método y otros juguetes carcelarios*, Stockholm: Salto Mortal [cuentos].

— (1988): *Memorias de la guerra reciente*, Stockholm: Salto Mortal [novela].

— (1989): *¿Estará no más cargada de futuro?*, Montevideo: Vintén [poesía].

— (1991): *Agua estancada y otras historias*, Montevideo: Arca [cuentos].

— (1992): *La mansión del tirano*, Montevideo: Arca [novela].

— (1993): “Uno no puede ir a trabajar después de una noche así”, en AA. VV. *Hombres de mucha monta. 23 narraciones eróticas de machos uruguayos*, Montevideo: Arca [relato].

— (1994a): *El camino a Ítaca*, Montevideo: Cal y Canto / (2000): *El camino a Ítaca*, Barcelona: Montesinos [novela].

— (1994b): *På gränsen – La vida al margen*, Stockholm: ABF [teatro].

— (1994c): *El charlatán*, Montevideo: Arca [cuentos].

— (1995a): *Porträtt av ett par – Retrato de pareja*, Stockholm: ABF [teatro].

— (1995b): *Miscellanea Observata*, Montevideo : Cal y Canto [poesía].

— (1996): *Swedenborg, explorador de la naturaleza y del espíritu*, Stockholm: Qüásyeditorial [traducción].

— (1997): *El informante y otros relatos*, Montevideo: Trilce [cuentos].

— (1999a): *Changement du style*, Paris: Éditions du Théâtre [teatro].

³²⁴Referencio aquí las ediciones manejadas en este estudio, preciso entre paréntesis la fecha de la primera edición y la lengua original si es distinta de la edición consultada.

- (1999b): *La subvention*, París: Éditions Terres de Jeux [teatro].
- (2000): *La Ciudad de todos los vientos*, Montevideo: Planeta [novela].
- (2000a): *El Lenguaje de la soledad*, Montevideo: Cal y Canto [ensayo].
- (2000b): *Les nigauds*, Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales [teatro].
- (2001a): *Ma famille*, Montreuil-sous-Bois: Editions Théâtrales [teatro].
- (2001b): *Teatro*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [teatro].
- (2001c): *El furgón de los locos*, Madrid: Planeta [autobiografía].
- (2002): *La sinuosa senda*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [poesía].
- (2003a): *Conversaciones con Tabaré Vázquez*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [entrevista].
- (2003): *Lengua curiosa*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [compilación de artículos].
- (2003b): *Al ñudo rempujar*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [cómic].
- (2004): *Ejercicio de impunidad: Sanguinetti y Batlle contra Gelman*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [investigación].
- (2006): *Nulla dies sine linea*, Montevideo: Ediciones del caballo perdido [cómic].
- (2007): *El escritor y el otro*, Madrid: Planeta [ensayo].
- (2010): *La libreta negra*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido [obra gráfica].
- (2011a): *Le lecteur inconscient suivi de Vie du corbeau blanc*, París: Belfond [ensayo].
- (2011b): *Oficio de ventriloquia 1. Relatos 1981-2011*, Montevideo: Planeta [relatos].
- (2011c): *Oficio de ventriloquia 2. Relatos 1981-2011*, Montevideo: Planeta [relatos].

Como traductor:

LISCANO, C. (1995): *Tu momento en la tierra*, de Vilhem Moberg. Montevideo: Cal y Canto.

— (1996): *Swedenborg, explorador de la naturaleza y del espíritu. Su obra y sus seguidores*, de Inge Jonsson y Olle Hjern, Sevilla: Qüásyeditorial.

— (2007): “El padre y La Señorita Julia” en *Los camaradas; El padre; La Señorita Julita; Acreedores*, de August Strindberg, Buenos Aires: Losada.

— (2011): *El padre y La Señorita Julia*, de August Strindberg, Buenos Aires: Losada.

LISCANO, C., PARDO, J. (2011): *Paria / Simun / La más fuerte / Debe y haber*, de A. Strindberg, Buenos Aires: Losada.

1.2 Obra de Juan Carlos Méndez Guédez

MÉNDEZ GUÉDEZ, J. C. (1994): *Historias del edificio*, Caracas: Guaraira Repano [cuentos]

— (1994): *La resurrección de Scheerezade*, Mérida: Solar [ensayo].

— (1997): *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*, Caracas: Troya [novela].

— (1999): *Palabras de agosto*, Mérida: Mucuglifo [entrevista].

— (1999): *La ciudad de arena y algunas historias de edificios*, Cadix: Fundación Municipal de Cultura del Excmo Ayuntamiento de Cádiz [cuentos].

— (1999): *El libro de Esther*, Madrid: Lengua de Trapo [novela]/ (2011): Caracas: Lugar Común.

— (2000): *Árbol de luna*, Madrid: Lengua de Trapo [novela].

— (2001): *Tan nítido en el recuerdo*, Madrid: Lengua de trapo [cuentos].

— (2004): *Una tarde con campanas*, Madrid: Alianza Editorial [novela].

— (2006): *Nueve mil kilómetros y tu abrazo*, Bogotá: Ediciones B [novela].

— (2007a): *El barco en el que viajas*, San Felipe: UNEY [ensayo].

- (2007b): *Hasta luego, míster Salinger*, Madrid: Páginas de Espuma [cuentos].
- (2009a): *El lugar donde ocurren las historias*, Poitiers: CRLA-Archivos [conferencia].
- (2009b): *Tal vez la lluvia*, Barcelona: DVD Ediciones [novela].
- (2009c): *La Bicicleta de Bruno y otros cuentos*, Bruguera: Ediciones B [recopilación de los cuentos de *La ciudad de arena* y algunas historias del edificio].
- (2011): *Chulapos Mambo*, Madrid: Casa de Cartón/(2012), Caracas: Lugar Común [novela].
- (2012): *Ideogramas*, Madrid: Páginas de espuma [cuentos]
- (2013): *Arena Negra*, Caracas: Lugar Común/Madrid: Casa de Cartón [novela].

Como antólogo

- (2004): *Cuentos de la Atlántida*, Madrid: T&B Editores.

1.3 Obra de Junot Díaz

- DÍAZ, J. (1996): *Drown*, Nueva York: Riverhead Trade [cuentos publicados en español bajo los títulos *Drown* (1996), *Los boys* (1996), *Negocios* (1997)].
- (2008a): *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Nueva York: Faber and Faber [2007¹ en inglés] / (2008b): *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*, traducción de A. Obejas, Nueva York: Vintage Español [novela].
 - (2009): *Nilda. El Sol, la luna, las estrellas. Otravida, otravez*, Barcelona: Alfabia (traducción de Daniel Gascón) [cuentos].
 - (2012): *This is How You Lose Her*, Nueva York: Riverhead Books [cuentos].

2 Fuentes primarias

2.1 Obras analizadas en este estudio

DÍAZ, J. (2008a): *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Nueva York: Faber and Faber [2007¹ en inglés] / (2008b): *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*, traducción de A. Obejas, Nueva York: Vintage Español.

LISCANO, C. (2000): *El camino a Ítaca*, Barcelona: Montesinos [1994¹].

MÉNDEZ GUÉDEZ, J. C. (2000): *Árbol de luna*, Madrid: Lengua de Trapo.

2.2 Otras obras de ficción mencionadas

AA. VV. (2005): *Inmenso Estrecho: cuentos sobre la inmigración I*, Madrid: Editorial Kailas.

— (2006): *Inmenso estrecho II*, Madrid: Kailas.

ÁLVAREZ, J. (2007): *De cómo las muchachas García perdieron el acento*, Madrid: Punto de Lectura [1991¹ en inglés].

— (1994): *In the Time of the Butterflies*, Chapel Hill: Algonquin Books.

— (2002): *Before We Were Free*, Nueva York: A. Knopf.

ARENAS, R. (1992): *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets Editores [1991¹].

— (2004): *El portero*, Barcelona: Tusquets Editores [1990¹].

ANZALDÚA, G. (1999): *Borderlands = La frontera. The new mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books [1987¹].

BENAVIDES, J. E. (2009): *La paz de los vencidos*, Lima: Alfaguara.

BENEDETTI, M. (2007): *Primavera con una esquina rota*, Barcelona: Edhasa [1982¹].

BERTINI, D. (ed.) (2012): *TransAtlánticos. Poetas argentinos de/en Barcelona*, Barcelona: Consulado General de la República Argentina <http://www.consuladoargentinobarcelona.com/ESPECIALES/Transatlanticos/TransatlanticosBCN.html> (consulta el 1 de abril de 2012)

- BOLAÑO, R. (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BURGOS, A., CRUZ KRONFLY, F., PINEDA BOTERO, A. (eds.) (2001): *Lugares ajenos: relatos del desplazamiento*, Medellín: Fondo Editorial Universitario Eafit.
- CABEZA DE VACA, F. (1994): *We Fed Them Cactus*, Albuquerque: University of New Mexico Press [1954¹].
- CANTÚ, N. (1995): *Canicula: Snapshots of a girlhood en la Frontera*, Albuquerque: University of New Mexico Press
- CAPARRÓS M. (2009): *Una luna, diario de un hiperviaje*, Barcelona: Anagrama.
- CASTILLO, A. (2005): *Watercolor Women Opaque Men*, Willimantic: Curbstone Press.
- CHAVIANO, D. (1998): *La hembra, el hombre y el hambre*, Barcelona: Planeta.
- CISNEROS, S. (1991): *Woman Hollering Creek and Other Stories*, Nueva York: Random House.
- (2009): *The House on Mango Street*, Nueva York: Vintage Books [1984¹].
- COLIN, F. (2008): *On dirait une ville*, París: Des femmes Antoinette Fouque.
- CORTÁZAR, J. (2008): *Rayuela*, Madrid: Cátedra [1963¹].
- CRUZ, A. (2005): *Let it Rain Coffee*, Nueva York: Simon and Schuster Paperbacks.
- DANTICAT, E. (1998): *The Farming of Bones*, Nueva York: Soho Press.
- DE LA PARRA, T. (1985): *Ifigenia*, Caracas: Monte Avila Editores [1924¹].
- DE RECACOECHEA, J. (2008): *American Visa*, París: Editions du Panama [1994¹ en español].
- DONOSO, J. (1996): *El Jardín de al lado*, Santiago de Chile: Alfaguara [1981¹].
- FERNÁNDEZ MORENO, I. (2005): *La profesora de español*, Buenos Aires: Alfaguara.
- FRANCO, J. (2002): *Paraíso travel*, Barcelona: Mondadori.
- FUENTES, C. (1996): *La frontera de Cristal*, Madrid: Alfaguara [1995¹].

- FUGUET, A. (2004): *Las películas de mi vida*, Madrid: Alfaguara [2003¹].
- FUGUET, A. GÓMEZ, S. (eds.) (1996): *McOndo*, Barcelona: Mondadori.
- GAMBOA, S. (2005): *El síndrome de Úlises*, Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA, C. (1993): *Soñar en cubano*, Madrid: Espasa Calpe (1992¹ en inglés).
- GILMAN, C., MONTALDO, G. (1993): *Preciosas cautivas*, Buenos Aires: Alfaguara.
- GÜIRALDES, R. (1969): *Raucho. Momentos de una juventud contemporánea*, Buenos Aires: Buenos Aires, Editorial Losada [1917¹].
- HINOJOSA-SMITH, R. (1994): *Estampas del Valle*, Tempe: Bilingual [1973¹].
- HIJUELOS, Ó. (1989): *The Mambo Kings Play Songs of Love*, Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- (2002): *La emperatriz de mis sueños*, Barcelona: Debolsillo [1999¹ en inglés].
- IWASAKI, F. (2009): *España, aparta de mí estos premios*, Madrid: Páginas de Espuma.
- MANGUEL, A. (2005): *Le retour*, París: Actes Sud, (2005¹ en español).
- MORAGA, C. (1983): *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*, Boston: South End Press.
- MORALES, A. (2001): *Waiting to happen*, San José: Chusma House Publications.
- MORO, T. (2005): *Utopia* (trad. de G. Rovirosa), en línea http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Moro_Tomas/TomasMoro_Utopia.htm (página consultada el 20 de diciembre de 2013) [1516¹].
- NEUMAN, A. (2009): *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara.
- (2010): *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*, Madrid: Alfaguara.
- OBLIGADO, C. (2002): *Salsa*, Barcelona: Plaza y Janés
- RONCAGLIOLO, S. (2009): *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara.

PAZ SOLDÁN, E., FUGUET, A. (2000): *Se habla español. Voces latinas en USA*, Madrid: Alfaguara.

PERI ROSSI, C. (1984): *La nave de los locos*, Barcelona: Seix Barral.

— (2007): *Cuentos reunidos*, Barcelona: Lumen.

PRIETO, J. M. (1999): *Livadia*, Barcelona: Mondadori.

— (2007): *Rex*, Barcelona: Anagrama.

PUIG, M. (1976): *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral [1969¹].

— (1983): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral [1976¹].

SÁNCHEZ, E. (1993): *Musiquito. Anales de un déspota y un boquerista*, Santo Domingo: Editora Taller.

VALDÉS, Z. (1995): *La nada cotidiana*, Barcelona: Emecé.

— (1996): *Te di la vida entera*, Barcelona: Planeta.

VARGAS LLOSA, M. (2000): *La Fiesta del Chivo*, Madrid: Alfaguara.

VÁSQUEZ, J. G. (2007): *Historia secreta de Costaguana*, Madrid: Alfaguara.

VILLARREAL, J. A. (1994): *Pocho*, Nueva York: Anchor Books [1959¹].

