

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS  
UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR  
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS  
CON ORIENTACIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA



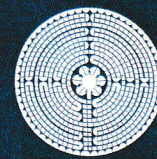
**Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de  
Valeria Luiselli**

**Que para obtener el grado de:**  
MAESTRA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**Presenta:**  
SARA CECILIA ANDRADE BECERRA

**Director de tesis:**  
DR. JAVIER ACOSTA ESCAREÑO

Zacatecas, Zac., noviembre de 2021



DRA. MA. DE LOURDES SALAS LUEVANO  
Responsable de Programa de la Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas/ UADS  
Universidad Autónoma de Zacatecas  
Presente

Ciudad de Zacatecas, 5 de noviembre de 2021.

Estimada Doctora:

Una vez revisada la tesis *Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli*, redactada por la alumna SARA CECILIA ANDRADE BECERRA, tengo el agrado de informarle que mi asesorada ha terminado el mencionado trabajo de titulación, que se encuentra listo para su impresión y para que se realicen los trámites conducentes a obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas en su orientación de Literatura Hispanoamericana.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

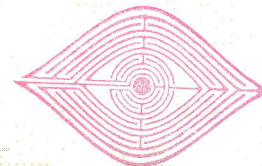
Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de director de tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado de la interesada.

Atentamente

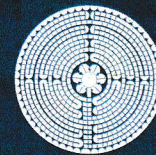
Dr. Javier Acosta Escareño  
Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p. Interesado  
C.c.p. Archivo



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Sara Cecilia Andrade Becerra
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Javier Acosta Escareño
Título de tesis:	<u>Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli</u>
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	( <input type="checkbox"/> )
Comunicación y Praxis	( <input type="checkbox"/> )
Literatura Hispanoamericana	( <input checked="" type="checkbox"/> )
Filosofía e Historia de las Ideas	( <input type="checkbox"/> )
Políticas Educativas	( <input type="checkbox"/> )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )
Nombre del CA:	UAZ 150: Comunicación, cultura y procesos educativos
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )

Zacatecas, Zac. a 5 de noviembre de 2021.

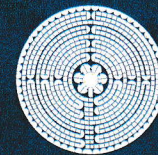
*Javier Acosta Escareño*



*Ma. Lourdes Salas Luévano*

**Javier Acosta Escareño**  
Director(a) de Tesis

**Ma. Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa



## A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **“Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli”** que presenta la C. **Sara Cecilia Andrade Becerra**, alumna de la Orientación en **Literatura Hispanoamericana** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los ocho días del mes de noviembre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

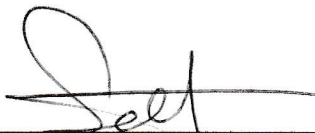
Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **“Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli”** que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los ocho días del mes de noviembre de dos mil veintiuno, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**A T E N T A M E N T E**

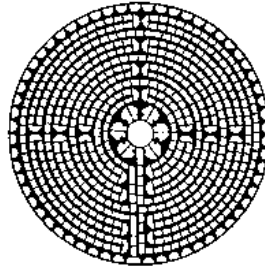


---

**Sara Cecilia Andrade Becerra**

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS  
UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR  
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS  
CON ORIENTACIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA



**Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli**

**Que para obtener el grado de**  
MAESTRA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**Presenta**  
SARA CECILIA ANDRADE BECERRA

**Director de tesis**  
DR. JAVIER ACOSTA ESCAREÑO

Zacatecas, Zac., noviembre de 2021

*It  
turns out words are no help.  
But here I am with my shovel  
digging like a fool.*

— Kim Addonizio, “Lives of the Poets”, *Wild  
Nights: New and Selected Poems*

*I am always in too many worlds, sand sifting  
through my hands,  
another me speeding through the air, another  
me waving  
from a train window watching you  
waving from a train window watching me.*

— Ada Limón, “sometimes i think my body  
leaves a shape in the air”, *Envelopes of Air*

Esta dedicatoria está separada en tres partes:

A Francesco Cirillo por haber inventado la Técnica Pomodoro.

A Alexandra Elbakyan por haber fundado Sci-Hub.

Y a mí, por haber escrito esta tesis con los neurotransmisores fundidos.



## **Agradecimientos**

Primero, y sin falta, quiero agradecerle al Dr. Javier Acosta Escareño, quien fungió como mi director de tesis y tutor a lo largo de la maestría y cuya paciencia, apoyo y atinados comentarios lograron que se completara, a pesar de los atrasos, contratiempos y cambios de última hora. Asimismo, a las doctoras Claudia González Núñez y Mónica Muñoz Muñoz, quienes leyeron, corrigieron y guiaron esta investigación, y a la Dra. Carmen Fernández Galán Montemayor, por prestarme de su tiempo para comentar sobre mi trabajo. Con la ayuda de todos mis profesores de la maestría, este año de pandemia y cuarentena resultó fructífero y, a pesar de todos los obstáculos que se nos presentaron, logramos concluir clases, seminarios y esta investigación, demostrando que nuestro amor por la literatura es más fuerte que las crisis.

Segundo, también quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), que me otorgó el medio para poder cursar este posgrado y por todas las facilidades que nos otorgaron a los estudiantes becados durante la pandemia.

Tercero, y no menos importante, a mi familia —Diana, Felipe y Lourdes—, porque nuestra unión y apoyo durante la cuarentena hizo posible que esta tesis existiera y porque me mantuvieron presente y acompañada durante uno de los años más difíciles para todos nosotros. Gracias por siempre creer en mí, por permitirme compartirles mi pasión y por cuidarme cuando más lo necesitaba. Estoy aquí por ustedes y aquí estaré siempre.

Por último, un enorme gracias a mis compañeras de camino: Ana Valeria, Karen, Alejandrina y Fernanda. Gracias por leer mis mensajes desesperados de medianoche, por los cuentos que escribimos por Skype, por las palabras de apoyo, por las risas y los memes.

## **Temas**

La literatura extraterritorial, contextualizada en el México del siglo XXI y la literatura producida por Valeria Luiselli.

## **Resumen / abstract**

Este proyecto de investigación busca, a través de los conceptos de extraterritorialidad, lengua e identidad, valorizar las nuevas manifestaciones en la novela hispanoamericana, a partir de la obra Valeria Luiselli, específicamente de su novela *Desierto Sonoro*, y contextualizar este nuevo canon que se basa en lo fronterizo (el espacio) y el bilingüismo (la lengua). Asimismo, definir la identidad de una literatura más allá de un asunto lingüístico, sino que opera otro de orden cultural y político, en tanto que un escritor reconoce las raíces de su obra en claves identitarias que sobreviven al cruce, *crossover*, lingüístico.

Palabras clave: extraterritorialidad, identidad, traducción, novela, frontera

This research project seeks, through the concepts of extraterritoriality, language and identity, to value the new manifestations in the Spanish-American novel, based on the work Valeria Luiselli, specifically her novel *Lost Children Archive*, and contextualize this new canon that is based on in the border (space) and bilingualism (language). Also, define the identity of a literature beyond a linguistic issue, but rather operates another of a cultural and political nature, while a writer recognizes the roots of his work in identity keys that survive the crossing, *crossover*, linguistic.

Keywords: extraterritoriality, identity, translation, novel, border

# Índice

<b>Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli .....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<i>Here, there, and everywhere</i> .....	1
<b>1. Una poética del afuera .....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Valeria, hija de embajadores .....</b>	<b>10</b>
1.1.1 La hija de Manhattan .....	12
1.1.2 Convirtiéndose en mexicana.....	18
<b>1.2. Un escritor de muchas nacionalidades .....</b>	<b>26</b>
1.2.1 Algunos autores extraterritoriales.....	34
<b>1.3 El caso de Hispanoamérica.....</b>	<b>41</b>
1.3.1 La palabra correcta.....	42
<b>2. Escribir en casa ajena .....</b>	<b>52</b>
2.1 Más allá de la lengua materna .....	52
2.2 La literatura como nación: Casanova .....	68
2.3 Un paraíso en construcción .....	83
<b>3. Una música distinta.....</b>	<b>86</b>
3.1 Voces y reverberaciones: español e inglés.....	91
3.2 De Nueva York a Arizona: límites y espacios .....	100
3.3 El corazón de la luz: el país de Valeria Luiselli.....	111
<b>Conclusiones .....</b>	<b>118</b>
<i>Digging like a fool</i> .....	118
<b>Bibliografía .....</b>	<b>124</b>

## Introducción

*Here, there, and everywhere*

Estados Unidos, como centro cultural de América, recibe y ha recibido a autores extranjeros en el seno de su literatura nacional. Harold Bloom menciona que al centro de las manifestaciones literarias norteamericanas se encuentran Walt Whitman, Ernest Hemingway y F. Scott Fitzgerald, ejemplares americanos, padres de la nación. Más adelante, George Steiner aventura que también se pueden considerar como figura central a Vladimir Nabokov, ruso de origen y nacionalizado americano, que escribió su obra más importante en inglés<sup>1</sup>.

Así pues, luego de que autores de orígenes asiáticos, judíos o africanos ingresaran al canon de la literatura estadounidense, fenómeno suscitado durante la década de los cincuenta del siglo pasado, en los últimos 30 años ha sido turno del resto del continente. Latinos de todos los países al sur de la frontera, como Sandra Cisneros, Junot Díaz, Benjamín Alire Saenz, Ana Castillo o Daniel Alarcón escriben ahora desde Estados Unidos como miembros de esta comunidad, formando parte de una primera generación de migrantes y escritores en esta particular situación.

La idea de esta tesis nació a partir de la curiosidad de saber qué autores, al contrario de los migrantes naturalizados a la identidad estadounidense, habitan al país vecino del norte, pero mantienen las claves identitarias de México, específicamente la lengua y la temática latinoamericana (en caso de que se pueda hablar de una “temática latinoamericana”) y que caracteriza su obra.

Estos autores instrumentalizan el contexto de sus experiencias vitales para crear arte a partir de éstas, no solo plasmando literalmente su contexto, sino también experimentando con géneros tan dispares como los de ciencia ficción o realismo mágico, fundiéndolos, transitando a través de los límites, reales e imaginados. De la honestidad de su trabajo, de reconocerse como criaturas de dos espacios, o más bien “sin fronteras”, es que esta literatura nace y se propaga a través de distintas geografías.