3 Fuentes secundarias

3.1 Crítica acerca de la obra de Carlos Liscano

ANÓNIMO (2010): “Editarán escritos que Carlos Liscano logró sacar de la cárcel”, *El Universal*, sábado 15 de mayo de 2010, (Caracas, Venezuela), en línea http://www.eluniversal.com/2010/05/15/cul_ava_editaran-escritos-qu_15A3884025.shtml (consulta el 8 de junio de 2010).

BERLAGE, P. (2011): “Migración y subjetividades de género: rechazo y performances de género en *El camino a Ítaca* de C. Liscano”, *Amerika*, 5 “Allers/Retours. Migrations transatlantiques, interaméricaines et territoires littéraires en devenir”.

- BLIXEN, M. C. (2006): *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- CARMONA, M. (2007): “Carlos Liscano: ‘Uno escribe para dialogar con los libros que admira’”, *La Republica.com*, 27 de febrero de 2007, disponible en línea, <http://www.republica.com.uy/?s=%22Uno+escribe+para+dialogar+con+los+libros+que+admira%E2%80%9D> (consulta el 3 de abril de 2010).
- CARRIQUIRY, M. (2010): “La felicidad añorada y jamás alcanzada: una Odisea contemporánea. ‘El camino a Ítaca’, presencia de Homero en la novela de Carlos Liscano”, *Publicaciones digitales de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, sección “Jornadas Homéricas”, en línea <http://www.aplu.org.uy/wpcontent/uploads/2010/04/Margarita-Carriquiry.pdf2010> (consulta el 22 de marzo de 2011)
- CHIAPARRA CABRERA, J. P. (2007): “Una poética del encierro. Carlos Liscano salvaje”, *Relaciones*, 276, (nº 119 edición digital) <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0705/Liscano.htm> (consulta el 22 de marzo de 2011).
- (2011): *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- HONTOU, F. (2003): “Un escritor que se anima a dibujar”, *El País* (Montevideo, Uruguay), viernes 17 de octubre de 2003, en línea, http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/03/10/17/cultural_62949.asp (consulta el 8 de junio de 2010).
- IDMHAND, F. (2009): “Carlos Liscano : la torture, l’épreuve ‘hors-normes’”, en L. Aubague, J. Franco y A. Lara-Alengrin (eds.), *Les littératures d’Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, París: L’Harmattan, pp. 229-241.
- (ed.) (2010): *Manuscritos de la cárcel*, Montevideo: Ediciones del Cabello Perdido.

- (2011a): “Carlos Liscano : transgresser pour résister”, en C. Orsini-Saillet (ed.), *Transmissions/Transgressions. Culture hispanique contemporaine*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, pp.295-309.
- (2011b): “L’Uruguay, pays de tous les exils ?”, *Cahiers de la Méditerranée*, 82, pp. 149-162, en línea, <http://cdlm.revues.org/5729> (consulta el 11 de diciembre de 2013).
- (2012): “Heureux qui comme Vladimir... Portrait d’un migrant par Carlos Liscano”, en T. Orecchia Havas, N. Giraldi Dei Cas (eds.), *Sujets migrants: rencontres avec l’autre dans les imaginaires hispano-américains / Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp. 203-233.

3.2 Crítica acerca de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez

BERLAGE, P. (2013a): “*Arena negra* de Juan Carlos Méndez Guédez: un recorrido por el alfabeto y el Atlántico”, *Mixed Zone. Chronique de littérature internationale*, 3, en línea http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_1380013/arena-negra-juan-carlos-mendez-guedez (consulta el 13 de diciembre de 2013).

(2013b): “Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez”, *Letral*, 11, pp. 218-228.

- (en prensa): “La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez”, en L. Giuliani, J. Martos (eds.) *Lejos es aquí/Far Away is Here*, Berlin: Frank and Timme.
- (en prensa): “*Desterritorializados*. Exilio geográfico y exilio de género en *Árbol de luna* de J. C. Méndez Guédez”, *Cahiers d’études des Cultures ibériques et latinoaméricaines*, 1.

BOLOGNESE, C. (2009): “Canarias-Venezuela: relatos de idas y vueltas en la obra de Juan Carlos Méndez Guédez”, en J. C. Méndez Guédez, *El lugar donde ocurren las historias*, Poitiers: CRLA-Archivos, pp. 5-19.

- (2010): “Relatos de aquí y de allá: la escritura de Juan Carlos Méndez Guédez como puente entre las dos orillas del Atlántico”, *Otro Lunes* 15, en línea, <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-15/php/unos->

- escriben/unos-escriben-n15-a27-p01-2010.php (consulta el 12 de abril de 2011).
- DE CHATELLUS, A. (2011): “La escritura líquida de Juan Carlos Méndez Guédez”, *Letral*, 7, pp. 59-65, en línea, www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=115 (consulta el 5 de abril de 2012).
- FERNÁNDEZ, F. (2010): “Árbol de luna”, *Otro Lunes*, 15, en línea <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a29-p01-2010.php> (consulta el 12 de abril de 2011).
- GUERRERO, E. (2010): “La vuelta al placer de contar”, *Otro Lunes*, 15, en línea, <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a28-p01-2010.php> (consulta el 12 de abril de 2011).
- MÁRQUEZ, R. (2010): “La poética narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez”, *El diario de Los Andes*, en línea, <http://diariodelosandes.com/content/view/120389/105841/> (consulta el 8 de junio de 2010).
- SÁNCHEZ APARICIÓ, V. (2010): « Viaje e insularidad: desplazamientos literarios en *Abel con isla volcánica al fondo* y *El libro de Esther*, de Juan Carlos Méndez Guédez”, *Otro Lunes*, 15, en línea, <http://www.otrolunes.com/anterior/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a61-p01-2010.php> (consulta el 10 de abril de 2011).
- TÉLLEZ, B. (2010): “Árbol de luna y *Una tarde con Campanas*”, *Otro Lunes*, 15, en línea, <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a25-p01-2010.php> (consulta el 13 de abril de 2011).
- VERA ROJAS, M. T. (2012): “La belleza reposa en la nostalgia de un pasado donde no hay heroísmo posible’: entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez”, *La Habana Elegante*, 52, en línea,

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Entrevista_Guedez.html
(consulta el 1 de mayo de 2013).

VIVAS LACOUR, C. (2010): “Identidad y Nación en *Retrato de Abel* con isla volcánica al fondo y *Árbol de luna*”, *Otro Lunes*, 15, en línea, <http://otrolunes.com/archivos/15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a26-p01-2010.ph> (consulta el 13 de abril de 2012).

YSLAS PRADO, L. (2010): “Méndez Guédez”, *Otro Lunes*, 15, en línea, <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a04-p01-2010.php> (consulta el 13 de abril de 2012).

3.3 Crítica acerca de la obra de Junot Díaz

BARRADAS, E. (2009): “El realismo cómico de Junot Díaz: Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *The Latin Americanist*, 53 (1), pp. 99-111.

BERLAGE, P. (en prensa): « ‘How *very* un-Dominican of him’ ou la merveilleuse masculinité d’Oscar Wao », en B. Banoun, A. Tomiche, M. Zapata (eds.), *Fiction(s) du masculin*, París: Éditions Garnier.

CASIELLES- SUÁREZ, E. (2013): “Radical Code-switching in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90 (4), pp.475-487.

DANTICAT, E. (2007): “Junot Díaz” (Entrevista), *Bomb*, 101, en línea <http://bombsite.com/issues/101/articles/2948> (consulta el 15 de marzo de 2011).

DE MAESENEER, R. (2008): “El trujillato en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) de Junot Díaz”, *Letras Dominicanas* (Dossier Junot Díaz), en línea: <http://www.cielonaranja.com/dcmaeseneer.htm> (consulta el 8 de agosto de 2013).

— (2011): “Junot Díaz y el canon, un ‘canibalismo líquido’”, *Letral*, 6, pp. 89-97, en línea, <http://www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=96> (consulta el 8 de agosto de 2013).

FRESNEDA, C. (2007): “Junot Díaz: 'Todos mis sueños son bilingües’”, *El Mundo*, 15 de octubre de 2007, en línea:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/15/cultura/1192413539.html>
(consulta el 15 de abril de 2012).

GARLAND MAHLER, A. (2010): "The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 19 (2), pp. 119-140.

HANNA, M. (2010): "Reassembling the Fragments": Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Callaloo*, 33 (2), pp. 498-520.

JAY, P. (2008): "Junot Díaz Redefines Macho" (Entrevista con Junot Díaz), *In These Times.com*, en línea, http://www.inthesetimes.com/article/3616/junot_diaz_redefines_macho
(consulta el 8 de agosto de 2013).

— (2010): "Transnational Masculinities in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", en P. Jay *Global matters. The Transnational Turin in Literary Studies*, Nueva York: Cornell University Press, pp. 176-193.

KAKUTANI (2007): "Travails of an Outcast", *The New York Times*, 4 de septiembre de 2007, disponible en línea http://www.nytimes.com/2007/09/04/books/04diaz.html?_r=0 (consulta el 25 de septiembre de 2010).

LAGO, E. (2013): "Junot Díaz 'Cada joven es un objetivo de las corporizaciones'", *El País Semanal*, 1906 (abril de 2013), pp. 32-37.

MACHADO SÁEZ, E. (2011): "Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance", *Contemporary Literature*, 52 (3), pp. 522-555.

MÉNDEZ GARCÍA, C. (2011): "La huida del Mordor caribeño: el exilio y la diáspora dominicana en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz", *Revista de filología Románica*, Anejo 7, pp. 265-277.

O'ROURKE, M. (2007): "*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Questions for Junot Díaz", *Slate.com*, 8 de noviembre de 2007, en línea, http://www.slate.com/articles/news_and_politics/the_highbrow/2007/11/th

e_brief_wondrous_life_of_oscar_wao.html (página consultada el 1 de julio de 2013).

PATTESON, R. (2011): “Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *ariel: a review of international english literature*, 42 (3-4), pp. 5–20.

SALDÍVAR, J. D. (2011): “Conjectures on “Americanity” and Junot Díaz’s “Fukú Americanus” in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *The Global South*, 5 (1) (Special Issue: The Global South and World Dis/Order), pp. 120-136.

SCARANO, R. (2012): “Interview: Junot Díaz Talks Dying Art, the Line Between Fact and Fiction, and What Scares Him Most”, *Complex*, Diciembre 2012/Enero 2013, en línea, <http://www.complex.com/pop-culture/2012/12/junot-diaz-interview/page/1> (página consultada el 19 de Julio de 2013).

SHIFLETTE, E. A. (2010): “The Novel Mezclada: Subverting Colonialism’s Legacy in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, University of Tennessee Honors Thesis Projects, 2010 en línea, http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=utk_ch_anhonoproj (página consultada del 15 de abril de 2012).

3.4 Resto de la crítica

AA. VV., (2009): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.

ACEDO N., PÉREZ, A. (eds.) (2011): *A flor de texto*, Barcelona: Editorial UOC.

AÍNSA, F. (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert.

— (2010a): “Discurso identitario y discurso literario en América Latina”, *Amerika*, 1, en línea <http://amerika.revues.org/478> (consulta el 19 de mayo de 2011).

— (2010b): “Palabras nómadas. La patria a distancia y el imposible regreso”, *Letral*, 5, en línea, <http://www.proyectoletral.es/revista/#void> (consulta el 1 de febrero de 2011).

AJA DÍAZ, A. (2000): “La emigración cubana hacia Estados Unidos a la luz de su política inmigratoria” en *La emigración cubana hacia Estados Unidos a la luz*

- de su política inmigratoria*, La Habana: Centro de Estudios de Migraciones Internacionales, disponible en línea, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/laemig.pdf> (consulta el 1 de septiembre de 2012)
- ALBERT, C. (2005): *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, París: Karthala.
- ALCÁZAR CAMPOS, A. (2009): “Turismo sexual, jineterismo, turismo de romance. Fronteras difusas en la interacción con el otro en Cuba”, *Gazeta de Antropología*, 25 (1) <http://hdl.handle.net/10481/6856> (consulta el 4 de mayo de 2013).
- ALDERMAN, D.H. (2008): “Place, naming, and the interpretation of cultural landscapes”, en B. Graham y P. Howard, P. (eds.) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Burlington: Ashgate Publishing Company, pp. 195–213.
- AMÍCOLA, J. (2000): *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo*, Editorial: Paidós Ibérica.
- AMORÓS, C., Miguel (de), A. (eds.) (2005): *Teoría feminista. De la ilustración a la globalización*, Madrid: Minerva.
- AMOSSY, R. (1991): *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París: Nathan.
- (dir.) (1999): *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*, Genève: Delachaux et Niestlé.
- (2010): *La présentation de soi ethos et identité verbale*, París: PUF.
- (2012): “Estereotipos e identidad. La construcción del ethos”, en N. Lie, S. Mandolessi y D. Vandebosch (eds.) *El juego con los estereotipos. La redifinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp.29-43.
- AMOSSY, R., Herschberg Pierrot, A. (2011) : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, París: Armand Colin.
- ANDERSON, B. (2002): *L'imaginaire national*, París: La Découverte [1983¹ en inglés].

- ANDERSON, L. (2007): “Autobiography and personal criticism”, en G. Plain et S. Sellers (eds.) *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 138-153.
- ANDRADI, E. (2010): “Vivir en otra lengua”, en *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*, Alcalá La Real: Alcalá Grupo Editorial.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2002): *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid: Verbum.
- (ed.) (2004): *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum.
- (2004): “Prólogo”, en I. Andrés Suárez (ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, pp. 9-16.
- ANSART, P. (2012): “Imaginaire social” en *Encyclopædia Universalis* [en línea] <http://o-www.universalis-edu.com/portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/imaginaire-social/> (consulta el 15 de febrero de 2012).
- ANZALDÚA, G. (1999): *Borderlands = La frontera The new mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books [1987¹].
- ASHCROFT, B. (2008): *Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*, Abingdon: Routledge.
- ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. (2007): *Post-colonial Studies. The Key Concepts*, Oxon: Routledge [2000¹].
- AUGER, M. (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París: Seuil.
- BACHMANN, S. (2002): *Topografías del doble lugar: el exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur*, Zaragoza: Pórtico.
- BADINTER, E. (2001): *L'amour en plus*, París: Le Livre de Poche [1980¹].
- BALLART, P. (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.

- BALDWIN, J. (1998): "Freaks and the American Ideal of Manhood", en J. Baldwin (ed. T. Morrison) *Collected Essays*, pp. 814-829.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2003): *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- BARONIAN, M.-A., BESSE, S., JANSEN, Y. (2007): *Diaspora and Memory. Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*, Nueva York – Amsterdam: Rodopi.
- BARROS-GRELA, E. (2007): "La "literatura de latinos" en Estados Unidos: ¿un discurso falsificado?", *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7, pp. 11-23.
- BARTHES, R. (1993): "La retórica antigua", en *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, [1970].
- (2002): "Roland Barthes par Roland Barthes", en *Œuvres Complètes, tome IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, París: Seuil, pp. 573-774 [1975¹].
- BARTHES, R. NADEAU, M. (1980): *Sur la littérature*, Grenoble : Presses universitaire de Grenoble, 1980.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: kairos, disponible en línea: <http://hauntedhouse.comoj.com/archivos/ baudrillard-jean-cultura-y-simulacro.pdf> (consulta el 4 de mayo de 2013).
- BEAUVOIR, S. (de) (1986): *Le Deuxième Sexe, tome 1 : Les faits et les mythes*, París: Gallimard.
- BENACH ROVIRA, N. (2005): "Diferencias e identidades en los espacios urbanos" en M. Nash, R. Tello y N. Benach (eds.) *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*, Barcelona: Edicions bellaterra, pp. 85-98.
- BENVENISTE, E.(1979): "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI.
- BERGMANN, E. L., SMITH, P.J. (1995): *¿Entiendes? Queer readings Hispanic writings*, Durban y Londres: Duke University Press.

- BERLAGE, P. (2010): “Les imaginaires des migrants lesbiennes et gays latino-américains à propos de l’Europe. Analyse de récits de vie de chilien(ne)s, péruvien(ne)s et colombiens”, *Colloque 20 ans de Sophia « Savoir de genre : quels genres de savoir ? Etats des lieux des études de genre*, Bruselas : Sophia pp. 95-107.
- (2011): “Ana Castillo or the limits of immigration literature: Xicanisma and multicultural writing”, en T. Caponio et al. (eds.) *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi. Volume 3 Selected Papers*, Torino: Università degli studi di Torino, pp. 112-122.
- BERNIER, M. A., DESJARDINS, L. (2010): “Épistolaire”, en P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dirs.) *Le dictionnaire du littéraire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- BETSKY, A. (1997): *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*, Nueva York: William Marrow.
- BHABHA, H. K. (2007): *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, Paris: Payot et Rivages [1994¹ en inglés].
- BILLARD, J. H. (2005): *Le renouvellement de la représentation de l’homosexualité masculine dans la littérature latino-américaine chez les auteurs de la génération McOndo (Argentine, Chili et Pérou)*, Tesis de doctorado. Paris Sorbonne – Paris IV, Paris: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- (2008): “De un Macondo de machos a un *McOndo* de muchos: Un ejemplo de masculinidades alternativas en la nueva narrativa latinoamericana” *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis: Universidade de Florianópolis.
- BISILLIAT, J. (2000): “Migration féminine comme parcours initiatique: la conquête d’une nouvelle identité (São Paulo, Brésil)”, *Les Cahiers du CEDREF*, 8-9 (Femmes en migrations), pp. 69-85.
- BLIDON, M. (2008): “Jalons pour une géographie des homosexualités”, *Espace géographique*, 2 (37), pp. 175-189.

- BOLAKI, S. (2011): *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- BOLAÑO et. Al (2004): *Palabras de América*, Barcelona: Seix Barral.
- BOLZMAN, C. (2004): “Un enfoque sociohistórico de las migraciones internacionales: el ejemplo de las migraciones latinoamericanas hacia Europa”, en I. Andrés Suárez (ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, pp. 211- 232.
- BORJA, J. (2003): *La ciudad conquistada*, Madrid: Alianza.
- BORNAY, E. (1999): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, P. (1992) : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París: Seuil.
- (2002): *La domination masculine*, París: Seuil.
- BOUSQUET, D. (2010): *Dub poetry. Une étude de l'oralité dans les poèmes de Jean Binta Breeze, Linton Kwesi Johnson et Benjamin Zephaniah*, Thèses de doctorat, Université de Strasbourg disponible en línea : <http://scd-theses.u-strasbg.fr/2072/> (página consultada el 24 de julio de 2013).
- BOZZETTO, R. (2001): “Monstres et monstruosités”, en *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, p. 109-189, en línea : <http://books.openedition.org/pup/1530> (consulta el 15 de julio de 2013).
- (2013): “Boule Pierre”, *Encyclopædia Universalis* [en línea], <http://www.universalis-edu.com/portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/pierre-boule/> (consulta el 3 de agosto de 2013).
- BRAIDOTTI, R. (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa (A. Fischer Pfeiffer ed.).
- (2009): *Transposiciones sobre la ética nómada*, Barcelona: Gedisa [2006¹].
- (2011): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nueva York: Columbia University Press [1994¹].

- BREUIL, C. (2006): “La escritura o las islas movedizas del (des)exilio”, *Hispanística XX*, 24 (Exilios/desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad), pp. 261-283.
- BRUFORD, H. D. (1975): *The German Tradition of Self-Cultivation: "Bildung" from Humboldt to Thomas Mann*, Londres: Cambridge University Press.
- BUSTELO, M. (2006): “La palabra migrante: escritores argentinos en búsqueda de un terreno propicio para la creación”, *Les Cahiers Alhim*, 12 (revista en línea), <http://alhim.revues.org/index1492.html> (consulta el 1 de marzo de 2011).
- BUTLER, J. (2004): *Le Pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, París: Amsterdam [1997¹ en inglés].
- (2005): *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, París: La Découverte [1990¹ en inglés] / (2007): *El género en disputa*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2009): *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, París: Amsterdam [1993¹ en inglés].
- CALAFELL, M., PÉREZ, A. (eds.) (2011): *El cuerpo en mente, versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Editorial UOC.
- CANTÚ, N. E., NÁJER-RAMÍREZ, O. (2002): *Chicana Traditions. Continuity and Change*, Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- CAPONE, S. (2004): “À propos des notions de globalisation et de transnationalisation”, *Civilisations*, 51, pp. 9-22.
- CARABÍ, A., ARMENGOL, J. M. (2008): *La masculinidad a debate*, Barcelona: Icaria.
- CARABÍ, A., SEGARRA, M. (eds.) (2003): *Hombres escritos por mujeres*, Barcelona: Icaria.
- CARR, H. (2007): “A history of women’s writing”, en G. Plain y S. Sellers (eds.) *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 120-137.

- CARRIERE, M., KHORDOC, C. (éds) (2008): *Migrance comparée/Comparing Migration. Les Littératures du Canada et du Québec/ The Literatures of Canada and Québec*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang.
- CASTRO, B. (2004): “Introducción”, en J. E. Rodó *Ariel*, Madrid: Cátedra.
- CASTRO BORREGO, S. P., ROMERO RUIZ, M. I. (eds.) (2009): *Identidad, migración y cuerpo femenino*, Oviedo: KRK.
- CATELLI, N. (2008): “Espacio público y alianza masculina en la vida americana: José Lezama Lima”, *Scriptura*, 19-20 (Mujer y género en las Letras hispánicas), págs. 201-218.
- CENTRE AVEC (Bruselas) (2006): “Les migrations latino-américaines en Europe : histoire et imaginaires”, Document d’analyse et de réflexion, Bruselas : Centre AVEC,
<http://www.centreavec.be/analyses/Les%20migrations%20latino%20americaines%20en%20Europe%20nov%202006.pdf> (consulta el 7 de abril de 2007).
- CHARTIER, D. (2002): “Les origines de l’écriture migrante. L’immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles”, *Voix et Images*, 27 (80), pp. 303-316.
- CIPLIJAUSKAIÉ, B. (1981): *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhasa.
- COENE, G., LONGMAN, C. (2010): “Introduction. Les paradoxes du débats sur le féminisme et le multiculturalisme”, en *Féminisme et multiculturalisme. Les paradoxes du débat*, Berna/Berlín/Bruselas (etc.): Peter Lang, pp. 11-32.
- COLLIER, P., GEYER-RYAN, H. (2005): *Literary Theory Today*, Malden/Cambridge: Polity Press [1992¹].
- COLOMINA, B. (ed.) (1996): *Sexuality and Space*, New York: Princeton Architectural Press.
- COMA, J. (1987): “La irresistible ascensión de Blanca Ibáñez”, *El País*, 19 de julio 1987, disponible en línea

http://elpais.com/diario/1987/07/19/internacional/553644017_850215.html
(consulta el 12 de febrero de 2013).

COMBES D., DAUNE-RICHARD A. M., DEVREUX A. M. (2003): “À quoi sert une épistémologie des rapports sociaux de sexe ?”, en M. C. Hurtig, M. Kail, H. Rouch (coord.) *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes*, París: CNRS [1991¹].

COMPAGNON, A. (1998): *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París: Points.

CONNELL, R. W. (2005): *Masculinities*, Cambridge: Polity.

CONNELL, R. W., MESSERSCHMIDT, J. W. (2005): “Hegemonic Masculinity rethinking the Concept”, *Gender and Society*, 19 (6), pp. 829-859.

CONSTENLA, T. (2011): “Lo latino pelea contra el cliché”, *El País*, 20 de mayo de 2011, disponible en línea, http://elpais.com/diario/2011/05/20/cine/1305842408_850215.html
(consulta el 2 de noviembre de 2011).

CÓRDOBA, D., SÁEZ, J., VIDARTE, P. (2005): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid: Editoriales legales.

CORNEJO-POLAR, A. (1996): “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno”, *Revista Iberoamericana*, 62 (176-177), pp. 837-844.

CORTÉS, J. M. (2009): *Deseos, cuerpos y ciudades*, Barcelona: Editorial UOC.

CRENSHAW, K. (1994): « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Colour », en M. Albertson Fineman, R. Mykitiuk (eds.) *The Public Nature of Private Violence : The Discovery of Domestic Abuse*, Nueva York: Routledge, pp. 93-118, en línea <http://www.wcsap.org/Events/Workshop07/mapping-margins.pdf> (consulta el 7 de junio de 2010).

CRESSWELL, T. (2004): *Place: a short introduction*, Oxford: Blackwell.

- CRUZADO, A. (2009): "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 8, en línea, <http://www.escritorasyescrituras.com/revista.php/8/63> (consulta el 7 de diciembre de 2013).
- CUADRA, A. (1998): "La literatura cubana en el exilio", *La jornada semanal online*, en línea <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/16/sem-cuadra.html> (consulta el 20 de febrero de 2013).
- CUSSET, F. (2002): *Queer critics : La littérature française déshabillée par ses homolecteurs*, París: PUF.
- (2005): *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, París: La Découverte.
- CYMERMAN, C. (1993): "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Revista Iberoamericana*, 59 (164-165), pp. 523-550.
- DEFAUX, G. (2013): "MORE (Thomas)", *Encyclopædia Universalis* [en línea], www.universalis-edu.com (consulta el 25 de noviembre de 2013).
- DEFERT, D. (2009): "'Hétérotopie': Tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles", M. Foucault *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp : Lignes, pp. 37-61.
- DELABATISTA, D. (1997): "Caliban's Afterlife. Reading Shakespearan Readings", en N. Lie y T. D'haen *Constellation of Caliban. Figurations of a Character*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 1- 22.
- DE LAURETIS, T. (2007): *Théorie queer et cultures populaires De Foucault à Cronenberg*, París: La Dispute.
- DELPHY, C., (1991): "Penser le genre : quels problèmes ?" en Hurtig M.C., Kail M. & Rouch H. (eds.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes*, París: Éditions du CNRS, pp. 89-102.
- (2008): « Les Uns derrière les Autres » en *Classer, dominer, Qui sont les "autres"?*, París: La Fabrique, pp. 7-52.