Ahora, para rendirle tributo a la honestidad de estos autores, debo reconocer que como investigadora el tema de la “extraterritorialidad” apareció como último recurso, aunque no

---

<sup>1</sup> STEINER, George, *Extraterritorial*, Siruela, Madrid, 2002, pág. 18

sin razón. Al inicio de la maestría, tenía yo la intención de estudiar a poetisas zacatecanas del siglo XIX, debido a que mi tesis de licenciatura se centró en las novelas de las hermanas Brontë, que se posicionan al centro de la novelística inglesa de este siglo. El salto de novelas victorianas decimonónicas a novelas extraterritoriales contemporáneas se da aquí: encontrando que no sabía nada de poesía ni de Zacatecas del siglo XIX, decidí que las poetisas chicanas del siglo XXI, a quienes leo, disfruto y admiro serían un tema menos complicado. Otro error de mi parte, pues el problema no se encontraba en el periodo, sino en el género literario (y aquí va una disculpa para mi asesor). De las poetisas, miré a las novelistas, desesperada por encontrar un tema que tuviera las características que buscaba yo: novelas, mujeres, el idioma inglés. Fue entonces cuando leí en una entrevista que una Valeria Luiselli se había atrevido a traducir su propia novela del inglés al español, a pesar de hablar y escribir en español, porque había escrito su nueva novela en inglés. Intrigada, busqué y encontré artículos sobre ella, Guadalupe Nettel y Rivera Garza y entre ellas el sacrosanto término “extraterritorial”. Supe que había encontrado mi tesis.

Y no es por demás, actualmente se está gestando una nueva tradición de escritores hispanoamericanos que no nacieron en América del Norte, pero que al desplazarse hacia al norte, continúan escribiendo en español y que posteriormente asumen la lengua inglesa en su escritura. Los casos de Valeria Luiselli o de Cristina Rivera Garza son algunos de los primeros que llegan a la mente. Una en Nueva York y otra en Houston, las escritoras mexicanas también llevan a cabo su labor literaria en Estados Unidos, escribiendo en ambos idiomas, en inglés y en español. Estos nuevos escritores y poetisas se apropian de este bilingüismo y lo articulan como eje de su nueva escritura. A esta nueva figura, retomando lo dicho por Steiner, se le puede llamar “escritor extraterritorial”.

Este proyecto de investigación busca, por lo tanto, a través de los conceptos de extraterritorialidad, lengua e identidad, valorizar las nuevas manifestaciones en la novela hispanoamericana, a partir de la obra Valeria Luiselli, específicamente de su novela *Desierto Sonoro*, y contextualizar este nuevo canon que se basa en lo fronterizo (el espacio) y el bilingüismo (la lengua). Asimismo, definir la identidad de una literatura más allá de un asunto lingüístico, sino que opera otro de orden cultural y político, en tanto que un escritor reconoce las raíces de su obra en claves identitarias que sobreviven al cruce, *crossover*, lingüístico.

Valeria Luiselli es considerada todavía una escritora joven. Nacida en 1983, ha publicado tres novelas y tres libros de ensayo. A pesar de ser una favorita de la crítica literaria, el trabajo alrededor de su obra es todavía escaso. En su alma máter, la Universidad Nacional Autónoma de México, la única tesis que lleva su nombre es la de ella misma, que realizó para titularse de la Licenciatura en Filosofía. La otra tesis de posgrado en la que aparece es la que realizó en la Universidad de Columbia, para obtener el PhD en Literatura Comparada, de la cual también se alimenta esta tesis. Es hasta que se busca en las páginas web de diversas universidades que se encuentran artículos especializados, que hablan de la obra temprana de la autora, mas todavía no de sus dos libros más recientes: *Los niños perdidos* y *Desierto Sonoro*.

Es aquí donde se abre la ventana de oportunidad, ya que estas últimas obras no han sido ampliamente estudiadas o comentadas, ni la obra en general de la autora se ha mirado desde una perspectiva de la extraterritorialidad, la identidad y el bilingüismo. Asimismo, cabe destacar que *Desierto Sonoro* fue primeramente escrito en inglés por Valeria Luiselli y, posteriormente, la tradujo ella misma con ayuda de Daniel Saldaña.

A pesar de ser tan nueva en la literatura mexicana, Luiselli es considerada una de las grandes promesas de la literatura latinoamericana. En 2013 recibió el Premio Internacional de Literatura, otorgado por la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, por su novela *Los ingrátidos*. Su otra novela, *La historia de mis dientes*, fue considerada entre los 100 mejores libros de 2015 por el diario *The New York Times*, y alcanzó a ser finalista del Premio Nacional de la Crítica de Estados Unidos, la segunda mexicana en lograrlo. Al escribir la tesis, incluso, la autora sigue ganando premios: en 2020 fue la primera mujer en ganar el Premio Rathbones Folio por su obra *Lost Children Archive*. Es indiscutible, pues, su prestigio tanto dentro del país como fuera, sobre todo en Estados Unidos, donde reside actualmente como ciudadana.

Como ya mencionaba anteriormente, las tesis de licenciatura o posgrado que llevan el nombre de Valeria Luiselli en la portada son las que ella escribió para completar su licenciatura en Filosofía en la UNAM o la *dissertation* que presentó en la Universidad de Columbia. No existen, hasta la fecha en la que estoy escribiendo esto, una tesis sobre el trabajo de la autora. De la propia Luiselli, como profesora universitaria y columnista en diversas revistas literarias, se encuentran varios artículos que narran su experiencia como una autora extraterritorial. En *Letras Libres* se pueden leer, entre reseñas de libros y opiniones,

el artículo “Fabio Morábito: Poesía y traducción”, en el que Luiselli platica con el poeta egipcio, naturalizado mexicano, sobre la traducción, escribir en un idioma extranjero y lo que llama “la extranjería”; también “La Nettel”, en el que Luiselli compara a Guadalupe Nettel con los modernistas mexicanos de los años 30, al considerarla que “se suma a la ya larga tradición de novelas sobre la extraterritorialidad latinoamericana, que empieza en épocas de Altamirano, tiene su esplendor en las crónicas de Darío, su decadencia chic en el Boom, sus flores raras en Pitol, su muerte en Bolaño y su fantasmagoría en la generación globalizada de Bogotá 39”. Publica ahí “Pretoria”, un breve ensayo sobre su vida como hija del embajador de México en Sudáfrica, Cassio Luiselli, en el que narra las particularidades de una ciudad tan multicultural y de una infancia entre países y lenguas.

En *El País*, se pueden leer “Mapas”, un pequeño texto sobre la diferencia entre un mapa de la Ciudad de México y un mapa de los migrantes muertos en el desierto de Arizona; también “Perdidos”, que cuenta sobre los problemas de traducir el español y la mentalidad de los latinos desde Estados Unidos, quedando los migrantes entre líneas todo el tiempo. En Estados Unidos, Luiselli ha publicado en la Hofstra University, en el *Columbia University Journal* y uno que otro artículo en periódicos y revistas, como el último que se subió a *The New York Times*, “The Littlest Don Quixotes Versus the World”, en el que habla sobre la travesía de los niños migrantes en el sistema legal estadounidense.

Retomo sus publicaciones porque muchas de ellas (como las anteriormente mencionadas) discuten un poco de los temas que la tesis tratará, como el de la migración, la traducción, los espacios y, concretamente, la extraterritorialidad. El tener un vistazo tan específico sobre el tema de investigación de mano del autor mismo que se estudiara es invaluable para la investigación, sobre todo porque Luiselli nos muestra que es una autora extraterritorial por escribir desde su vivencia migrante y multicultural, ya sin entrar en el terreno de la literatura.

Asimismo, existen decenas de artículos académicos, publicados en revistas especializadas de literatura, que retoman de manera crítica las primeras obras de Luiselli. Entre las más destacables se encuentran: “La mirada aérea de la flâneuse: el paisaje vertical en Papeles falsos y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli”, de María Paz Oliver, de la Universidad Adolfo Ibáñez, publicado en la revista *Letral*; “Autobiografía, fábula biográfica y deconstrucción del espacio literario en La historia de mis dientes, de Valeria Luiselli”, de

Lorena Amaro Castro, De la Pontificia Universidad Católica de Chile, úblicado en la revista Laboratorio ; “Fantasmas y sosias en Los ingravidos, de Valeria Luiselli” de Regina Cardoso Nelky, de la University of North Carolina at Chapel Hill, publicado en la revista Romance Notes, y “La historia de mis dientes de Valeria Luiselli: el relato como mercancía, colección y propuesta de archivo”, de Marco Ramírez Rojas, también de la University of North Carolina at Chapel Hill, publicado en la revista Hispanofilia.

A estos artículos académicos se suman las reseñas publicadas por periódicos, revistas, blogs y otros medios de comunicación, tanto latinoamericanos como estadounidenses, tanto en inglés como en español, sobre la obra de Valeria Luiselli. Lo que es cierto es patente: hay mucho qué decir de su trayectoria como escritora.

Por otra parte, en el tema de la extraterritorialidad, se encuentran tres textos claves para la investigación. El primero sería *Poética de los (dis)locamientos*, un libro de ensayos reunidos por Gisela Heffes traza un panorama de la experiencia del desplazamiento y la dislocación de escritores de lengua española en los Estados Unidos. Desde una variedad de perspectivas personales y críticas, el volumen explora el impacto de tal movimiento migratorio en la escritura creativa y busca “indagar si es posible (o no) hablar de una poética de los (dis)locamientos”. El volumen se originó en el simposio “The Poetics of Displacement: Latin American Emigré Writers and the Creative Imagination”, en 2011, que inaugura también el proyecto editorial “Colección (dis)locados” de Literal Publishing y Rice University, con la tarea de dar voz a la actual experiencia escrituraria de los emigrados o la experiencia migratoria de los escritores. Es en este libro donde se encuentra un ensayo de Cristina Rivera Garza que servirá como marco teórico conceptual, como ya veremos más adelante.