- (2009): *L'Ennemi principal 2 : Penser le genre*, París: Syllepse [2001¹].
- DEL POZO, A., SERRANO, A. (eds.) (2011): *La piel en la palestra. Estudios corporales II*, Barcelona: Editorial UOC.
- DE MOYA, E. A. (2004): "Power Games and Totalitarian Masculinity in the Dominican Republic", in R. E. Reddock (ed.) *Interrogating Caribbean Masculinities*, Kingston: The University of the West Indies Press.
- DESMARAIS, M. (2010a): «Procesos transgenéricos y transculturales en Kalpa Imperial, de Angélica Gorodischer », en M. Castro Ricalde et M.-A. Palaisi Robert (eds.), *Narradoras Mexicanas y Argentinas. Antología crítica (Siglos XX-XXI)*, París: Mare et Martin.
- (2010b): "Puro pueblo de Jairo Aníbal Niño, un exemple de réappropriation latino-américaine du conte pour enfants", en N. Fourtané, M. Guiraud (eds.), *Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone : réalités et représentations*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- (2011): *En quête d'une écriture hors genre(s). Processus de déconstruction générique dans l'oeuvre narrative d'Angélica Gorodischer*, Tesis de doctorado en estudios latinoamericanos, Université de Toulouse II-Le Mirail (bajo la dir. de M. Soriano y M. R. Lojo).
- DEVAUX, A. M. (2009): "Œdipe", Texte d'ouverture au colloque "Que reste-t-il de l'Œdipe?" (4ème colloque de psychanalyse de l'Association des Forums du Champ Lacanien de Wallonie (Belgique), 26 septembre 2009, Louvain-la-Neuve.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) (2014): en línea <http://www.rae.es/> (consulta el 1 de febrero de 2014).
- DICCIONARIO REVERSO COLLINS (2011): en línea, <http://diccionario.reverso.net/> (consulta el 23 de marzo de 2011)
- DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid/Barcelona: Editorial Debate/Círculo de Lectores.

- DION, R. (2010): “Topique”, en P. Aron, D. Saint-Jacques y A. Viala (dirs.) *Le dictionnaire du littéraire*, París: PUF, p. 773-774.
- DORLIN, E. (2008): *Sexe, genre et sexualités*, París: PUF.
- (2009): *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, París: Presses Universitaires de France.
- DOUGLAS, M. (1996): *Purity and Danger, an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Nueva York: Praeger.
- DUPUIS, G. (2007): “Redessiner la cartographie des écritures migrantes », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, 10 (1), pp. 137-146.
- DUFAYS, J. – L., (1994): *Stéréotype et lecture*, Lieja: Mardaga.
- DUMONTET, D., Zipfel, F. (dir.) (2008): *Ecriture migrante, Migrant writing*, Hildesheim: Olms Verlag.
- EAGLETON, M. (2007): “Literary representations of women”, en G. Plain, S. Sellers (eds.) *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 105-119.
- ECO, U. (1993): *Lector in fabula*, Barcelona: Gedisa.
- ELLNER, S. (2008): *Rethinking Venezuelan politics: class, conflict, and the Chávez phenomenon*, Lynne Rienner: Boulder.
- ELTIT, D. (1989): “Experiencia literaria y palabra en duelo”, en AA. VV. *Duelo y creatividad*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, pp. 21-27.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS [en línea] <http://o-www.universalis-edu.com.portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/> (consulta el 3 de agosto de 2013).
- ERGAS, Y. (1993): “El sujeto mujer: El feminismo de los años 60-80”, en G. Duby, M. Perrot (dirs.) *Historia de las mujeres. Volumen 5*, Madrid: Taurus, pp. 539-566.
- ERIBON, D. (1999): *Réflexions sur la question gay*, París: Fayard.

- ESTEBAN, M. L. (2004): *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- EVEN-ZOHAR, I. (1994): “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, en D. Villanueva (compil.) *Avances en teoría de la literatura : estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas*, pp. 309-356.
- EZQUERRO, M. (2002): *Fragments sur le texte*, París: L’Harmattan.
- (2010): « De l’hybridation féconde », *Cahiers de Narratologie*, 18, disponible en línea : <http://narratologie.revues.org/6005> (consulta el 28 de marzo de 2013)
- FABRY, G. (1998): *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- FALCONÍ TRÁVEZ, D. (en prensa): “Fernando Vallejo: narrar el camino migratorio del cuerpo. Un análisis desde la teoría literaria”, *Lectures du genre*, 12, en línea.
- FALCONI TRÁVEZ, D., ACEDO ALONSO, N. (eds.) (2011): *El cuerpo del significante: La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona: Editorial UOC.
- FAUSTO-STERLING, A. (2000): *Sexing the Body*, Nueva York: Basic Books.
- FEDERATION WALLONIE-BRUXELLES (2001): *Ce genre que tu te donnes*, Bruselas: Cultures Lettres et livre (Service général des Lettres et du Livre) disponible en línea:
http://www.egalite.cfwb.be/fileadmin/sites/sdec/upload/sdec_super_editor/sdec_editor/documents/news/Selection_Ce_genre_que_tu_te_donnest.pdf
 (consulta el 1 de marzo de 2013)
- (2012): *Des livres pour ouvrir les horizons des filles et des garçons*, Bruselas: Cultures Lettres et livre (Service général des Lettres et du Livre) disponible en línea :
http://www.litteraturedejeunesse.cfwb.be/fileadmin/templates/sgll/res/telecharger/Images_2011/selection_thematique_2011/Cegenre_complet.pdf (consulta el 1 de marzo de 2013)

- FERNÁNDEZ, P. (1996): « Moral social y sexual en el siglo XIX : la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical », en Iris M. Zavala (ed.), *La mujer en la literatura española. Del S. XVIII a la actualidad* [vol. 3 de *Breve historia feminista de la literatura española*], Barcelona: Anthopos, pp. 81-115.
- (2008): *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Suffolk: Boydell & Brewer Ltd.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1971): “Caliban”, *Casa de las Américas*, 68 (septiembre-octubre), pp. 3-45 (reproducido en *Todo Caliban*, San Juan, PR: Ediciones Callejon, 2002°, disponible en línea: <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf> (consulta el 19 de julio de 2013).
- (1999): “Caliban ante la antropofagia”, *Nuevo Texto Crítico*, 23/24, pp. 203-212 (reproducido en *Todo Caliban*, San Juan, PR: Ediciones Callejon, 2002, disponible en línea: <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf> (consulta el 19 de julio de 2013).
- FERRÚS ANTÓN, B. (2011): *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*, Valencia: Universitat de Valencia.
- FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES (FLACSO) (2003): “Migración y derechos humanos”, documento de trabajo, http://www.flacso.org.do/libros/migracionyderechoshum/Informe_CRS-OIM_RD_TierradeMigrantes.pdf (consultat el 7 de octubre de 2010).
- FORTIER, A. M. (2001): “'Coming Home': Queer Migration and multiple Evocations of Home”, *European Journal of Cultural Studies*, 4 (4), pp. 405-425.
- FOUCAULT, M. (1993): *Surveiller et punir*, París: Gallimard [1975¹].
- (2008): *Histoire de la sexualité, tome 2: L'usage des plaisirs*, París: Gallimard [1984¹]
- (2009): *Histoire de la sexualité, tome 1: La Volonté de savoir*, París: Gallimard [1976¹].

- (2009): *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, París: Nouvelles Éditions Lignes [1966¹ sur France-Culture].
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, D., PLANTÉ, C., RIOT-SARCEY M., ZAIDMAN, C. (dirs.) (2003): *Le genre comme catégorie d'analyse: Sociologie, histoire, littérature*, París: L'Harmattan.
- FOUQUES, B. (2003): *A propos de frontière. Variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang.
- FRANK, S. (2008): *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, Nueva York: Palgrave.
- FREUD, S. (1965): *Totem et tabou*, París: Payot.
- FUENTES, V. (2011): “Literatura de la inmigración en español y en Estados Unidos”, *Aurora Boreal*, en línea, http://www.auroraboreal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=824:literatura-de-la-inmigracion-en-espanol-y-en-los-estados-unidos&catid=84:ensayo&Itemid=201 (consulta el 3 de abril de 2012).
- FULLER, N. (1998): “Reflexiones sobre el machismo en América Latina”, en T. Valdés y J. Olavarría, (eds.) *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Santiago de Chile: FLACSO/UNFPA, pp. 258-266.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (2006): *Trujillo: el fantasma y sus escritores: historia de la novela del trujillato*, París : Mare et Martin.
- GAMBA, S. B. (2007): *Diccionario de estudios de género y feminismo*, Buenos Aires: Biblos.
- GARAUD, Ch. (2001): *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, París: Honore Champion.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós [2002¹].
- GIRARD, A. (1963): *Le journal intime*, París: PUF.

- GOFFMAN, E. (1973): *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 La présentation de soi*, París: Editions de Minuit.
- GOLDMAN, J., WOLFREYS, J. (2001): “Works on the Wild(e) side - performing, transgressing, queering: Gay Studies/Queer Theories”, en J. Wolfreys *Introducing literary theories. A Guide and Glossary*, Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 224-225.
- GÓMEZ-MULLER, A. (dir.) (2012): *Constructions de l’imaginaire national en Amérique latine*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais.
- GONDA, C. (2007): “Lesbian feminist Criticism”, en G. Plain, S. Sellers *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 169-186.
- GRABUGES (2014): “Présentation de l’atelier méthodologique”, documento de trabajo, en línea <http://www.grabuges.com/atelier-methodo-2012-2013/> (consulta el 1 de febrero de 2014).
- GREGORIO GIL, C. (1998): *Migración femenina: su impacto en las relaciones de género*, Madrid: Narcea.
- GROS, C. (2004): “Des territoires multiculturels?”, *Cahiers des Amériques Latines*, 45, pp. 31- 50.
- GROSZ, E. (1992): “Bodies-cities”, en B. Colomina (ed.) *Sexuality and Space*, Nueva York: Princeton Architectural Press.
- GUILBERT, G. C. (2004): *C’est pour un garçon ou pour une fille ? La Dictature du genre*, París: Éditions Autrement.
- GUILLAUMIN, C. (1992): *Sexe, Race et Pratique du pouvoir : l’idée de Nature*, París: Indigo Coté Femmes.
- GUILLÉN, C. (2004): “Los equívocos de la identidad cultural”, ponencia plenaria en el Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Rosario, http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen_c.htm (consulta el 15 de abril de 2012).

- GUTMANN M. (1998): “El machismo”, in T. Valdes y J. Olavarria (éds.) *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, FLACSO/UNFPA, pp.238-258.
- HABERMAS, J. (2001): *The postnational constellation: political essays*, Cambridge: Polity Press/MIT Press [1998¹].
- HALBERSTAM, J. (1998): *Female Masculinity*, Nueva York: Duke University Press.
- HALL, S. (2007): *Identités et cultures: politiques des cultural studies*, París: Editions Amsterdam [ed. M. Cervulle].
- HALPERIN, D. (1997), *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford: Oxford Paperbacks [1995¹].
- HANDLER, J. S., JACOBY, J. (1996): “Slave Names and Naming in Barbados, 1650-1830”, *The William and Mary Quarterly*, 53 (4), pp. 685-728.
- HANISCH, C. (1969): “The personal is Political”, en *Notes from The Second Year: Women Liberation Movement*, Nueva York: Shulamith Firestone.
- HARAWAY. D. (1997): “Modest_Witness@Second_Millennium”, en *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*, Nueva York – Londres: Routledge, pp. 23-48.
- (2009): *Des singes, des cyborgs et des femmes: La réinvention de la nature*, París: Actes Sud [1991¹ en inglés].
- HARDING, S. (1986): “The instability of the Analytical Categories of Feminist Theories”, *Signs*, 11 (4), disponible en línea <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3174137?uid=3737592&uid=2&uid=4&sid=21102450304241> (consulta el 11 de julio de 2013)
- (1991): *Whose Science, Whose Knowledge?*, Ithaca: Cornell University Press.
- HARDT, M., NEGRI, A. (2000): *L'Empire*, París: Exils.
- HAREL, S. (2005): *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montreal: XYZ.
- HÄSELER, J. (2004): “Literatura del exilio chileno antes y después del retorno a la democracia: el caso de Carlos Cerda”, en I. Andrés Suárez (ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, pp. 314-325.

- HAWLEY, J. C. (ed.) (2001): *Postcolonial and Queer Theories. Intersections and Essays*, Westport-Londres: Greenwood Press.
- HERNÁNDEZ, O. M. (2008): “Estudios sobre masculinidades. Aportes desde América Latina”, *Revista de Antropología experimental* (8), pp. 67 -73.
- HEREDIA, J. (2009): *Transnational Latina Narratives in the Twenty-first Century. The Politics of Gender, Race, and Migrations*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- HERRERA, C. J. (2010): “Una perspectiva sobre la diáspora dominicana”, Documento de trabajo del *Latin Art Museum Fundación Ureña*, en línea <http://www.latinartmuseum.com/diaspora.htm> (consulta el 2 de septiembre de 2011)
- HERON, L. (1993): *Streets of Desire: Women's Fictions of the Twentieth Century City*, Londres: Virago.
- HOEFFER, M. RYTINA, N. Y BAKER, B. C. (2010): “Estimates of the Unauthorized Immigrant Population Residing in the United States: January 2009”, publicación del Homeland Security (Office of Immigration statistics), en línea http://www.dhs.gov/xlibrary/assets/statistics/publications/ois_ill_pe_2009.pdf (consulta el 23 de septiembre de 2010).
- HUTCHEON, L. (1981): “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie”, *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- (1994): *Irony's Edge: the theory and politics of irony*, Londres – Nueva York: Routledge.
- (1993): “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios* (julio de 1993, edición especial de homenaje a Bajtín), pp. 187-203.
- HUNTINGTON, S. P. (1997): *El choque de civilizaciones y a la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona: Paidós Ibérica [1996¹ en inglés].
- INTERLANDI, J. (2010): “Enemies. A love Story”, *Newsweek* (The Daily Beast), 14 de abril de 2010, disponible en línea: <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2010/04/14/enemies-a-love-story.html> (consulta el 15 de junio de 2012).