El segundo es la *La literatura posnacional* de Bernat Castany Prado, quien conceptualiza estas mismas expresiones literarias, pero a partir de una visión globalista y arguyendo que desde las crisis nacionalistas alrededor del mundo han hecho que no haya cabida para ellas, por lo que la literatura del siglo XX y XXI es “posnacional”, ya que carece de las limitaciones que un estado-nación provee a los textos generados dentro de ellos. También, estructura una clasificación de lo que él llama literatura posnacional en las que el autor, lector, contenido, forma, estilo y narración tienen que poseer características



posnacionales para que se puedan considerar como tal. Así es como llama “posnacional” a Borges, Vargas Llosa, Arenas, Vallejo y Puig.

El tercero es *Extraterritorial* de Matthew Hart, quien de manera aún más general, abarca lo extraterritorial como una geografía política en la que el arte, música, cine y literatura se generan desde, literalmente, espacios sin nación, como las aguas internacionales en el Océano Atlántico o el espacio liminal de la literatura de ciencia ficción. En este libro Hart menciona que hay cuatro tipos de extraterritorialidades: la que posee una persona y la que posee una geografía, y que estos existen dentro de la jerga de la diplomacia, y que las otras son la cultural y la literaria, que existen dentro de la lengua humana.

Estos textos abren la discusión, dentro de mi investigación, sobre qué puede ser considerado extraterritorial, desde cuándo comenzamos a apreciar este fenómeno y qué características son las que debe poseer una obra de arte para que pueda ser catalogada de tal manera.

Ahora, en un sentido más preciso, la primera y más importante pregunta para responder, con respecto a esta investigación es la siguiente: ¿cómo interpretan los escritores extraterritoriales, a través de su literatura, el ser mexicanos? También aparecen otras: ¿se puede considerar literatura mexicana a la escrita en otro idioma, en este caso en inglés?, ¿qué identidad debe tomar el escritor, a pesar de su nacionalidad, si escribe en español o en inglés, o en ambos?, ¿Cuáles son los límites idiomáticos de la literatura extraterritorial mexicana?, ¿Qué características debe tener un escritor extraterritorial?, ¿Qué claves identitarias sobreviven el cruce lingüístico, cultural y político?, ¿Cómo *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli es ejemplo de esta nueva figura?, ¿Cómo se refleja esta extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli?, ¿Cuáles son los límites que su obra dibuja sobre la literatura mexicana?, y finalmente: ¿cómo define el espacio desde el que escribe Luiselli su literatura?

Mi hipótesis es que la literatura mexicana sigue siendo mexicana a pesar de escribirse en otro idioma y desde otro país y el escritor que lo hace de esta manera, que puede ser llamado “extraterritorial”, retoman esta ambivalencia de identidad, lengua y cultura como eje central de su obra. Valeria Luiselli, a lo largo de su novela *Desierto Sonoro*, expande los significados generalmente aceptados de lengua, identidad, frontera o comunidad, ya que los conceptos generalizados de “literatura hispanoamericana” o “literatura mexicana” quedan cortos para explicar los fenómenos que se suscitan en esta novela.

Para responder estas preguntas haré uso del término como George Steiner lo explicaba, cuando publicó en 1969 el ensayo “Extraterritorial”, en el que planteaba una idea contraria al nacionalismo romántico, a la lengua materna como hogar natural del escritor: “La idea de un poeta, novelista o dramaturgo que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en la que escribe, que se sienta marginado o dudosamente situado en la frontera”<sup>2</sup>. Sobre estos autores, se refiere en particular a escritores y poetas políglotas, que manejan su escritura como traducción directa, al tomar como ejemplo a Oscar Wilde, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Ezra Pound, Vladimir Nabokov, explicando que uno de los rasgos más primordiales de la literatura del siglo XX es la extraterritorialidad.

En el ensayo, Steiner enuncia que el bilingüismo, sobre todo con el latín, francés o alemán, era un rasgo normal en los escritores europeos del siglo 18. Esto era signo de cosmopolitismo y era una insignia de estatus social. Actualmente, y gracias a la ayuda de las nuevas tecnologías de comunicación, ser bilingüe es tan fácil como necesario. Por lo tanto, los escritores de origen hispano están en constante contacto con el inglés y muchos de ellos utilizan esta lengua como herramienta de expresión y como lenguaje artístico.

Para esta tesis, retomaremos el término “lengua postmaterna”, que usa Cristina Rivera Garza en el ensayo “Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna”, en el que intenta responder a la pregunta “Why did you choose to write in spanish?” y , revisa el uso de lengua materna en un ámbito extranjero, tanto de manera personal como en el caso de escritores reales y personajes de novela, considerando el caso de la auto-traducción.

Rivera Garza reflexiona sobre los motivos de elección de una segunda lengua, proponiendo que toda escritura es en segunda lengua. Resume que toda lengua es una relación y es también un lugar determinado, y al escribir en una lengua que no es propia se da con ello una indeterminación que es a la vez libertad y escape, pero como señala Rivera, “toda escritura es un proceso de auto-traducción de lo que está afuera o de lo que estaría o hubiera estado.”

Sobre el espacio de la literatura, Pascale Casanova en su texto “La literatura como un mundo”, analiza el arribo del modernismo en el mundo literario de habla hispana y el papel que desempeñó el modernista Rubén Darío en la “expropiación del capital literario” de la

---

<sup>2</sup> Ibid., pág.

época. Según explica, Darío “importó, en la poesía española, los mismos procedimientos, temas, vocabulario y formas presentados por los simbolistas franceses”<sup>3</sup>. En el texto, a través del concepto de “el arte de la distancia”, que es el arte “de situarse, estéticamente, ni muy cerca ni muy lejos de un centro de prestigio”<sup>4</sup>, Pascale afirma que la única forma de descentralizar la lectura de literatura, liberarla del dominio de la literatura nacional, es alejarse de los textos y verlos en la imagen más amplia a la que pertenecen.

Por lo tanto, el objetivo general del este proyecto es determinar el concepto de extraterritorialidad en la literatura mexicana, y definir esta nueva forma de hacer literatura, la que escriben los mexicanos desde otros países, o en otro idioma, a partir del análisis de la obra de Valeria Luiselli, así como identificar la poética de afuera, en específico la que se desarrolla entre los escritores mexicanos, y definir a escritores y poetas que puedan ser considerados extraterritoriales en la historia de la literatura mexicana.

Más específicamente, perfilar, de manera específica, el caso de Valeria Luiselli como una escritora que se considera mexicana y que escribe en español e inglés y en qué tradición se coloca su escritura, qué características comparten con la figura de “poeta extraterritorial” y cuáles son las particularidades que se desarrollan en *Desierto Sonoro* y demostrar que existe una nueva literatura extraterritorial, que se ubica geográficamente en la frontera entre México y Estados Unidos.

Para llegar a esto, en el primer capítulo, titulado *Una poética del afuera*, se pretende hacer un breve repaso de la diáspora, de los exiliados, de los desplazados. El punto 1.1 comenzaría con la relación con el término legal de extraterritorial, ya que se relaciona con el caso particular de Valeria Luiselli, que al ser hija de un embajador, vivió en varios países del mundo y aprendió diversos idiomas. Aquí entran sus experiencias en Sudáfrica y su llegada a México y su ida a Estados Unidos, donde actualmente radica. A partir de esta revisión, esbozar el caso de la figura de un poeta extraterritorial en Hispanoamérica e identificar las características que la definen, a través de lo que explica George Steiner.

En el segundo capítulo, *Escribir en casa ajena*, se buscar definir a estos escritores extraterritoriales a través de las interpretaciones de lengua y de identidad, que utiliza Cristina Rivera Garza en su ensayo “Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida

---

<sup>3</sup> CASANOVA, Pascale, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, EUA, pág. 96

<sup>4</sup> Cfr. Idem.

acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna” y así como los términos de literatura posnacional y extraterritorialidad literaria que proponen Castany y Hart. En el apartado 2.2, se ahondará en el “arte de la distancia” de Pascale, relacionando estos términos con los ejemplos de escritores extraterritoriales mexicanos y Valeria Luiselli, particularmente y, a partir de esto, la creación de una metodología para analizar la novela *Desierto Sonoro*.

Finalmente, el tercer capítulo, *Una música distinta: sobre Desierto Sonoro* analizar el texto de la última novela de Valeria Luiselli, encontrar claves identitarias que la autora coloca en la novela, determinar cómo se manejan los términos de español, inglés, límites y espacios, país y hogar, migración y viaje, y cómo la novela se determina por el posicionamiento extraterritorial de la misma autora.

# Escribir en casa ajena: la extraterritorialidad en la obra de Valeria Luiselli

## 1. Una poética del afuera

### 1.1 Valeria, hija de embajadores

*My hands are an archive.  
What is archived is not the thing, but its existence, so its absence.  
Even in absence there are atoms. I name these atoms. My  
Alexandrias. Mis bibliotecas. My burning downs.*<sup>5</sup>

**Natalie Diaz**

En el derecho internacional, el término “extraterritorial” se considera una “ficción jurídica”. La convención entre los países permite que un edificio, un pedazo de tierra o una persona, sea considerado como una prolongación del país al que pertenecen. Las embajadas, consulados, bases militares y buques en aguas extrajeras son ejemplos de lugares con personalidad *extraterritorial*. Según el Diccionario Jurídico Mexicano, la extraterritorialidad atañe a “las personas, los bienes, objetos o actos a los cuales se aplica el mismo, y escapan, en la medida que establezca el derecho internacional, a la aplicación de las leyes y a la competencia territorial del Estado en que materialmente se encuentran o efectivamente se realizan”<sup>6</sup>. Es un estar y no estar que sólo es posible ante el acuerdo plural de los países involucrados. Un pedazo del país visitante dentro de otro país. Las leyes, el idioma y la cultura cambia dentro de estos lugares. “Fuera del territorio” existen como parte de éste.

Esto es parecido a lo que retoma George Steiner, en su ensayo “Extraterritorial”, cuando habla de cómo varios autores escriben en una lengua que no les pertenece o que, por

---

<sup>5</sup>*Mis manos son un archivo. Lo que se archiva no es la cosa, pero su existencia, por lo que es ausencia. Pero incluso en ausencia hay átomos. Nombro estos átomos. Mis Alejandrías. Mis bibliotecas. Mis incendios.* DÍAZ, Natalie, *The Hand Has Twenty-Seven Bones—: These Hands If Not Gods*, Belladonna Colaborative, Nueva York, 2016, pág. 13.