- JAMESON, F. (2002): "Postmodernism and Consumer Society", en H. Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic*, Nueva York: The New York Press.
- JEANNELLE, J.-L. (2003), "Queer critique", *Fabula* [en línea], <http://www.fabula.org/revue/cr/405.php> (consulta el 4 de abril de 2010).
- JEFFERSON, A. (1990): "Autobiography as intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet", en M. Worton y J. Still (eds.) *Intertextuality: Theories and practices*, Manchester: Manchester University Press, pp. 109-129.
- JIMÉNEZ DEL CAMPO, P. (2004): "Emigración hispana en Estados Unidos: literatura, marginalidad e integración" en I. Andrés-Suárez (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, 2004, pp. 265-279.
- JOLLY, S., REEVES, H. (2005): *Gender and migration*, Brighton: Bridge/Institute of Development Studies.
- JUNG, C. G. (1971): *Les racines de la conscience*, París: Buchet Chastel.
- KANELLOS, N. (2003): *Hispanic literature of the United States: a Comprehensive reference*, Westport: Greenwood Press
- (2012): *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno*, Austin: University of Texas Press.
- KAPLAN, J., BERNAYS, A. (1999): *The Language of Names: What We Call Ourselves and Why It Matters*, Nueva York: Simon and Schuster.
- KIMMEL, M. (2008): "Masculinity as Homophobia", in E. Disch *Reconstructing Gender. A multicultural Anthology*, Boston: Mc Graw Hill, pp. 103-109 [1994¹].
- (2012): *Manhood in America: A Cultural History*, Nueva York: Oxford University Press [1999¹].
- KNIBIEHLER, Y. (dir.) (2001): *Maternité, affaire privée, affaire publique*, París: Bayard.
- KOHLER, F. (2007): "Stéréotypes culturels et constructions identitaires", en F. Kohler (ed.), *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, pp. 5-29.

- KOVIC, C., PATTY, K. (2006): “Fronteras seguras, cuerpos vulnerables: migración y género en la frontera sur”, *Debate Feminista*, 17 (33), pp. 69- 83.
- KOSOFKY SEDGWICK, E. (2008): *Epistemology of the Closet*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press [1990¹].
- KRAUS, C. (2008): “La psychanalyse d’un point de vue féministe matérialiste: l’invité du deuxième sexe», *Travail, genre et sociétés*, 2 (20), pp. 158-165.
- KRISTEVA, J. (2011): *Étrangers à nous-mêmes*, París: Folio [1988¹].
- Kunz, M. (2008): “Léxico e inmigración”, en A. M. Bañón Hernández y J. Fornieles Alcaraz (eds). *Manual sobre comunicación e inmigración*, San Sebastián: Tercera Prensa, pp. 95-109.
- LAHAIE, C. (2005): “Les femmes de Patricia Rozema : nouveaux stéréotypes féminins?”, *Québec français*, 137, pp. 54-57
- LAINE, J. M. (2013): “SUPER-HÉROS, bande dessinée”, *Encyclopædia Universalis* [en línea] <http://o-www.universalis-edu.com/portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/super-heros-bande-dessinee/> (consulta el 3 de agosto de 2013).
- LAZARUS, N., (2006): *Penser le Postcolonial. Une introduction critique*, París: Amsterdam.
- LEBRUN, M., COLLES, L. (2007): *La littérature migrante dans l’espace francophone : Belgique – France – Québec – Suisse*, Cortil-Wodon: Editions Modulaires Européennes.
- LE DOEUFF, M. (1998): *Le sexe du savoir*, París: Flammarion.
- LEJEUNE, P. (2004): “Avant propos”, en F. Simonet-Tenant *Le journal intime genre littéraire et écriture ordinaire*, París: Teraèdre, pp. 7-9.
- LEJEUNE, P., BOGAERT, C. (2006): *Le journal intime. Histoire et anthologie*, París: Les Éditions Textuel.
- LEPINARD É., MOLINIER, P. (2009): « Entretien avec Teresa de Lauretis », *Mouvements*, 1 (57), pp. 84-88.

- LEQUIN, L., VERTHUY, M. (1996): *Multi-culture, Multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, París/Montreal: L'Harmattan.
- LIE, N. (1997): "Countering Caliban. Roberto Fernández Retamat and the Postcolonial Debate", en N. Lie y T. D'Haen *Constellation of Caliban. Figurations of a Character*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 245- 270.
- LIE, N., VANDEBOSCH, D. (2012): "El estereotipo y las identidades hispánicas. Pautas para un debate", en N. Lie, S. Mandolessi y D. Vandebosch (eds.) *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp. 11-24.
- LINDÓN, A. (2007): "Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *Revista eure*, 23 (99), pp. 89-99.
- LOMELÍ, F. (2002): "An interpretative Assessment of Chicano Literature and Criticism", in J. Benito y A. M. Manzananas *Literature in the Cultural Borderlands*, Amsterdam – Nueva York: Mondadori, pp. 63-79.
- LÓPEZ-CABRALES, M^a. M. (2000): *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid: Narcea.
- LUGONES, M. (2003): "Playfulness, 'World'-Travelling, and Loving Perception", *Hypatia*, 2 (2), pp. 3-19.
- MACHILLOT, D. (2011): "'Machos' et 'machistes': (brève) histoire de stéréotypes mexicains", *Amerika* 4, en línea <http://amerika.revues.org/2149> (consulta el 1 de mayo de 2013).
- MAINGUENEAU, D. (1999): "Ethos, scénographie, incorporation", en A. Ruth (ed.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana: Delachaux et Niestlé, pp. 75-100.
- (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París: Armand Colin.
- MALEN, L. (1988): "The Politics of Gender", *The Politics of Gender* (catálogo), Nueva York, Queensborough Community College, CUNY-Bayside, NY, pp. 7-11.

- MALKKI, L. (1992): “National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees”, *Cultural Anthropology*, 7 (1), pp. 24-44.
- MALPA, J. (1999): *Place and Experience: a Philosophical Topography*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MANZONI, C. (eds.) (2009): *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*, Alcalá La Real: Alcalá Grupo Editorial.
- MARDOROSSIAN, C. M. (2002): “From Literature of Exile to Migrant Literature”, *Modern Language Studies*, 32 (2), pp. 15-33.
- MARTÍN CASARES, A. (2008): *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid: Cátedra.
- MATHIS-MOSER, U., MERTZ-BAUMGARTNER, B. (eds.) (2012): *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, París: Honoré Champion.
- MCDOWELL, L. (2000): *Género, identidad y lugar*, Madrid: Cátedra.
- MEJÍA, J. (2001): “Literatura y migración guatemaltecas”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2, en línea <http://alhim.revues.org/index597.html> (consulta el 13 de diciembre de 2009).
- MELANÇON, B., POPOVIC, P. (1994): *Les femmes de lettres, écriture féminine ou spécificité générique*, Montreal: Université de Montréal.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996): *Sens et non-sens*, París: Gallimard [1945 et 1946¹].
- MIGNOLO, W. (1998): “Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos”, *Estudios: revista de investigaciones literarias*, pp. 11-32, en línea: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html> (consulta el 1 de octubre de 2013).
- (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa.

- MIGRATION POLICY INSTITUTE, (2004): “The Dominican Population in the United States: Growth and Distribution”, Informe encargado por Aeropuertos Dominicanos Siglo XXI, http://www.migrationpolicy.org/pubs/MPI_Report_Dominican_Pop_US.pdf (consulta el 1 de noviembre de 2011)
- MIGUEL OVIEDO, J. (2001): *Historia De La Literatura Hispanoamericana*, vol. 4 “De Borges al presente”, Madrid: Alianza Editorial.
- MILLET, K. (1971): *Sexual Politics*, Nueva-York: Avon.
- MILLS, S., Pearce, L., Spaul, S. Millard, E. (eds.) (1989): *Feminist Readings/ Feminists Reading*, Charlottesville: The University Press of Virginia.
- MIRA, A. (2002): *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- MOI, T. (1989): “Feminist, Female, Feminine”, en C. Belsey, J. Moore (eds.) *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Basingstoke/Londres: Macmillan, pp. 117-132.
- (2010): *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres/Nueva York: Routledge [1985¹].
- MOISAN, C. (2008): *Ecritures Migrantes et Identités Culturelles*, Quebec: Editions Nota Bene.
- MOLANO MIJANGOS, A., ROBERT, E., GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. (2012): *Cadenas globales de cuidados: síntesis de resultados de nueve estudios en América Latina y España*, ONU Mujeres, en línea http://www.unwomen.org/wp-content/uploads/2012/09/sintesis_de_nueve_estudios.pdf (consulta el 29 de abril de 2013)
- MOLLOY, S., MCKEE IRWIN, R. (eds.) (1998): *Hispanisms and Homosexualities*, Durham/Londres: Duke University Press.
- MONGER, R., YANKAY, J. (2012): “U.S. Legal Permanent Residents: 2011”, publicación del Department of Homeland Security, en línea,

- http://www.dhs.gov/xlibrary/assets/statistics/publications/lpr_fr_2011.pdf
(consulta el 23 de abril de 2012).
- MONTECINO, S. (1991): *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*, Santiago: CEDEM/Editorial cuarto propio.
- MORAGA, C., ANZALDÚA, G. (1981): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Watertone: Persephone Press.
- MOSLUND, S. P. (2010): *Migration Literature and Hybridity. The Different speeds of Transcultural Change*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MUNOS, D. (2011): “Gender, migration and agency: developing a ‘hauntology’ of new becomings in Shauna Singh Baldwin’s *Devika* and in Ginu Kamani’s *Just between Indians*”, *Acta Scientiarum. Language and Culture Maringá*, 33 (1), pp. 23-29.
- MUÑOZ CARROBLES, D. (2010): “Espacios públicos de comunicación: calles y plazas”, en E. Popeanga (coord.) *Ciudades en Obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp. 87-105.
- NASH, J. (2008): “Rethinking Intersectionality”, *Feminist Review*, 89, pp. 1–15, en línea <http://www.palgravejournals.com/fr/journal/v89/n1/pdf/fr20084a.pdf>
(consulta el 8 de marzo de 2011).
- NASH, M., MARRE, D. (eds.) (2001): *Multiculturalismos y género: perspectivas interdisciplinarias*, Barcelona: Bellaterra.
- NASH, M., TELLO, R., BENACH, N. (eds.) (2005): *Inmigración, género y espacios urbanos : los retos de la diversidad*, Barcelona: Bellaterra.
- NATANSON, B. (2004): “Adaptación lingüística y creación literaria en algunos cuentos del exilio de Cristina Peri Rossi”, en I. Andrés Suárez (ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, pp. 326- 343.
- NAUDIER D. (2001): « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, 4 (44), pp. 57-73.
- NAVAS OCAÑA, I. (2009): *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid: Fundamentos.

- NEUMAN, A. (2011): “Rencontre avec Andrés Neuman” en “Séminaire Lieux & figures du déplacement: Le sujet migrant” (Encuentro), Universidad de Lille III, el 9 de noviembre de 2011, Lille (sin publicar).
- NIELS, F. (1978): “Un genre féminin?”, *RHLF*, 6, pp. 994-1003.
- OBSERVATORIO PERMANENTE DE LA INMIGRACIÓN (Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración, España) (2013): “Extranjeros residentes en España a 30 de junio de 2013. Principales resultados”, en línea http://extranjeros.empleo.gob.es/es/Estadisticas/operaciones/certificado/201306/Residentes_Principales_Resultados_30062013.pdf (consulta el 18 de enero de 2014).
- OLDENHOVE, E. (2005): “Complexe d’Œdipe: de la norme au symptôme”, *Le Bulletin Freudien*, 45, pp. 99- 107.
- OLLIVIER, E. (1984): “Quatre thèse sur la transculturation”, *Cahiers de recherches sociologiques*, 2 (2), pp. 15-90.
- ONGHENA, Y. (2005): “Dinámicas interculturales y construcción identitaria” en M. Nash, R. Tello y N. Benach (eds.) *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*, Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 57- 69.
- ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES (OIM) (2014): “Los términos claves de la migración”, en línea <http://www.iom.int/cms/es/sites/iom/home/about-migration/key-migration-terms-1.html#Migraci%C3%B3n> (consulta el 2 de febrero de 2014).
- PALMA, M. (1993): “Malinche: el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza”, en *Simbólica de la feminidad*, Quito: Ediciones Abya Yala, pp. 13-39.
- PALMA, N. (1993): “Digresiones sobre el goce y el sufrimiento en el horizonte etológico del macho”, en M. Palma (coord.) *Simbólica de la feminidad*, Quito: Ediciones Abya Yala, pp. 121-131.
- PATEMAN, C., GROSZ, E. (1987): *Feminist Challenges*, Boston: North Eastern University Press.

- PEARCE, L. (1989): "Sexual Politics", en S. Mills, L. Pearce, S. Spaul, E. Millard, E. (eds.) *Feminist Readings/ Feminists Reading*, Charlottesville: The University Press of Virginia, pp. 16-50.
- (1997): *Feminism and the politics of reading*, Nueva York: Hodder Arnold.
- (ed.) (2000): *Devolving Identities: Feminist Readings in Home and Belonging*, Londres: Ashgate.
- PEÑALTA CATALÁN, R. (2010): "El espacio urbano: de la metáfora a la significación", en E. Popeanga (coord.) *Ciudades en Obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp. 11-23.
- (2011): "La ville en tant que corps: métaphores corporelles de l'espace urbain", *TRANS-*, 11, en línea <http://trans.revues.org/454> (consulta el 20 de noviembre de 2013).
- PEREZ FIRMAT, G. (1993): "Trascender el exilio: la literatura cubano-americana, hoy", *La Gaceta de Cuba*, Septiembre/octubre, pp. 19-21 consultado en línea <http://www.lajiribilla.cu/articulo/3347/memorias-recobradas> (consulta el 20 de febrero de 2013).
- (1994): *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, Austin: University of Texas Press.
- PETRICH, P. (2012): "Las migraciones argentinas: memoria y literatura", en T. Orecchia Havas, N. Giraldi Dei Cas (eds.) *Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains / Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp. 103-123
- PETTIT, A. (1980): *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, Austin: University of Texas Press.
- PIKE, F. B. (1992): *The United States and Latin America: Myths and Stereotype of Civilization and Nature*, Austin: University of Texas Press.
- PLAIN, G., SELLERS, S. (2007): *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press.