Todas las traducciones son mías a menos que se exprese lo contrario.

<sup>6</sup> *Diccionario jurídico mexicano*, 15va ed., UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Porrúa, México, 2001. Vol. E-H, p. 172. Consultado en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/3/1171/7.pdf>

motivos de desplazamiento o exilio, escriben literatura de su país desde otra lengua. Steiner menciona que la tradición de la literatura europea está plagada de bilingüismos y de escritores multilingües. Va de Petrarca a Hölderlin y considera extraterritoriales a Milton, Heine, Wilde y a Beckett. Habla de Nabokov como el gran escritor multilingüe que se encuentra en la ecuación de “un eje lingüístico único y la autoridad poética”<sup>7</sup>. Steiner da a entender que este deslizamiento entre lenguas –como en el caso de Nabokov que, dice, va del ruso al francés, al alemán, al inglés y al norteamericano– es una característica esencial para el escritor moderno y que la situación “multilingüe, interlingüística” de estos autores es tanto “el tema como la forma de su obra”<sup>8</sup>.

A pesar del endurecimiento de las leyes migratorias y del cierre de fronteras entre países colindantes, en la literatura éstas se desdibujan y, como Steiner consideraba, los más grandes representantes de las literaturas nacionales son prueba de esto. México no está exento de estos ejemplos, lejos ya de la novela total del Boom y de la poesía nacional del Medio Siglo, como *Cien años de soledad* o la obra de Efraín Huerta, se desenvuelven escritores que escriben literatura en otro idioma, fuera del país de nacimiento. En la realidad mexicana actual, más notorio es el flujo migratorio hacia los Estados Unidos. Migrantes documentados e indocumentados, desplazados, exiliados se mueven diariamente entre la frontera con el país vecino del norte. Esto sin olvidar, el fenómeno de las repatriaciones masivas, que incluye a paisanos recién llegados y a mexicanos que ya no se consideran como tal, pero que a falta de documentación, se les considera “aliens”.

Sin ahondar ahora mismo demasiado en las relaciones sociales y económicas de la migración del sur hacia el norte de América –pues ya lo veremos en los apartados siguientes–, es claro que actualmente se gesta una nueva tradición de escritores que, sin haber nacido en Estados Unidos y que, al desplazarse hacia el norte, continúan escribiendo en español y también asumen la lengua inglesa como propia. No sólo eso, fuera de la lengua en la que escriben, estos escritores revientan y reinventan la forma, para crear textos híbridos, en pedazos, que conjugan diversos medios expresivos, excediendo así el género de la novela o del cuento; no sólo se crea una nueva manera de hablar sobre la literatura mexicana, sino también de hacerla. Como en el caso de su homónimo jurídico, estos escritores se conforman

---

<sup>7</sup> STEINER, op. cit., pág. 20

<sup>8</sup> Ibid., pág. 21

a partir de su ambivalencia: forman parte de una literatura nacional sin escribir en el idioma de su patria, o se desplazan de un país extranjero a otro, para fusionarse con la literatura de quien los recibe e, incluso, modificarla e hibridarla. En el caso de Valeria Luiselli, la autora que nos atañe en la presente tesis, los dos casos son válidos.

En este capítulo, antes de entrar de lleno a las nociones de la literatura extraterritorial y de describir sus características y sus principales exponentes, se realizará un breve repaso sobre la vida y la obra de Luiselli, así como un vistazo a los elementos que hacen de su literatura una extraterritorial, para contextualizar antes de entrar de lleno con la teoría y el análisis de *Desierto Sonoro*. Después, a través de las diversas teorías y conceptos alrededor de “literatura posnacional” que trabajan varios autores –como Even-Zohar, Castany y Saldaña–, se revisarán los casos que Steiner menciona en su ensayo anteriormente mencionado, así como los casos de Hispanoamérica, y cómo los propios escritores definen su literatura extraterritorial y qué autores han crecido en el mismo influjo global que Valeria Luiselli, y si se han convertido ya en influencias o en influenciados, esto con el fin de ubicar a la autora y su obra dentro de este fenómeno extraterritorial.

### **1.1.1 La hija de Manhattan**

Desde Nueva York –Harlem, específicamente, que es donde reside–, la autora escribió su última novela, *Lost Children Archive*. Su novela de más largo aliento, que originalmente escribió en inglés, se aparta en este sentido de las demás novelas que ya ha publicado. Sin embargo, en la forma se parece más a sus hermanos: una especie de novela fragmentada, que se configura como un rompecabezas, una colección de estampas que el lector debe reconstruir. *Los Ingrávidos* y *La historia de mis dientes* comparten esta misma estructura –pequeñas viñetas, a veces numerados o titulados, que conforman capítulos más grandes–, y en *La historia de mis dientes*, Luiselli va cimentando la novela con imágenes, citas y mapas de la Ciudad de México, una construcción que explota totalmente en *Desierto Sonoro*.

En una entrevista para *El País*<sup>9</sup>, la autora revela que había considerado escribir sobre su infancia, que la vivió en Sudáfrica muy cerca del icónico Nelson Mandela, pero que cambió de foco cuando en el verano de 2014 se comenzaron a escuchar las noticias sobre niños de toda Latinoamérica, que, en su tránsito hacia Estados Unidos, eran capturados y encarcelados en la frontera entre este país y México.

Antes de la publicación de *Desierto Sonoro*, publicó un ensayo que también forma parte de este interés y preocupación: *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas*, en el que narra su experiencia como traductora en los procesos judiciales contra los pequeños migrantes, a través de las cuarenta preguntas que se les hacen para considerarlos merecedores de asilo o para regresarlos a sus países natales. Es entre estos dos textos que sucede algo de particular interés para el que pretenda estudiar la novela de Luiselli: ambos textos fueron traducidos del español al inglés y del inglés al español por ella misma. El primero, *Los niños perdidos...*, fue publicado en Sexto Piso en el año 2016, y luego en el 2017, a través de Coffee House Press, ambas sus casas editoras en México y en Estados Unidos. Luego, para *Lost Children Archive*, se publicó primero en inglés, en Coffee House Press, y luego en Sexto Piso, las dos en 2019. Cabe resaltar que esta novela también se puede encontrar en español en la editorial americana Vintage, que es la que uso para esta investigación. Como créditos de traducción en *Desierto Sonoro*, aparecen ella y Daniel Saldaña Paris.

Sobre este caso en particular, la autora no ha dicho mucho. Sus libros hablan por ella. Menciona rápidamente, para *Letras Libres*, que prometió traducir ella misma *Lost Children Archive*, pero que con el tiempo se dio cuenta de que era como escribir dos novelas y decidió co-traducirla, junto con Daniel Saldaña<sup>10</sup>. En otra entrevista para *El País*, analiza que este bilingüismo trae diferentes interpretaciones de la obra: “En EEUU (sic) se lee como una subversión de la gran novela americana y del *road trip*. A pesar de que sí tenemos culturas literarias con variaciones entre unos y otros, vivimos en un mundo globalizado donde los

---

<sup>9</sup> Cfr. GUIMÓN, Pablo, “Valeria Luiselli: “Son las voces de mujer las que me activan, me intrigan y me emocionan”, *El País*, España, 30 de agosto de 2019. Consultado en: [https://elpais.com/cultura/2019/08/30/babelia/1567187419\\_315431.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/30/babelia/1567187419_315431.html)

<sup>10</sup>CORRAL, Wilfrido H., *Cuando una novelista se divorcia de la novela*, Letras Libres, México, 1 de enero de 2020. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/cuando-una-novelista-se-divorcia-la-novela>



hispanos y latinoamericanos no somos ajenos a ese cruce de tradiciones”<sup>11</sup>. La autora está consciente de las implicaciones de escribir entre dos lenguas (o para dos lenguas) y las sutiles diferencias en la lectura, interpretación y catalogación de una obra que está escrita, a propósito, en inglés y en español. Si para los estadounidenses *Lost Children Archive* es parte de la tradición de Steinbeck, para los mexicanos, *Desierto Sonoro* es parte de la literatura chicana<sup>12</sup>. En esta misma entrevista, sin embargo, ahonda: “Vivo entre espacios físicos y culturales. No miro desde la distancia, pero sí con la extrañeza del que viene de fuera”<sup>13</sup>.

Aquí entra la pregunta forzosa: ¿Quién es Valeria Luiselli? Y también: ¿Qué espacios físicos y culturales habita?, ¿por qué se podría considerar una “escritora extraterritorial”?

Con 36 años, Valeria Luiselli es considerada todavía una escritora joven. Nacida en 1983, en la Ciudad de México, se mudó en 1994 a Sudáfrica, junto con su padre, Cassio Luiselli Fernández, quien se había convertido en el primer embajador mexicano en el país africano, que operaba bajo el reciente mandado de Mandela. Ella misma cuenta que su abuela trabajó con comunidades indígenas en Puebla y su madre se unió al movimiento zapatista en México, dejándola a ella y a sus hermanas con su padre. Vivió en Pretoria, como se llamaba en aquel entonces la capital de Sudáfrica, y aprendió a hablar inglés y afrikáans. En un texto publicado en *Letras Libres*, titulado precisamente “Pretoria”, Valeria narra de manera fragmentada algunos recuerdos de sus vivencias en la embajada.

La anécdota que más se repite en las entrevistas, semblanzas y ensayos acerca de Valeria y su obra, es precisamente la que vivió en una cena en la casa del embajador, cuando de niña conoció a Nadine Gordimer:

Ser niño de embajada tiene algo de pesadilla circense. En las cenas Hugo y yo teníamos que entonar el Nkosi Sikelele ante los invitados. Recuerdo una ocasión en que estaba, según dijo mi padre, la escritora más importante de Sudáfrica. Después del ritual vergonzoso del himno, mi padre me llamó a sentar junto a ella. Me llamo Nadine, me dijo una mujer que me pareció una anciana venerable, y me preguntó qué

---

<sup>11</sup> Cfr. RAMÍREZ, Noelia, “Valeria Luiselli: No me interesa lo confesional, parece que las mujeres no tenemos derecho a imaginar”, *El País*, España, 5 de septiembre de 2019. Consultado en: <https://smoda.elpais.com/placeres/valeria-luiselli-entrevista-desierto-sonoro/>

<sup>12</sup> Entendiendo a la literatura chicana como a toda la que escriben los mexicanos migrantes, documentados o indocumentados, que residen ya en Estados Unidos o a la que habla sobre migración, chicanos, etc.

<sup>13</sup> *Idem*.

iba a ser de grande. Doctora, nadadora o actriz, le dije, ¿y tú, cuando seas más grande? Yo ya siempre voy a ser prosista<sup>14</sup>.

La escritora revela en el texto que esta anécdota fue la que la hizo considerar la carrera de “prose writer” a su corta edad, y que cuando volvió a ver a Madiba en un concierto de Pavarotti, le dijo que ahora en lugar de ser doctora, sería prosista, para lo que el mandatario le contestó: “Tienes que leer mucho”. El primer libro mexicano que leyó fue *Las batallas en el desierto*, cuenta.

Para *The New York Times*, la autora cuenta que desde los 2 años ha estado fuera de México, cuando su padre mudó a la familia a Madison, Wisconsin, para terminar su doctorado. De ahí, el trabajo diplomático de su padre llevó a la familia a Costa Rica, Corea del Sur y a Sudáfrica<sup>15</sup>. Estudió la preparatoria en India y, finalmente, retornó a la Ciudad de México, para estudiar filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Dice Luiselli: “Decidí que debía regresar a México y convertirme en mexicana”<sup>16</sup>.

Es en México cuando comienza a leer a los autores que, a decir de la autora, le formaron la lengua materna, pues al estudiar toda la vida en inglés, “nunca tuve las inflexiones de la gente de mi edad. Mi lengua no se renovó con la jerga ni el habla callejera”<sup>17</sup>. En la UNAM, leyó a Juan Rulfo, a Julio Cortázar y a Gabriel García Márquez. Su tesis de licenciatura fue una crítica a la teoría de la justicia de John Rawls desde el punto de vista de la migración<sup>18</sup>. Viajó a España y volvió a América para quedarse en Nueva York donde terminó su doctorado en Literatura Comparada por la Universidad de Columbia, donde escribió una tesis sobre los espacios en traducción, centrados en el crecimiento urbanístico de la Ciudad de México y el flujo de artistas modernistas, como Gilberto Owen, Juan O’Gorman y Tina Modotti, entre otros, en los años treinta<sup>19</sup>. Reside actualmente en Harlem, con su hija y su sobrina. Da clases en la Hofstra University, y trabaja en una pieza sonora

---

<sup>14</sup> LUISELLI, VALERIA, “Pretoria”, *Letras Libres*, México, 30 de junio de 2010. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico/pretoria>

<sup>15</sup> Cfr. DE LEÓN, Concepción, “Valeria Luiselli, Habitar entre dos mundos”, *The New York Times*, Nueva York, 7 de febrero de 2019. Consultado en: <https://www.nytimes.com/es/2019/02/07/espanol/cultura/valeria-luiselli-entrevista.html>

<sup>16</sup> Cfr. Idem.

<sup>17</sup> Cfr. Idem.

<sup>18</sup> Su tesis se puede consultar en TESIUNAM. Es el único texto con su nombre.

<sup>19</sup> Igualmente, la tesis está en libre consulta en la página web del posgrado de la Universidad de Columbia.

sobre las mujeres en la frontera de México y Estados Unidos. Su ficha de autora resume de manera muy puntual su trabajo:

Es autora de los libros de ensayo *Papeles falsos* (Sexto Piso, 2010), *Los niños perdidos* (Sexto Piso, 2016) y de las novelas *Los ingrátidos* (Sexto Piso, 2011), *La historia de mis dientes* (2013) y *Desierto Sonoro* (2019) que han sido traducidos a múltiples idiomas y aclamados internacionalmente. Ha colaborado en publicaciones como *The New York Times*, *Granta*, *McSweeney's* y *Letras Libres*. Ha sido libretista para el New York City Ballet, y colabora regularmente con galerías de arte, como la Serpentine Gallery en Londres y la Colección Jumex en México. Vive en Nueva York<sup>20</sup>.

A pesar de ser tan nueva en la literatura mexicana, Luiselli es considerada una de sus grandes promesas, lo que se puede demostrar debido a la cantidad de premios y reconocimientos que ha recibido desde su primera publicación. Por ejemplo, en 2013 recibió el Premio Internacional de Literatura, otorgado por la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, por su novela *Los ingrátidos*. Su otra novela, *La historia de mis dientes*, fue considerada entre los 100 mejores libros de 2015 por el diario *The New York Times*, y alcanzó a ser finalista del Premio Nacional de la Crítica de Estados Unidos, la segunda mexicana en lograrlo, luego de su héroe personal Gilberto Owen.

Al igual, fue considerada una de las autoras del “5 Under 35” de National Book Foundation y beneficiaria de Bearing Witness Fellowship of The Art for Justice Fund. En 2019 ganó una beca MacArthur, también conocida como premio “Genius” de MacArthur. En 2020, la Fundación Vilcek le otorgó un Premio Vilcek de Promesa Creativa en Literatura y fue la primera mujer en ganar el Premio Rathbones Folio. Y más recientemente, en 2021, ganó el Premio Literario de Dublín de este año, por *Lost Children Archive*. Es indiscutible su importancia tanto dentro del país como fuera, sobre todo en Estados Unidos, donde reside actualmente como ciudadana y vital activista, y desde donde escribe, de manera indistinta, en inglés y en español.

---

<sup>20</sup> Consultado en: <https://sextopiso.mx/esp/autor/193/valeria-luiselli>

De la propia Luiselli, como profesora universitaria y columnista en diversas revistas literarias, se encuentran varios artículos que narran su experiencia como una autora extraterritorial, al ubicarse ella en esta estética y entre varios de los exponentes de esta literatura. En *Letras Libres*, además “Pretoria”, se pueden leer, entre reseñas de libros y opiniones, el artículo “Fabio Morábito: Poesía y traducción”, en el que Luiselli platica con el poeta egipcio, naturalizado mexicano, sobre la traducción, escribir en un idioma extranjero y lo que llama “la extranjería”. También en “La Nettel”, en el que Luiselli compara a Guadalupe Nettel con los modernistas mexicanos de los años 30, al considerarla que “se suma a la ya larga tradición de novelas sobre la extraterritorialidad latinoamericana, que empieza en épocas de Altamirano, tiene su esplendor en las crónicas de Darío, su decadencia *chic* en el Boom, sus flores raras en Pitol, su muerte en Bolaño y su fantasmagoría en la generación globalizada de Bogotá 39”<sup>21</sup>.

En el diario español *El País*, se pueden leer “Mapas”, un pequeño texto sobre la diferencia entre un mapa de la Ciudad de México y un mapa de los migrantes muertos en el desierto de Arizona; también “Perdidos”, que cuenta sobre los problemas de traducir el español y la mentalidad de los latinos desde Estados Unidos, quedando los migrantes entre líneas todo el tiempo. En Estados Unidos, Luiselli ha publicado en la Hofstra University, en el Columbia University Journal y uno que otro artículo en periódicos y revistas, como el que se subió en 2018 al *The New York Times*, “The Littlest Don Quixotes Versus the World”, en el que habla sobre la travesía de los niños migrantes en el sistema legal estadounidense, mientras intentan comunicarse en un mundo que no les permite hablar en su lengua madre.

Valeria Luiselli se interpreta a ella misma como una habitante de dos mundos, sin escribir desde un espacio de absoluta ficción, sino documentando su vida cotidiana, de su postura política y creando una experiencia estética a través de esto. Daniel Alarcón, otro escritor extraterritorial, dijo que Luiselli “está luchando de verdad con una faceta de la identidad latina y latinoamericana en Estados Unidos en este momento político. Confronta directamente los asuntos de privilegio y mirada y, al mismo tiempo, lucha con un momento político que no solo afecta a todos los latinos, sino a todos los estadounidenses”<sup>22</sup>. Así, como hija del mundo, Valeria Luiselli se suma a la larga tradición de hombres y mujeres que dan

---

<sup>21</sup> LUISELLI, Valeria, “La Nettel”, *Letras Libres*, México, 11 de marzo de 2015. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/la-nettel>

<sup>22</sup> Cfr. DE LEÓN, Op. Cit.

voz a los habitantes de dos naciones, expandiendo la cultura de ambas. Como diría Walt Whitman: “Un cosmos... El hijo de Manhattan”<sup>23</sup>.

### 1.1.2 Convirtiéndose en mexicana

Valeria Luiselli escribió y publicó su primer libro en 2010 –cuando vivía entre Barcelona y Ciudad de México– una colección de ensayos, *Papeles Falsos*, en los que varios de los ejes temáticos es el de la caminata, el camino y el caminante. A pesar de tratar temas diferentes, como Venecia, la Ciudad de México o el acomodo correcto de un librero, Luiselli hila los textos de manera redonda, terminando donde empieza: varada en Venecia, caminando por las calles de un espacio al que no pertenece del todo. Al ser extranjera, en Europa, en México, o del mundo entero, como Valeria, hija de un embajador, la traslada a la búsqueda de una Valeria escritora, a través de referencias bibliográficas, que en este caso están al alcance de la mano, en forma de calles, lápidas o edificios. Estas caminatas trazan un mapa de lecturas y de influencias en las que Luiselli se inserta, a través de la extraterritorialidad, junto con autores que comparten su extranjería.

Traducido como *Sidewalks* –Banquetas– al inglés, el libro abre con el ensayo “La habitación y media de Joseph Brodsky”. En este narra un paseo por el Cementerio di San Michele, en Venecia, en los que cada pequeño apartado tiene el nombre y la fecha de nacimiento y muerte de un escritor enterrado allí. En su caminata por el cementerio, Luiselli se identifica con Brodsky, al buscar su tumba, y dice que “quizá sea cierto que una persona sólo tiene dos residencias permanentes: la casa de la infancia y la tumba”<sup>24</sup>.