- PLANTE, C. (1989): *La petite sœur de Balzac*, París: Seuil.
- (1998): *L'épistolaire, un genre féminin?*, París: Honoré Champion Éditeur.
- (2003): “Le genre, un concept intraduisible?”, en D. Fougeyrollas-Schwebel, C. Planté, M. Riot-Sarcey y C. Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, París: L'Harmattan, pp. 127-136.
- PONZANESI, S., MEROLLA, D. (2005): *Migrant Cartographies. New Cultural and literary Spaces in Post-Colonial Europe*, Lanham: Lexington Books
- POPEANGA, E. (COORD.) (2010): *Ciudades en Obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang.
- PRATT, M. L. (1992): *Imperial Eyes. Travel Wrriting and Transculturaltion*, Londres y Nueva York: Routledge.
- PRECIADO, B. (2004): “Género y performance (tres episodios de un cybermanga feminista queer trans...)”, *Revista Zehar*, nº54, *Arteleku*, en línea <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1064228> (consulta el 15 de enero de 2011).
- PEW HISPANIC CENTER, “Cubans in the United States”, Documento de trabajo, en línea, <http://pewhispanic.org/files/factsheets/23.pdf> (consulta el 5 de septiembre de 2011).
- PREDAL, R. (2013): “Kechiche Abdellatif”, en *Encyclopædia Universalis* [en línea] <http://o-www.universalis-edu.com/portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/abdellatif-kechiche/> (consulta el 14 de julio de 2013).
- PRIMERA, M. (2013): “Una veda avícola tensa la frontera entre República Dominicana y Haití”, *El País*, 19 de junio de 2013, disponible en línea: http://internacional.elpais.com/internacional/2013/06/19/actualidad/1371610347_864787.html (consulta el 25 de junio de 2012).
- PUIG DE LA BELLACASA, M. (2003): “Divergences solidaires. Autour des politiques féministes des savoirs situés”, *Multitudes*, 12, en línea <http://multitudes.samizdat.net/Divergences-solidaires> (consulta el 1 de marzo de 2012).

- PUNTO DE CONTACTO NACIONAL DE ESPAÑA, (2009): "Informe Anual de Políticas de Inmigración y Asilo. España", Informe de la Red Europea de Migraciones, http://extranjeros.mtin.es/es/RedEuropeaMigraciones/Informe_Anuar_Policas_Inmigracion_Asilo/ (consulta el 16 de septiembre de 2011)
- QUIJANO, A. (2000): "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina", en E: Lander *Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*, Buenos Aires: ediciones UNESCO-CLACSO.
- RAMÍREZ, R. L. (2004): "Foreword", R. E. Reddock (ed.) *Interrogating Caribbean Masculinities*, Kingston, Kingston: The University of the West Indies Press, pp. viii-x.
- REATI, F. (1997): "De falsas culpas y confesiones: avatares de la memoria en los testimonios carcelarios de la guerra sucia", en A. Bergero y F. Reati *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay 1970-1990*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editores, pp. 209-230.
- REBOLLEDO, T. D., RIVERO, E. S. (1993): *Infinite Divisions. An Anthology of Chicana Literature*, Tucson: The University of Arizona Press.
- REDDOCK , R. E. (2004): *Interrogating Caribbean Masculinities*, Kingston: The University of the West Indies Press.
- REINHARD LUTON, J. (2000): "Creature Caliban", *Shakespeare Quarterly*, 51 (1), pp- 1-23.
- RIAÑO, Y., BAGHDADI, N. (2007): "Je pensais que je pourrais avoir une relation plus égalitaire avec un Européen' : le rôle du genre et des imaginaires géographiques dans la migration des femmes", *Nouvelles Questions Féministes*, 26 (1), pp.38-53.
- RICH, A. (2010): "La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne", *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Ginebra-Lausana: Mamamélis-Nouvelles Questions Féministes, pp. 57-102 [1980¹].
- RICHARD, J.-L. (2006): "Immigration", en AA. VV. *Dictionnaire des sciences humaines*, París: PUF, pp. 603-605.

- RIVERA, R., CECILIANO, Y. (2004): *Cultura, masculinidad y paternidad : las representaciones de los hombres en Costa Rica*, San José : FLACSO.
- ROBERTSON, R. (1995): "Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity", en M. Featherstone, S. Lash, R., R. Robertson (eds.) *Global Modernities*, Londres: Sage, pp. 25-44.
- RODRIGUEZ, M.C. (2005): *What Women lose. Exile and the Construction of Imaginary Homelands in Novels by Caribbean Writers*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang.
- ROFFÉ, R. (2001): *Conversaciones Americanas*, Madrid: Páginas de Espuma.
- RONCAGLIOLO, S. (2008): "Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI", *Quórum*, 19, pp. 150-167.
- ROONEY, H. (2008): *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press [2006¹].
- ROVIRA, J. C. (2005): *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid: Síntesis.
- SABELLI, S. (2005): "Transnational Identities and the Subversion of the Italian Language", en G. Makaping, C. de Caldas Brito y J. Očkayová", *Dialectical Anthropology*, 3-4 (29), pp. 439-451.
- SAID, E. W. (2008): *Réflexions sur l'exil et autres essais*, París: Actes Sud (2000¹ en inglés).
- (2005): *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, París: Seuil (1978¹ en inglés)/ (2005): *Cultura e imperialismo*, Madrid: Anagrama (trad. de N. Catelli).
- SALDÍVAR-HULL, S. (2000): *Feminism on the border. Chicana Gender and Literature*, Berkeley/ Los Angeles / Londres: University of California Press.
- SALGUERO VELÁZQUEZ, M. A. (2006): "Feminismo: masculinidad y paternidad", *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, (24), pp. 41-60.
- SANTOS, L (2004): *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid: Iberomaericana/Vervuert.

- SANZ CABRERIZO, A. (2009): *Teoría literaria española con voz propia*, Madrid: Arco Libros.
- SAYAD, ABDELMALEK (1999): *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, París: Seuil.
- SCHAEFFER, J.-M. (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París: Seuil.
- SCOTT, J. W. (1986): "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, 91 (5), pp. 1053-1075.
- (2010): "Gender: Still a Useful Category of Analysis?", *Diogenes*, 225, pp. 7-14.
- SEDGWICK, E. K. (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York: Columbia University Press.
- (1991): *Epistemology of the Closet*, Nueva York/Londres/ Toronto/ Sydney/ Tokyo/ Singapore: Harvester Wheatsheaf.
- SEGARRA, M. (ed.) (2007): *Políticas del deseo*, Barcelona: Icaria.
- SELLERS, S. (1991): *Feminist Criticism: Theory and Practice*, Nueva York/Londres/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore: Harvester Wheatsheaf.
- SEMILLA DURÁN, M. A. (2012): "Los caminos del migrante en *Si me querés, queréme transa*, de Cristian Alarcón. Tramas y representaciones", en T. Orecchia Havas, N. Giraldi Dei Cas (eds.) *Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains / Migrants: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang, pp.125-148.
- SHARPE, J. (1993): *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SILVER, M.-F., GIROU SWIDERSKI, M.-L. (2000): *Femmes en toutes lettres. Les épistolaires du XVIIIe siècle*, Oxford: Voltaire Foundation.
- SIMON, G. (2008): *La planète migratoire dans la mondialisation*, París: Armand Colin.

- SIMONET-TENANT, F. (2004): *Le journal intime genre littéraire et écriture ordinaire*, París: Teraèdre.
- SINFIELD, A. (1994): *The Wilde Century*, Nueva York: University of Columbia Press.
- SMITH, N. (1993): “Homeless/global: scaling places”, en J. Bird et. Al. (eds.) *Mapping Futures: Local Cultures, Global Change*, Londres: Routledge.
- SOLTERO, E. (2004): “Italianos en Argentina, argentinos en Italia: de exilio e inmigración”, en I. Andrés Suárez (ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, pp. 245- 255.
- SOMMER, R. (2001): *Fictions of Migration. Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Grssbritannien*, Tréveris: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- SONTAG, S. (2010): *L'oeuvre parle*, París: Christian Bourgeois Editeur [1968¹ en inglés].
- SORIANO, M., (2005): “Hybrides: genres et rapports de genre”, en M. Ezquerro *L'hybride / Lo híbrido*, París: Indigo y Côté-femmes, pp. 41-58, en línea <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/HybrideWEB.pdf> (consulta el 11 de abril de 2012)
- (2006): “Propositions pour une construction hypertextuelle de la genericité” en M. Ezquerro, J. Roger (éds.), *Le texte et ses liens I – El texto y sus vínculos I*, París: Indigo y Côté-femmes, pp. 45-58, en línea http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Le_texte_et_ses_liensWEB.pdf (consulta el 11 de febrero de 2010)
- SPIVAK, G. C. (1989): “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, en C. Belsey, J. Moore *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Basingstoke/Londres: Macmillan, pp. 175-195.
- (2009): *Les subalternes peuvent-elles parler?*, París: Amsterdam [1988¹ en inglés].
- STASZAK, J.-F. (2008): “Qu’est ce que l’exotisme?”, *Le Globe*, 14, pp. 7-30.

- STAVANS, I. (1998): "The Latin Phallus", en A. Darder y R. D. Torres (eds.) *The Latino Studies Reader. Culture, Economy and Society*, Oxford-Massachusetts:Blackwell Publishers, pp. 228-239.
- STÖCKLI, G. (2004): "Héctor Tizón: migrantes, desterrados, errantes", en I. Andrés Suárez (ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid: Verbum, pp. 256- 264.
- ST-HILAIRE, C. (1999): "Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet: de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe", *Recherches sociologiques*, 30 (3), pp. 23-42.
- TABET, P. (2004): *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, París: L'Harmattan, 2004.
- TAJES, M. P. (2006): *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo. Desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Bern, Berlin, Bruselas (etc.): Peter Lang.
- TIERNEY, W. G. (1997): *Academic Outlaws: Queer Theory and Cultural Studies in the Academy*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- TORRAS, M. (2001): *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (ed.) (2007a): *Cuerpo e identidad I*, Barcelona: Ediciones de la UAB.
- (ed.) (2007b): *Estudios de género y sexualidad I*, Bellaterra: Edicions UAB.
- TORRES-POU, J., JUAN-NAVARRO, S. (2009): *La ciudad en la literatura y el cine*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- TOURAINÉ, A. (1974): *Pour la sociologie*, París: Seuil.
- TRACHMAN, M. (2011) : « Genre : état des lieux. Entretien avec Laure Bereni », *La Vie des idées*, 5 de octubre de 2011, disponible en línea <http://www.laviedesidees.fr/Genre-etat-des-lieux.html> (consulta el 5 de febrero de 2014).
- TYSON, L. (2006): *Critical Theory Today*, Nueva York / Oxon: Routledge.

- UNITED NATIONS, Department of Economic and Social Affairs (Population Division, International Migration) (2014): “Wallchart”, página web de las Naciones Unidas, <http://esa.un.org/unmigration/documents/WallChart2013.pdf> (consulta el 1 de febrero de 2014),
- VALCUENDE DEL RÍO, J. M., Blanco López, J. (eds.) (2003): *Hombres : la construcción cultural de las masculinidades*, Madrid: Talasa.
- VAL DE ALMEIDA, C. (1995): *Senhores de Si. Uma interpretação Antropológica da masculinidade*, Lisboa: Fim de Século.
- VALDÉS-ZAMORA, A. (2010): “La literatura cubana actual en los Estados Unidos”, *América*, 39 (Transamériques. Les échanges culturels continentaux), pp. 31-36.
- VALERY, P. (1960): *Œuvres, tome 2*, París: Gallimard (ed. J. Hytier).
- VANDENBOSCH, D. (2012): “Introducción”, *Aleph* (25) *Escritores Hispanoamericanos en España*, pp. 5-12.
- VEGA-DURAN, R. (2009): *The Migrant’s Journey: Border-Crossing, Otherness, and the Politics of Place in Contemporary Spanish Culture, 1986-2008. Sueños emigrantes/fronteras inmigrantes: el viaje migratorio en la cultura española contemporánea, 1986-2008*, Tesis de doctorado en Romance Languages & Literatures: Spanish, University of Michigan (bajo la dirección de C. Moreiras-Menor), <http://hdl.handle.net/2027.42/63804> (consulta el 1 de noviembre 2009)
- VIVEROS VIGOYA, M. (2004): “*Jusqu’à un certain point*, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique latine”, *Mouvements*, 31, pp. 56-63.
- (2006a): “¿Qué significa hablar sobre género y sexualidad en América Latina?”, en M. Viveros Vigoya, C. Rivero, M. Rodríguez (compil.) *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina*, Bogotá: Tercer Mundo Editors – Universidad Nacional de Colombia, pp. 13-26.
- (2006b): “El machismo latinoamericano. Un persistente malentendido”, en M. Viveros Vigoya, C. Rivero, M. Rodríguez (compil.) *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina*, Bogotá: Tercer Mundo Editors – Universidad Nacional de Colombia, pp. 111-128.