Al respecto, María Paz Oliver, en el ensayo “La mirada aérea de la flâneuse: el paisaje vertical en Papeles falsos y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli” observa que Luiselli adopta la figura decimonónica del “flâneur”, o caminante, para “apropiarse de un espacio y dotarlo de sentido, el paseo aéreo de Luiselli piensa esa ausencia de punto de referencia como una oportunidad para descubrir la subjetividad de una visión ensoñadora que reordena la

---

<sup>23</sup> “...a kosmos, of Manhattan the son”. WHITMAN, Walt, *Song of myself*, 1892. Consultado en: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>

<sup>24</sup> LUISELLI, VALERIA, *Papeles falsos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2010, pág., 14

distribución espacial de la ciudad”<sup>25</sup>. La figura del *flâneur*<sup>26</sup> ha sido adoptada también por la arquitectura y el urbanismo para describir a aquellos que, indirecta e involuntariamente, se ven afectados por un diseño particular que únicamente alcanzan a experimentar mientras pasean. A Valeria caminante le afecta directamente el conflictivo nudo de la ciudad-mancha que es la Ciudad de México; mientras anda y mientras la mancha aparece, también aparece la escritura. En sus textos, nos daremos cuenta, Luiselli escribe y anda al mismo tiempo.

En el siguiente texto, “Mancha de Agua”, Luiselli recorre, a vista de águila, algunas calles del centro de la Ciudad de México, las que tienen nombre de ríos, y relata el trazado caótico y sin forma, de la ciudad que, en lugar de Gran Manzana, parece una Gran Pera. El texto se nos presenta como la lectura de un mapa. Cita a Fabio Morábito: “Un río tiende a contener la ciudad que atraviesa y a frenar sus ambiciones, recordándoles su rostro; sin río, o sea sin rostro, una ciudad está abandonada a sí misma y puede convertirse, como la ciudad de México, en una mancha”<sup>27</sup>. Asimismo, en los siguientes ensayos, “La velocidad *à velo*”, “Dos calles y una banqueta”, “Cemento”, “Paraíso en obras” y “Relingos” ahondas desde distintas perspectivas el espacio de la ciudad, de los edificios que las componen, de sus calles y banquetas y de la lengua como una ciudad. Es en “Paraíso en obras”, en el que la autora descubre una especie de mantra personal, que continúa siendo vigente en el resto de su obra: “Estamos en proceso de perder algo. Vamos dejando pedazos de piel muerta sobre la banqueta, palabras muertas sobre la mesa; olvidamos calles y oraciones repasadas con tinta. Las ciudades, como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obra de construcción”<sup>28</sup>.

Continúa la búsqueda de su identidad, no como escritora, sino también como ciudadana mexicana. Finalmente, en “Papeles Falsos”, ensayo que da título a la colección, Luiselli recuerda –mientras está varada en Italia, buscando ayuda médica– como su padre mandó plantar tres cocoteros, que representarían a sus tres hijas, en el periférico de Altavista en la Ciudad de México. Cuando llegaron a ver los árboles, la familia se encontró con que

---

<sup>25</sup> OLIVER, María Paz, “La mirada aérea de la flâneuse: el paisaje vertical en Papeles falsos y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli”, *Revista Letral*, No. 22, Universidad de Granada, Julio 2019, pág. 20

<sup>26</sup> Esta figura es introducida a la literatura primero por Víctor Hugo en *Los Miserables*, al escribir que “Errar es humano, pero andar es parisino”. La palabra *flâneur*, que designa al paseante callejero urbano ocioso intelectualmente activo. Según el diccionario del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, el verbo *flâner* proviene del verbo dialectal normando *flanmer*, que a su vez procede de *flana*, del escandinavo antiguo, que significa “correr por aquí y allá”. Consultado en: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/Fl%C3%A2ner>

<sup>27</sup> LUISELLI, *Papeles Falsos*, pág.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 67

sólo había dos y faltaba el más chico, el de Valeria: “Si mi palmera no había arraigado, tampoco yo llegaría a ser nunca una heroica ciudadana a la sombra del segundo piso. Nunca echaría raíces en la Ciudad de México, ese gran relingo de asfalto que le sobró, o le faltó, al país”<sup>29</sup>.

Después de *Papeles Falsos*, Luiselli escribe dos novelas, *Los Ingrávidos* y *La historia de mis dientes*, que comparten los aspectos formales de *Papeles Falsos*, pequeños capítulos o apartados, que conjugan una imagen que, a pesar de estar hecha de retazos, está completa en su heterogeneidad. La temática, asimismo, se mantiene. Personajes transitorios, como ella, en mundos subalternos y llenos de límites que son atravesados una y otra vez.

En *Los ingrávidos*, la autora fragmenta la narración a nivel textual y nivel narrativo: a través de juego en el espacio y en el tiempo, la novela se construye entre una mujer mexicana que vive con sus dos hijos y su marido, que recuerda desde México cuando vivió en Nueva York y solía ver al fantasma de Gilberto Owen en el metro, y por otro lado con el Owen, enfermo y obeso, que recuerda su juventud en Nueva York, mientras escribe una novela sobre “una mujer de rostro moreno y ojeras hondas que tal vez se haya muerto”<sup>30</sup> y que se parece mucho a la primera narradora. El movimiento, sin embargo, no impera: las descripciones de recorridos y viajes no dominan la novela. De hecho, la narradora escribe que en su juventud en Nueva York “paseaba poco, en la ciudad donde todo el mudo pasea”<sup>31</sup>, y que sus únicas caminatas en el presente “son entre la cocina y la sala, entre el baño de arriba y el cuarto del mediano y la bebé”<sup>32</sup>.

Como un fantasma atrapado en un ciclo, la novela se articula en un aparente vaivén. El salto entre los fragmentos que la componen es claro ejemplo de esto, al estar el lector saltando de un escenario a otro, de una ciudad a otra e, incluso, de una línea temporal a otra. Aunados a los saltos narrativos, se entrelazan los puntos de vista de Gilberto Owen y la narradora, que también operan en concordancia. De este modo, la movilidad funciona como una condición fundamental para la construcción de *Los ingrávidos*. Es importante notar que la narradora está consciente de la fragmentación de lo que cuenta y se declara: “No una novela

---

<sup>29</sup> Ibid., pág., 103

<sup>30</sup> LUISELLI, *Los ingrávidos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2011, pág. 114

<sup>31</sup> Ibid., pág. 25

<sup>32</sup> Idem.

fragmentaria. Una novela horizontal, contada verticalmente”<sup>33</sup>, fluyendo no de manera entrecortada, pero más bien entre distintas dimensiones y físicas.

Esto es muy parecido a lo que hace, posteriormente, con “Swings of Harlem”, que se puede leer en la página web de *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*<sup>34</sup>. Este es un conjunto de textos, mapas y fotografías sobre los barrios de Nueva York en el que Luiselli combina la vista aérea del mapa de Manhattan<sup>35</sup> con la escritura y el registro fotográfico de los paseos con su hija Maia por los parques de Harlem. Por su plataforma, la lectura es forzosamente vertical: se “scrollea” para subir o bajar en el texto en la página web. Forma y fondo conjugados.

Es *La Historia de mis dientes* el primer acercamiento de Valeria Luiselli en la mezcla de medios que volverá a retomar en *Desierto Sonoro*. Escribió *La Historia de mis dientes* como parte de un encargo del Grupo Jumex, que le pedían que elaborara una obra de ficción que integrara los objetos de la galería de arte de sus patrocinadores. Luiselli, a cambio, pidió que se le permitiera hacer una novela por entregas y que la leyeran los empleados de la fábrica. A través de las grabaciones de la lectura, las críticas y los comentarios, Luiselli continuaba con la redacción de la novela. Junto con la colaboración de los trabajadores, la autora echó mano de fotografías, citas tanto en español, como en inglés, proverbios chinos y capturas de Google Maps para componer un texto plural. Resulta de este proceso de escritura, en el que juega un papel crucial el uso de nuevas tecnologías, una novela contemporánea y alternativa que plantea un giro determinante en el espacio literario.

Pero la construcción colaborativa de esta obra no termina con la publicación de su versión en español, sino que se extiende en el proceso de su traducción. En la versión en inglés, Christina McSweeney, quien es la traductora, agrega un capítulo en el que describe la línea del tiempo de la novela, empezando con el nacimiento del protagonista y terminando con su muerte, y los eventos históricos más relevantes de cada año. Este epílogo, entre en lugar de las fotografías, mapas y capturas de Google Maps que aparecen en la versión de Sexto Piso. La propia Valeria Luiselli diría que, en lugar de traducción, es una versión<sup>36</sup>,

---

<sup>33</sup> Ibid., pág. 74

<sup>34</sup> LUISELLI, Valeria, “Swings of Harlem”, de *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*. Consultado en: <https://where-you-are.com/valeria-luiselli>

<sup>35</sup> De la misma manera que Valeria Luiselli es una “flâneur”,

<sup>36</sup> TÉLLEZ, Jorge, *La otra historia de mis dientes*, Letras Libres, México, 19 de febrero de 2016. Consultado en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-otra-historia-mis-dientes>



asentando una vez más que para la autora, la traducción es una versión más de la realidad y no una simple copia de lo primeramente dicho.

Gustavo Sánchez Sánchez, apodado “Carretera” –Highway en inglés–, es un subastador capitalino que vende sus propios dientes, inventándoles orígenes inverosímiles: su colección cuenta con los dientes de Platón, Jorge Luis Borges, Virginia Woolf o Jean Jacques Rousseau. Su máspreciado botín es el de la dentadura de Marilyn Monroe que se hace implantar para reemplazar su propia dentadura defectuosa. Como portero o curador de estos tesoros, Carretera se inserta a sí mismo en la historia, no sólo en la cronología de McSweeney, que lo compara con los hechos del devenir mundial, sino como miembro de un linaje de personajes, como Ludwig “Sánchez” Wittgenstein, Fredo “Sánchez” Dostoievski, Miguel “Sánchez” Foucault, Juan Pablo “Sánchez” Sartre y James “Sánchez” Joyce<sup>37</sup>. Asimismo, escribe una serie de fichas bibliográficas y astrológicas llamadas “Historias de Gustavos Circulares”, en las que se encuentran Gustavo Díaz Ordaz, Gustave Flaubert, Gustav Klimt, Gustava Kielland con los que se emparenta de manera espiritual<sup>38</sup>.