- VORIA, A. (2007): *Conversaciones en la ciudad, desde una mirada de género*, Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- WALKOWITZ, J. (1992): *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago: University Of Chicago Press.
- WOOLF, V. (1999): *Une chambre à soi*, Paris: 10/18 [1929¹ en inglés].
- YÉPEZ DEL CASTILLO, I. (2007): “Introducción”, en *Nuevas Migraciones latinoamericanas a Europa. Balances y desafíos*, Quito: FLACSO, pp. 19-30.
- ZAIMAN, C. (2003): “Introduction”, en D. Fougeyrollas-Schwebel, C. Planté, M. Riot-Sarcey y C. Zaidman (éds.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, París: L'Harmattan, pp. 9-19.
- ZAPATA, M. (1999): *L'œuvre romanesque de Manuel Puig : figures de l'enfermement*, París: L'Harmattan.
- (2005a): “El pulular de los monstruos: de Silvina Ocampo a César Aira”, *Hispanística XX*, 22, pp. 25-48.
- (2005b): “Pourrions-nous ne pas être hybrides? Des études de genre à la théorie queer”, en M. Ezquerro (ed.), *L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, París: Indigo y Coté Femmes Editions, pp. 23-40.
- (2009): *Silvina Ocampo. Récits d'horreur et d'humour*, París: L'Harmattan.
- ZIMMERMAN, B. (1985): “What has never been: an overview of lesbian feminist criticism”, en G. Greene et C. Kahn *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Londres/Nueva York: Routledge, pp. 177-210.
- ZIMMERMAN, M. (1992): *US Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography*, Chicago: March/Abrazo Press.

Anexos

1 Esquemas de la semiología textual de M. Ezquerro

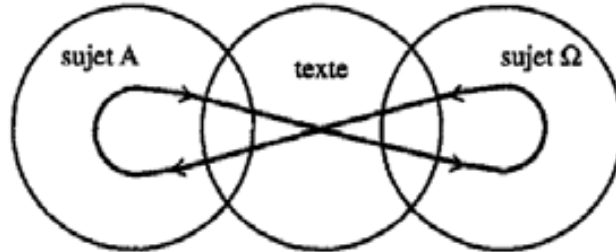


Fig. 1 Esquema del funcionamiento del texto según M. Ezquerro (Ezquerro, 2002: 7)

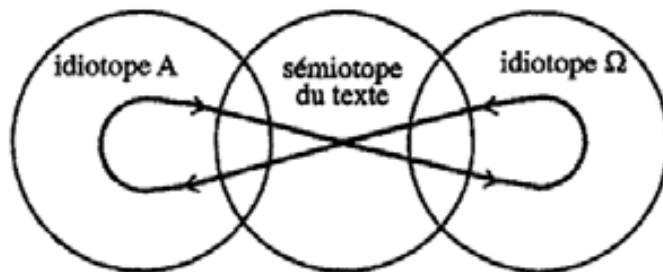


Fig. 2 Esquema de la circulación del sentido del texto según M. Ezquerro
(Ezquerro, 2002: 19)

2 Ilustraciones de los héroes modelos de Oscar de León/Oscar Wao



Fig. 3 El personaje de Akira, niño mutante

[en línea: <http://colecciondecomicy manga.blogspot.be/2010/05/akira-katsuhiko-otomo-completo-color-13.html>]



Fig. 4. Ilustración de Doc Savage, héroe de cómic de los años 1940, *Doc Savage Magazine* (mayo 1937)

[en línea: <http://www.oldsfbooks.com/dsm3705.html>]



Fig. 5 Miracleman de A. Moore y A. Davis, *Miracleman 3* (1985)

[<http://www.comicvine.com/miracleman-3-out-of-the-dark/4000-26057/>]



Fig. 6 Última lámina de "The Watcher", *Fantastic Four* número 13, Mayo de 1963.

3 Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez

Madrid – el 21 de noviembre del 2012

Estoy estudiando un libro tuyo, *Árbol de luna*, desde la perspectiva de la literatura de la migración y me preguntaba cómo ves tú este concepto ya que vives aquí desde hace varios años. ¿Crees que la gente te considera como un escritor venezolano, madrileño o hispánico en general?

Mira, hay como distintas respuestas posibles, creo que en general me considero como un escritor venezolano y cuando la gente se refiere a mí, habla de un escritor venezolano. El hecho de haber nacido allí, haber vivido 28 años además de haberme formado allí, además por lo físico, tengo rasgos latinos y me ubican como escritor venezolano. Sin embargo, el sistema literario español incorpora, no sólo a mí, sino también a otros que están en mi situación, en su propio sistema literario. En la antología que publicó Páginas de Espuma en el 2000, *Pequeñas Resistencias*, yo estoy ubicado en la parte de los autores españoles, junto con Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman. No aparecemos en las otras antologías posteriores que se hicieron sobre los otros países. Por otro lado, hay un crítico, José María Pozuelo Yvancos haciendo una reseña de Neuman, se refería a nosotros como personas ubicadas en dos lugares, y citaba al escritor venezolano madrileño Juan Carlos Méndez Guédez. Entonces el asunto va moviéndose un poco.

Luego, a nivel vital, la gente en Venezuela ya empieza a verme como una persona que ha vivido mucho tiempo fuera. Entonces, de manera coloquial te pueden decir “ustedes los españoles” con lo cual te identifican con alguien de fuera. Entonces, el movimiento es un poco curioso porque, por un lado, eres incorporado a ambos mundos y por otros eres excluido de ambos mundos, según sea la circunstancia. Quedamos en una suerte de territorio intermedio. Fernando Iwasaki tiene un término muy bonito para hablar de nosotros, él nos llama los “garcilasos”, por Garcilaso de la Vega, que fue un escritor que vivía en ambos mundos. Nosotros somos así, los escritores que hemos venido a bastante jóvenes y hemos desarrollado nuestra carrera literaria en España.

Claro, hay varias respuestas posibles, depende del punto de vista, pero ¿tú, te consideras como un escritor “de la migración” o “venezolano” o madrileño?

Yo me considero primero un escritor de lengua española, sería la primera aceptación, y luego me considero hispano-venezolano, para mí son importantes ambos países, los disfruto, los padezco ambos por igual. Entonces, me siento perteneciendo en ambos sistemas.

Entre ambos países el punto común es la lengua pero también hay varios tipos de lengua, el español de España puede tener un vocabulario distinto, expresiones diferentes al español venezolano. En tu obra saltas de un tipo de español al otro. ¿Es algo que piensas mucho o surge “naturalmente” en función del relato que estás escribiendo?

Es un tema que atormenta a muchos escritores que están en esa situación que se han mudado de países en los que se usa el mismo idioma. Hay escritores que reflexionan mucho sobre el tema y sobre cómo deben enfocar las historias. Yo escogí escribir con absoluta naturalidad, hablo un español propio y entonces trato de escribir en ese español, mezclo constantemente el léxico de Venezuela con el léxico de aquí, con formas verbales que se utilizan aquí, con la sintaxis de uno y otro sitio. Es algo que percibo, lo que trato es disfrutarlo mucho y vivirlo con toda naturalidad. Ya ahora no sabes muy bien si una expresión pertenece a uno u otro sitio... según la cara que te pongan te das cuenta que no has acertado pero ya no tengo esa conciencia absoluta de cuando estoy usando una expresión española o venezolana.

Luego supongo que depende de los personajes, si hay un personaje típico madrileño, ya usarás un tipo de español preciso.

Claro, en la parte de los diálogos, por poco que tenga un habla madrileño, y en eso te ayudan mucho los correctores de las editoriales. En el caso de los personajes venezolanos, te confieso que casi todos mis personajes son personajes venezolanos que han cambiado de país o son personajes de los años ochenta, es la época que conozco visto que estuve allí hasta los noventa. El tema del léxico mueve muchísimo, muy rápido, y alguien me comentaba que mis personajes hablan un español variante venezolano de los

años ochenta, que hay expresiones que yo utilizo, de jerga, que ya no se utilizan. Entonces mis personajes, se mueven en ese mundo. De todas maneras siempre le pides a algún lector que esté atento a estos detalles porque influye en la verosimilitud de lo que estás escribiendo.

Ahora, va a salir pronto una novela *Arena negra*, y trata de una mujer nacida en Canarias, que vive en Madrid y tiene 47 años. Allí fue muy atento a ese tema. No sé si lo logré del todo, pero estuve atento. No hay demasiados diálogos, por ejemplo y, luego, investigué el universo de las islas Canarias de los 70 y el universo madrileño de los 80 porque su padre ha huido a Venezuela pero ella no tiene contacto con su padre, por lo tanto no se justifica que ella use ciertas expresiones.

Entonces ¿hiciste toda una investigación para conocer estos mundos y hablar de ellos?

Sí, hablé con mujeres de esa edad, para saber qué veía en la tele, qué hacían, qué música les gustaba, cómo olía Madrid en estos años 80. La parte de canarias, la tenía investigada. Hay todo un aspecto muy sutil en esa novela en la cual ella, por ejemplo, tiene expresiones canarias. Por ejemplo los verbos, utiliza un verbo que solo se utiliza allí que es el verbo “alongar” que significa alargarte en una ventana, entonces allí tenía sentido colocarlo.

Recuerdo la última corrección que hice, recuerdo que había una parte que decía “era muy lindo”, y me di cuenta que una madrileña canaria no usaría la palabra “lindo”. Siempre se te va a escapar, pero bueno, como finalmente, como es ficción, lo importante es que suene verosímil a que esta persona es madrileña. Siempre va a haber un detalle. Aquí es una voz, que tiene que ser la voz de una mujer, entonces tuve que hacer un esfuerzo importante para entender el mundo desde ella, no cómo lo entendería yo sino como lo puede entender ella. Me la pasé muy bien, la novela estará el año que viene en Venezuela y aquí en España.

¿Es la primera vez que escribes desde esta perspectiva? Es decir un yo femenino.

Bueno, había *Árbol de luna* en el que hay Estela pero ahora la perspectiva geográfica cambia porque es una perspectiva española. Alguien me dijo que era un detalle que podría ser significativo, que ahora estoy hablando desde una voz española. Es un reto que puede estar bonito.

Ya que hace varios años que vives aquí, ¿Crees que tus influencias literarias han evolucionado por eso de la migración? ¿Aquí se leen otros libros? ¿En qué medida ha cambiado?

Sí, cambia muchísimo, se te amplía el panorama, porque cuando estás en el país, pues tienes las influencias que este sistema literario genera de manera automática ¿no? Sus autores, sus libros e incluso sus autores internacionales que allí se traduce. Por un lado, cuando te mueves, y sobre todo en un ámbito literario todo poderoso como es el español –creo que la industria literaria española es la más poderosa de España después del turismo– aquí hay toda una industria, una oferta infinita. También por las bibliotecas que han sido muy buenas, ahora ya no lo son tanto pero tienes una cantidad de información mucho mayor. Por otro lado, también te interesas por lo que es la tradición literaria de ese sistema literario. Entonces, comienzas a leer todos esos autores que no habías leído, que no conocías, como Edgar Allan Poe que no conocía. Comienzas a entender cuáles son las líneas temáticas de otro país. Cuáles son sus obsesiones, sus grupos literarios. Sí, eso amplía y cambia muchísimo.

¿Y te has interesado en otras literaturas también, como la literatura francesa, alemana, inglesa o te has centrado, más bien, en la española?

En un principio, la literatura traducida, que aquí la oferta es mayor, entonces sí, también eso se modifica. La gente que estudio la teoría de los polisistemas dicen que al tema de la traducción hay que darle mucha atención porque según qué se traduce en un país, eso tiene influencia en su literatura y cómo se traduce.

Hay una anécdota, me la contaba alguien, no sé si es cierta, que en China, Lorca, sigue siendo una influencia importante. Entonces que hay muchos poetas chinos, relativamente contemporáneos que tienen una influencia de Lorca infinita, mucho mayor que la que tenemos en España. Entonces tiene que ver con el papel que tienen las traducciones, qué se traduce y cómo. Entonces, sí aquí he tenido, digamos, una relación

con una literatura traducida que, a lo mejor allá no hubiera podido adquirir o consultar con tanta frecuencia ¿no?

Así que el universo de lectura se nota que cambia, no digo que está mejor, digo que es distinto. Claro, mi biblioteca en Venezuela, todavía está allí y en la habitación donde vivía, mi madre la ha conservado. Entonces es muy bonito porque veo todos los libros que leía hasta los 27 años, y me he dado cuenta de que leía muchísimas cosas de mucha amplitud, y incluso más cosas de lo que leo ahora.

En Venezuela en concreto, hay una editorial maravillosa que todavía existe y se llama Monte Ávila Editores. Cuando vivía allí y era niño, hicieron las primeras ediciones de Roland Barthes, de Bloom y de Reinaldo Arenas. Hacía traducciones, tenían traducciones de poesía rumana, era una editorial muy amplia. Tenía un acceso a la información impresionante. Muchos libros se están reeditando ahora en España que yo los conocía desde esa edición venezolana. Patrick Suskind, por ejemplo, creo que una de las primeras ediciones en español era de Monte Ávila Editores. Ahora en España dicen que han descubierto este autor francés impresionante y tal, pero ya lo había leído.