Así, junto con las fotografías, los mapas, las citas y la línea del tiempo, Luiselli dota de una importancia monumental a su héroe, que aparece como un archivista del pasado y del presente de la Ciudad de México, así como de las influencias pop y culturales que han afectado a todos sus habitantes. Pero a pesar del ingenio de Carretera, el personaje está llenos de los contrastes que sólo los desarraigados poseen. A pesar de acumular y de vender al mejor postor, nada posee en realidad. Hacia el final, la novela dice:

Luego, señalando rincones vacíos [...] me empezó a describir una serie de objetos – o tal vez fantasmas de objetos: colecciones de dientes, mapas antiguos, partes de coches, muñecas rusas, periódicos en todos los idiomas imaginables, monedas viejas, uñas, bicicletas, timbres, puertas, ligas, suéteres, piedras, máquinas de coser. Me hizo un tour febril de lo que, como después supe, había sido su colección de Coleccionables<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Estos personajes los menciona a lo largo de la novela, llamándolos tíos.

<sup>38</sup> LUISELLI, *La historia de mis dientes*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2013, pág. 117

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág.112

El archivo del archivista nunca está presente. Luiselli propone “a partir de esta novela que no es en la enumeración de sus componentes donde reside la unidad de la colección, sino en el espectro virtual de su totalidad”<sup>40</sup>. Lo que se describe como el “fantasma” de las cosas mantiene el sentido de unidad y completitud de este archivo de coleccionables. El archivo es también vivencia intangible, memoria y espíritu. En su inmaterialidad es capaz de contener todas las cosas. Asimismo, con el nombre *Carretera* volvemos a encontrar un interés, o ya una obsesión, con el espacio simbólico del viaje. Y entre fantasmas, caminatas, archivos y una forma plural en la que tienen cabida textos como mapas, fotografías, ilustraciones, recortes y reportes policíacos, Luiselli construye una narrativa luiselliana, extraterritorial e híbrida, en la que encaja su condición de migrante, de doble ciudadana, de escritora inscrita en la tradición mexicana y dentro ya del “renacimiento” de la literatura de Estados Unidos, que se escribe en otro idioma. Es aquí, como estandarte de esta generación de escritores, que publica *Desierto Sonoro –o Lost Children Archive–*, que se alza como punto cúlmine de su joven carrera literaria, hasta la fecha. Siendo su novela más larga y ambiciosa y la temática de esta gira alrededor de la migración, la pérdida, desaparición, frontera, tiempo, otredad, que resuenan con el tema de la presente tesis. La sinopsis oficial reza así:

Un matrimonio en plena crisis viaja en coche con sus dos hijos pequeños desde Nueva York hasta Arizona. Ambos son documentalistas y cada uno se concentra en un proyecto propio: él está tras los rastros de la última banda apache; ella busca documentar la diáspora de niños que llega a la frontera del país en busca de asilo. Mientras el coche familiar atraviesa el vasto territorio norteamericano, los dos niños escuchan las conversaciones e historias de sus padres y a su manera confunden noticias de la crisis migratoria con la historia del genocidio de los pueblos originales de Norteamérica. En la imaginación de los niños, las historias de violencia y de resistencia política colisionan, entrelazándose en una aventura que es la historia de una familia, un país y un continente<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> RAMÍREZ, Marco, “La historia de mis dientes de Valeria Luiselli: el relato como mercancía, colección y propuesta de archivo”, *Hispanofilia 183*, University of North Carolina at Chapel Hill, pág. 333

<sup>41</sup> Se puede leer al reverso del propio libro. LUISELLI, Valeria, *Desierto Sonoro*, Vintage Español, Estados Unidos de América, 2019.

La novela, como un mapa o una caja de archivos, es atravesada por un entramado de desplazamientos, que ocurren de manera paralela al *road trip* de la familia. Dice Valeria Luiselli que “el proceso hasta que eso se convirtió en su quinto libro, sus dudas éticas y metodológicas, ficcionadas, constituyen una parte de la propia narración”. Como archivera, Luiselli y la narradora, acomodan la historia en cajas que la familia guarda en el maletero de la van. En cada una de las siete cajas que llevan se acomodan libros, diarios, fotografías, mapas y todo lo que se pueda recolectar en el viaje. Como una especie de espejo, estas cajas reflejan la construcción misma de la novela. El contenido de las cajas dialoga con la novela: Los diarios de Susan Sontag, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, los Cantos de Ezra Pound; los audiolibros de *La carretera* de Cormac McCarthy y *El señor de las moscas* de William Golding. También, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *En el camino* de Jack Kerouac, *2666* de Roberto Bolaño, La Biblia, *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, *La atracción del archivo* de Arlette Farge. A veces es música: suena David Bowie, Elvis Presley, Johnny Cash. Hay videos de la bailarina Martha Graham, registros de sonidos de la vida natural, fotografías como *Los americanos* de Robert Frank o *Inmediate Family* de Sally Mann. Un palimpsesto que representa fielmente, si bien de manera astillada, lo que es Estados Unidos. Un vitriolo de experiencias que no pueden ser descritas, sino intuitas, o quizá recordadas, en el caso de haber experimentado en carne propia el desplazamiento.

Durante el mismo viaje, el hijo de la pareja cumple diez años y recibe de regalo una cámara Polaroid. “¿Para qué sirve?”, pregunta. “Para documentar”, le responde su madre. “¿Y qué es documentar?”: “Solo es una forma de añadir una capa más, una pátina, a todas las cosas que ya están sedimentadas en una comprensión colectiva del mundo”<sup>42</sup>. Estos documentos cuadrados aparecen en el final del libro, como una prueba, un tesoro, una escritura más de ese viaje. En una línea muy esclarecedora la narradora describe a su esposo mientras maneja: “Se concentra en la autopista que se extiende ante él como si estuviera subrayando una frase larga en un libro muy difícil”<sup>43</sup>. Viajar, como se había mencionado anteriormente, parece ser leer el paisaje y también escribir en él. **Se empalman las nociones de escritura y viaje; una novela horizontal, contada verticalmente, ambas experiencias en un mismo espacio.**

---

<sup>42</sup> Ibid., pág. 75

<sup>43</sup> Ibid., pág. 96

Hay algo del título en inglés que advierte sobre otro de los hilos de la novela: la infancia. Por un lado, dos de sus protagonistas son niños, y su universo, –juegos, pensamientos, fantasías, terrores– ocupa un lugar central en la trama. Entre los niños, se toman fotos y trazan con crayolas el camino recorrido, en su propia interpretación infantil. La narradora dice: “Decidimos, aunque en realidad nunca lo hablamos, que teníamos que tratar a nuestros hijos no como destinatarios imperfectos de un saber más elevado que nosotros, los adultos, debíamos transmitirles en dosis pequeñas y edulcoradas, sino como nuestros iguales desde el punto de vista intelectual”<sup>44</sup>. En una entrevista, la misma Luiselli explica:

En inglés se llama *Lost Children Archive*; yo no quería repetir el título *Los niños perdidos* porque se prestaba a una confusión innecesaria con el libro anterior y *Desierto sonoro*, que en inglés no suena bien, a mí me encanta y encierra muy bien la ambivalencia que puede significar un desierto lleno de sonidos, colmado de sonidos y de ecos o bien puede significar una situación desierta de sonidos, sin sonidos. En esa ambigüedad se juega buena parte de la novela. Es una novela sobre narrativas silenciadas y sobre cómo volverlo parte del mapa sonoro.<sup>45</sup>

Así es como, además de estas constantes dicotomías, Luiselli conjuga también en esta novela, todos los aspectos que han caracterizado hasta la fecha su literatura: el desplazamiento –ya sea entre países, literaturas o, en un nivel micro, entre calles o habitaciones–, el archivo, la memoria, el tiempo –que a veces se traduce como fantasmas o que se simboliza como la infancia–, la hibridación, la pluralidad, la traducción. Se verá más adelante, en el capítulo de análisis, como todos estos conceptos que se han desarrollado en este apartado, se pueden teorizar a partir de la extraterritorialidad y la radicación estos nuevos exponentes literarios.

---

<sup>44</sup> Ibid., pág. 202

<sup>45</sup> Cfr. SALDAÑA, Jonathan, “Valeria Luiselli, escritora en letras chiquitas”, *Revista Quien*, México, 6 de enero de 2020. Consultado en: <https://www.quien.com/cultura/2020/01/06/valeria-luiselli-escritora-en-letras-chiquitas>

## 1.2. Un escritor de muchas nacionalidades

*y si al hablar cometo  
los errores de todos,  
me digo: soy de aquí,  
no me ensuciaste en vano.*<sup>46</sup>

**Fabián Morábito**

De regreso a Steiner. Cuando el crítico propone que existe ya un nuevo paradigma en la producción literaria que ocurre cuando los autores abandonan la lengua y la cultura materna y salen de sus naciones. En el momento en que éstos retoman otras lenguas y otras culturas, quedan “enraciné”<sup>47</sup>, o desarraigados. De acuerdo con Steiner, en medida que se adquiere una pluralidad lingüística, se torna más visible la “carencia de patria”. Este desarraigo produce una nueva sensibilidad en el escritor, pues como habitante de dos o más culturas, se universaliza y se vuelve una figura de autoridad frente a los escritores nacionales. Temporalmente, los ubica en la primera mitad del siglo XX, luego de los vericuetos de la literatura romántica: Beckett, Nabokov y Borges son tres de los autores principales identificados con este nuevo modelo.