Del mismo modo que allí ahora se tiene acceso a ciertos autores que ahora mismo ya no están circulando tanto porque Venezuela tiene unas limitaciones informáticas muy importante. No hay censura como tal pero hay sistema tan borroso de importación de libros que merecería estudiarlo. Hay un sistema muy sofisticado que hace que muchísimos libros interesantes no puedan entrar al país. El gobierno controla los dólares de la importación entonces el librero tiene que esperar mucho. Los libreros, precisamente por eso, a lo mejor, tratan de comprar libros seguros, y venden libros que saben que se van a vender, *best sellers*, y a lo mejor no toman el riesgo de volver a traer otro porque no saben cuándo van a volver a tener divisa. En fin, una librería venezolana es algo muy curioso.

Y bueno, también aquí, tengo acceso a una información, en este momento en concreto, a una información mucho más amplia de la que tendría allí. Entonces, claro que tiene influencias. Cambia muchísimo el acceso, aquí gracias a las bibliotecas que eran tan buenas, cada semana iba a leerme cuatro novelas, el sistema de bibliotecas en Venezuela no era tan bueno entonces solo leías los que te comprabas. Por lo tanto aquí multiplica tu

capacidad de curiosidad. Leer a un autor que no sabes si te gusta o no te gusta pero como es un préstamo de la biblioteca, puedes echarle un ojo.

Volviendo a tu obra y a “tu estilo”, en la novela *Árbol de luna*, se nota que el tono es mucho más mordaz, más cursi y también hay más humor en comparación con tus previos cuentos. ¿Es algo que surgió poco a poco o fue una decisión firme desde el principio?

Intento que cada libro sea muy distinto del anterior, en cada novela quiero que haya un cambio de registro. Para *Árbol de luna*, estaba de vacaciones en Tenerife y había leído un libro de Anita Loos que se llama *Los caballeros las prefieren rubias*, es un libro maravilloso. Es una mujer de inteligencia profunda que se hace pasar por tonta, la peli no es tan buena pero la novela es perfecta, está muy bien lograda. Me gustó mucho ese tono y entonces empecé a escuchar la voz de una mujer venezolana que contaba la historia reciente de Venezuela desde su perspectiva. Una mujer exactamente en esta misma posición. Estela es una mujer muy tonta pero en realidad muy lista. Es una mujer que ha estado muy cerca del poder, ha controlado muchísimos negocios, cercanos al poder fingiendo que estaba tonta aunque es mucho más inteligente y hábil que los hombres que la rodean.

Hay quienes asocian esta figura con un personaje famoso que hubo en Venezuela que se llamaba Blanca Ibáñez. Fue la amante de un presidente llamado Jaime Lusinchi. Él la presentaba como su secretaria privada, pero esa mujer tenía poder, muchísimo poder, hizo muchísimos negocios, al final ella pagó por todos los errores que cometió. Era una mujer bastante gris pero llegó a tener un poder tremendo. Entonces, pensé, esto es una figura que en Venezuela ha existido, yo quería inventar una menos destacada, la de *Árbol de luna* no ha ido tan lejos, no estuvo con un presidente pero estaba con gente importante.

También me interesaba la maldad de este personaje, su manera de defenderse ante la vida. Me interesaba reflejar cómo el poder construye figuras a las que les concede cierta relevancia pero para poder descargar luego sobre ellos todas las culpas, y en este caso, la figura de esta mujer es ideal. Todavía en Venezuela se sigue hablando de lo malvado que era esta mujer y no se habla del hombre que le concedió todo ese poder, que

era el presidente y el responsable. Por lo tanto él queda como el pequeño engañado en mano de esa mujer. Ese discurso, tremendo, terrible y detestable me interesaba analizar lo anterior a este resultado, ver cómo se le permitía el acceso al poder a sabiendas de que sobre ella se iba a descargar todas las responsabilidades de lo que cometían los hombres. Entonces, ese era también el interés de la novela.

En esta novela aparece también el tema del “entre dos”, son personajes que están en busca de algo, están entre dos sitios. Estela quiere volver a Venezuela pero no puede y Tulio no quiere estar en Venezuela pero no sabe adónde ir. Siempre están en búsqueda de espacio nuevo. ¿Cómo lo ves?

Sí, siempre hay esta necesidad de creer que siempre hay un espacio mejor pero que no se encuentra, que es un fenómeno muy humano, y también de ciertas edades. Pensar que hay un sitio mejor que donde me encuentro, hay un lugar superior y distinto donde los sueños, los anhelos pueden cumplirse. Estos personajes están impregnados por eso y es una energía que se inmoviliza rápidamente. En la narrativa en general, en las novelas en los cuentos, el tema del espacio es muy importante. Los espacios están en un lugar y quieren llegar a otro. Algún teórico decía que narrar era cómo explicar que un personaje estaba en un espacio A y quería llegar a un espacio B. Sería simplificar mucho decir que toda la literatura es eso pero es verdad que eso está allí. Por ejemplo en La Iliada, Ulises quiere ir a Troya y luego quiere volver.

Claro, pero lo que pasa con Tulio es que nunca sabe adónde quiere ir.

Sí, él tiene una complejidad porque su tormenta, su dolor están adentro de él y viaja con él. En el caso de Estela/Marycruz probablemente consigue a resolver sus problemas pero Tulio siempre va a llevar el dolor consigo mismo. Es como el que dice “la ciudad que destruiste, dentro de ti te acompañará siempre”, es un bello poema. Tulio, donde vaya, tendrá que llevar sus heridas, y no consigue establecerse y probablemente su precaridad económica lo ayuda a no darse cuenta que el problema está dentro de él. Ya es una fantasía pero si Tulio gane en la lotería, y va a ser millonario, tampoco va a ser feliz estando aquí. Entonces no es sólo un problema económico, sino que va a seguir atormentado por las cosas, por su infancia.

La novela rebosa también de estereotipos, de nacionalidad, de género tratados siempre con muchísimo humor. ¿Te parece que es importante para un autor jugar con estos estereotipos en la España actual?

Sí, sobre todo si hablas de estereotipo. El estereotipo siempre hay que mirarlo con humor precisamente para desdibujarlo y descomponerlo o sea someterlo a la risa porque la realidad es más compleja. El estereotipo empobrece la realidad y si te ríes del estereotipo estás más bien en camino de hacer más compleja la visión del mundo. Y el humor me parece una herramienta fundamental para afrontar la existencia. Creo que el humor, aparte de producir felicidad, es un discurso que pretende ser profundamente inteligente. Desde la risa es más complicado el odio, el prejuicio. La risa nos une, nos vincula. Por eso me gusta mucho el discurso del humor. Creo que hay temas que si los tratas en serio, no logras profundizar demasiado en ellos.

La novela *Árbol de luna*, la publicaste en 2000, pero ya se sabe que un texto evoluciona, que entre tu manuscrito y la publicación siempre hay cambios. ¿Cómo pasó con esa novela? Me interesaría conocer la génesis de la obra y tu manera de verla ahora.

Sí, hubieron muchos cambios importantes gracias a Javier Azpeitia que trabaja en Lengua de Trapo. Yo le envié un manuscrito, incluso lo había presentado a un premio y no quedé finalista y me deprimí mucho. Entonces me reuní con Javier Azpeitia, cuando te hablan de reunirte con ellos es que hay problemas, cuando nos dicen “tenemos que comer” es como cuando una chica le dice a un chico “tenemos que hablar”, esto trae mala noticia. Pero él me hizo comentarios muy positivos, me dijo “me encanta el personaje de Estela, es maravilloso. Pero cuando leo a Tulio casi tengo que saltarme las páginas porque Tulio no me interesa demasiado”. Entonces le pregunté por qué y me dijo: “porque Tulio es un personaje muy plano porque es una conciencia moral, es como si fuera la última conciencia moral de América Latina”.

Lo que me dijo me pareció muy oportuno, muy pertinente, ya que a mí me daba miedo el personaje de Estela porque estaba fascinada con ella, porque Estela es una mujer mala. Entonces yo trataba de contraponer a Tulio, que era muy ético que decía “Estela no puedes hacer esto”. Y me dí cuenta de que me había cargado la novela con eso. Tenía que

dejar de tener miedo de mi novela y hacer de Tulio un tipo más normal. Tulio entonces, en esta segunda versión, ya deja de ser la conciencia moral de América Latina, se convierte en un hombre apocado, disminuido. Un hombre con ego excesivo en lo físico, él cree que liga mucho y no es verdad, es todo una parte que estuve completando. Quité todo el discurso en el que trataba de convertir a Estela en una buena mujer. Quedé muy contento con esa observación de mis editores en ese momento porque la novela se convirtió en un libro mucho más interesante.

Más complejo.

Claro, Tulio creo que sigue siendo una contrafigura, lo más importante es ella, pero también eso tiene interés, y en la primera versión no lo tenía. Porque Tulio está aquí como para advertir al lector de que él no era un hombre tan malo como Estela. Los escritores, a veces, caemos en este tipo de problema, y, por surte, tuve un editor que me dijo que no funcionaba bien de esa forma. El personaje de Tulio lo trabajé completamente de nuevo, expandí los elementos humorísticos que tenía, me cargué todos los discursos morales porque en cierta forma él no comparte su vida, él es distinto, pero la respeta y la quiere porque es su amiga.

No la juzga.

En esa primera versión, sí la juzgaba, y las novelas no son para juzgar, por eso están los tribunales. La ficción me parece mucho más libre.

También he leído tu última novela *Chulapos Mambo*, en la que retomas estos temas de viaje, de picaresca y de paseo por España. ¿Querías repetir esos temas en un paralelo con *Árbol de luna*?

Claro, *Árbol de luna* es una novela picaresca. Hay gente que dice también que esta última novela también tiene esto, porque son tres pícaros pero *Chulapos Mambo* es distinta por varias razones.

Una, porque tuve más como modelo la novela cómica inglesa, como Tom Sharpe, David Lodge, que me gusta mucho pero en España no interesa demasiado. Entonces esa novela tiene un humor mucho más feroz, más cruel. En *Árbol de luna* siempre hay una ternura en el humor.

Además, en el fondo es la historia de una amistad, que además quería trabajar el tema de la amistad entre hombre y mujer sin caer en el estereotipo porque los culebrones, en las películas, si son amigos terminan enrollados. Quería decir no, quería contar la historia de personas que pueden ser amigos sin ser atraídos físicamente. En la otra novela no son amigos en absoluto, creo que desconocen el concepto de amistad, y el concepto del amor también. Hay una parte, usando un fragmento de una novela de Vargas Llosa, que dice “el amor es un problema digestivo”, eso se cura. En la novela hay un personaje que dice que la gente come mucho cocido, eso pesa mucho, y por eso la gente se enamora. Entonces es una visión mucho más cínica que en *Árbol de luna*.

También es muy distinta de tus últimos cuentos, del libro *Ideogramas*, en el que el tono es muy tierno, el análisis psicológico de cada personaje es refinado y tratas muchos temas distintos.

Sí, es que además en el caso de la novela cómica, el trabajo de los personajes es distinto, porque los personajes no son complejos, porque el peso de la novela no va a exigir personajes complejos. Si uno es malo, es malo hay otro bueno u otro pícaro. Me lo comentaba alguien diciéndome que estos personajes no son tan complejos como los otros. Pero le expliqué que el peso de esta novela no va en los personajes sino en lo que están contando. El personaje de una novela de Tom Sharpe no es excesivamente complejo porque lo que está buscando allí es un efecto cómico. Aunque en mi novela, me parece que sí están moviendo un poco, y que están conociendo durante algunas horas algo parecido a la amistad pero van a llegar, porque son tres malvados muy malvados.

Para terminar quería tener tu opinión sobre una reflexión mía. S. Roncagliolo dijo que eras novador porque fuiste uno de los primeros en tratar del tema de la inmigración latinoamericana en la literatura hispánica contemporánea (o sea de la inmigración como motivo literario). Por otra parte, A. Neuman reconoce que muy pocos escritores contemporáneos, escritores hombres, tratan de la temática del género y no prestan poca importancia. Así que tú, en tu novela *Árbol de luna*, al tratar de esas dos temáticas, eres muy novador e singular ¿Es algo que sientes también?

Bueno, no lo piensas de manera explícita, siempre piensas que vas a escribir un libro que no exista, luego, es mentira, todos libros existen, Homero escribió todo y después Homero, Shakespeare y Cervantes ya lo cerraron pero recuerdo que sí pensé “déjame escribir un libro desde la voz de una mujer” o “déjame escribir lo que pasa aquí con la inmigración que es una historia muy reciente”. De hecho Andrés Neuman acaba de publicar una novela desde la voz de una mujer, *Hablar Sólo*, está muy bien. Además hizo unas declaraciones sobre cómo enfrentó el personaje femenino y me gustó lo que allí decía.

En fin uno intenta escribir el libro que uno siente que todavía no existe. Por ejemplo, las relaciones entre Canarias, esta parte específica de España, y Venezuela, desde un punto de vista humano, fueron importantísimas entre los años 50 cuando yo me vine en el 90. La cantidad de canarios que emigraron a Venezuela fue muchísima, nos mezclamos unos y otros, y sentía que no había libros en Venezuela que hablaran de eso. Todos tenemos amigos canarios, “isleños” como les decimos, pero estas historias están por contar. Entonces, intenté contar esa historia que yo siento que no está. La originalidad no es algo que yo busque porque buscarla no me parece un camino acertado, es peligroso. El que quiere ser original olvida que la literatura es un camino de sabiduría, de tradición de gente que ha imaginado miles de cosas pero a lo mejor llegas a ella, sin pretenderlo, si escribes el libro que sientes que falta. No recuerdo quién dijo “el escritor es un lector que escribe un libro que no consigue en su biblioteca”. Es una reflexión muy linda que comparto.