De Beckett, dice, es “un desarraigado que se encuentra como en su propia casa en distintos lugares”<sup>48</sup>, al mencionar que escribió parte de su obra más brillante de manera simultánea en inglés y en francés: “Parece como si el trabajo inicial de invención fuera realizado en una criptolengua compuesta por dosis iguales de francés, inglés, angloirlandés y fonemas absolutamente personales”<sup>49</sup>. De Borges, por otra parte, alega que, a pesar de escribir en español, su profundo conocimiento en alemán, francés e inglés lo hacen “luminoso y universal”, al traslucirse su dominio de otras lenguas y literaturas. De Nabokov, afirma, que mientras muchos rusos “se aferraron desesperadamente a su lengua [...] Nabokov pasó sucesivamente de una lengua a otra como un turista millonario. Desterrado de Fialta, se construyó una casa de palabras”<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> MORÁBITO, Fabio, *La ola que regresa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pág. 24

<sup>47</sup> STEINER, op. cit., pág. 18

<sup>48</sup> Ibid., pág. 19

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Ibid., pág. 21

Con estos ejemplos, se puede construir bien la imagen del escritor extraterritorial, así como algunos de los matices entre cada caso. Beckett, por ejemplo, sin ser exiliado o migrante, viaja por Europa de manera constante y publicó, desde su tiempo en el Trinity College de Dublín, tanto en inglés como en francés. Borges, que al mismo tiempo viajó por Europa y el resto de América, escribió su obra más conocida en español, pero se dedicó también a traducir y a dar a conocer literatura y filosofía extranjera. El ruso Nabokov, que es el ejemplo perfecto de extraterritorial de acuerdo con Steiner, llegó a Estados Unidos luego de pasar por Alemania, al huir de su madre patria. Escribió sus primeros poemas en ruso, pero sus obras más conocidas las publicó en inglés y en francés. Se tradujo a sí mismo y tradujo a otros: del ruso al inglés, a Pushkin y Lermontov, del inglés al ruso, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, y el francés al ruso, *Colas Breugnon* de Rolland Romain<sup>51</sup>.

Estas sutiles diferencias son prueba de que, aunque los casos particulares de cada autor son completamente distintos, el común denominador es el manejo de la lengua. Un escritor extraterritorial “habita” otra u otras lenguas más allá de la materna y son creadores de cultura. En *El escritor como migrante*, el autor chino Ha Jin asevera que un escritor extraterritorial es “un embajador cultural” y “un segundo gobierno”, alegando que “un escritor creativo no debe aspirar a fracturar la cultural, sino a crearla; una gran novela no debe limitarse a presentar la cultura: debe crear la cultura”<sup>52</sup>.

En cierta medida esto es cierto al respecto de Nabokov. Su obra y su estatus extraterritorial han impregnado la literatura mundial y capturado la imaginación de múltiples autores, entre ellos la iraní Azar Nafisi, el turco Orhan Pamuk, J. M. Coetzee de Sudáfrica y W. G. Sebald de Alemania, otro exiliado como él. Los escritores que se sienten distantes de los centros tradicionales de capital cultural encuentran en Nabokov una inspiración, y lo leen de maneras tan dispares como lo hace Nafisi, quien escribiría *Leyendo a Lolita en Teherán*, comparando a Humbert Humbert con el régimen islámico posterior a la Revolución iraní y a ellas como Lolita, atrapadas en la versión fantasiosa de su propia vida, contada por un hombre.

---

<sup>51</sup> Varios artículos mencionan que las traducciones de Nabokov no tenían otro fin más que redefinir el canon y posicionar en su centro la literatura rusa. Cfr. BOZOVIC, Marijeta, *Nabokov's translations and transnational canon formation*, Translation Studies, 2017, págs. 2-3

<sup>52</sup> JIN, Ha, *El escritor como migrante*, Vaso Roto Ediciones, Monterrey, México, 2012, pág. 26.

Pero lo que es cierto es que la historia de la literatura siempre se ha compuesto de la división entre diferentes lenguas y nacionalidades, entendiendo que en el mundo occidental durante siglos se ha considerado esto una experiencia común. Cada nación, cada cultura, comparte entre ellas un capital simbólico, en el que entra la creación artística y que, lógicamente, es distinta una entre otra. Actualmente, gracias a estudios de literatura comparada o de traducción, se ha abierto la puerta a la idea de que existe una red inabordable de las relaciones posibles entre todos los textos creados, independientemente de las naciones que las vieron nacer. Es lo que llamaba Goethe como la “Weltliteratur” o la literatura del mundo. Él mismo afirmaba: “a mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones, y les aconsejo a todos que hagan lo mismo. La literatura nacional no significa hoy gran cosa; la época de la literatura universal está comenzando, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época”<sup>53</sup>.

Críticos como Habermas, con *La Constelación Postnacional*<sup>54</sup>, Beck en *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*<sup>55</sup>, o Castany en *Literatura posnacional*<sup>56</sup> argumentan que esta nueva configuración cultural permite la elaboración de otro modo de comprender los textos, al entender las realidades semióticas como no estáticas, sino como dinámicas<sup>57</sup>. Además, permite entender un sistema literario más allá de la producción en un solo idioma, cultura o espacio. Así, se busca superar la dicotomía entre centro y periferia del canon. A decir de Itamar Even Zohar, en su ensayo *Polisistemas de cultura* “un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones”<sup>58</sup>, entiendo el término “polisistema” como estos entramados de diferentes realidades culturales.

El término “posnacional” es tema de discusión todavía y, por lo tanto, no ha alcanzado una definición uniforme. En el caso de lo literario, el debate se interconecta con otras discusiones, como señalaba Habermas: la noción de una Nación-Estado, las instituciones internacionales reguladoras, o el alcance y significado de una “world literature”, que también

---

<sup>53</sup> GOETHE, J. W., *Obras completas*, Tomo II, ed. Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1987, pág. 1144

<sup>54</sup> Cfr. HABERMAS, Jürgen, *La constelación posnacional*, Paidós, Buenos Aires, 2012.

<sup>55</sup> Cfr. BECK, Ulrich, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

<sup>56</sup> Cfr. CASTANY, Bernat, *Literatura posnacional*, Universidad de Murcia, España, 2007, pág.

<sup>57</sup> EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv, Tel Aviv, 2011, pág. 15.

Consultado en: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf)

<sup>58</sup> Ibid., pág. 6

postulaba Pascale Casanova, en su libro *La república mundial de las letras*<sup>59</sup>—en el que ya nos detendremos más adelante— y Franco Moretti y sus textos recogidos en *Lectura Distante*<sup>60</sup>, que declaran que la literatura es un espacio libre de temporalidad e historicidad, sin centros y sin periferias, como mencionaba anteriormente Even-Zohar. Por otra parte, Castany aclara que la literatura posnacional no se refiere a un nuevo género, sino más bien “al hecho de que en la literatura actual el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional, que no ha desaparecido, sino que se está redefiniendo”<sup>61</sup>. Desde estos puntos de vista, actualmente toda la literatura es nacional y posnacional a la vez, y para poder distinguir entre una y otra en una obra en particular, se debe estudiar su cosmovisión por separado. Castany define la literatura nacional como aquella en la que subyace una cosmovisión nacional, esto es, obras cuyo objeto de representación primordial sea una única sociedad nacional y que circunscriben su universo de referencias culturales y literarias a una nación<sup>62</sup>. La literatura posnacional, por lo tanto, muestra a una sociedad mundial, cosmopolita o nomádica, como menciona Beck<sup>63</sup>, y las implicaciones culturales de un mundo globalizado.

Todos ellos tienen en común la intención de describir un estado del campo literario en el que la unión entre nación y literatura se ha fracturado, cuando anteriormente parecía ésta indisoluble, incluso propia de la literatura. Ya no es posible pensar ni la producción ni la circulación de lo literario en el estrecho marco de lo nacional, sino que ahora se vuelve necesario una topografía diferente, más amplia, transnacional, globalizada o “mundial”. Es así como Fernando Aínsa, en el artículo “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”, explica que: “Existe ahora, por el contrario, una ‘geografía alternativa de la pertenencia’, lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad y de las ‘pulsiones de otro lugar’ que asietan al escritor, la trasgresión y la mezcla de códigos y la exaltación del descentramiento y de la marginalidad”<sup>64</sup>. Un ejemplo de esto es como escritores y poetas

---

<sup>59</sup> CASANOVA, Pascale, *La república mundial de las letras*, Editorial Anagrama, Madrid, 2003.

<sup>60</sup> MORETTI, Franco, *Lectura Distante*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016.

<sup>61</sup> CASTANY, op. cit., pág. 167

<sup>62</sup> Ibid., pág. 168

<sup>63</sup> “Los riesgos e interdependencias se escapan a los límites nacionales y los actores caen en un proceso reflexivo para después modificar su comportamiento; entonces “la desfronterización fuerza la decisión”.

BECK, op. cit., pág. 53

<sup>64</sup> AÍNSA, Fernando, “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”, *Alpha*, 30. Edición Bicentenario, 2010. Consultado en: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>



publican en la actualidad no desde sus patrias, sino desde la editorial que le permita publicarse, siendo también las editoriales corporaciones transnacionales, ya no sometidas a las fluctuaciones de un Estado-nación sino a la marcha de su propia producción.

Es indudable, pues, que las migraciones globales, en cierta medida, son las que generan esta nueva pauta en la literatura. Es a partir del siglo XIX en que la producción cultural obedece a los flujos de la modernización económica, que desencadena igualmente grandes olas migratorias entre el viejo mundo y el nuevo, entre el norte y el sur. Por lo que, al margen de lo que pueda significar cada texto literario para el escritor y sus lectores, la literatura se articula siempre como un fenómeno de carácter comunicativo, una actividad que surge en un determinado sistema sociocultural, en cuya definición y construcción participa activamente, y, en este sentido, algunos modelos teóricos desarrollados en estas últimas décadas, como la semiótica de la cultura de Lotman o los estudios culturales de Bordieu, que estudian la literatura sin la rigidez de las disciplinas académicas anteriores, fuera ya de las limitaciones propias de la noción de literatura nacional.

Pero al centro de todos estos debates, se asienta un problema lingüístico, como mencionaba Steiner: entre más sistemas culturales comiencen a tocar sus límites, las características nacionales se van difuminando. No hay lengua que sea un producto nacional, de manera pura y exclusiva, y por la asimetría en las relaciones entre ambos conceptos la equiparación entre nacionalidad y lengua muchas veces no resulta factible, como sucede cuando encontramos distintas naciones que comparten la misma lengua, pero no la misma identidad. Un ejemplo de esto es Hispanoamérica, que se considera una comunidad unida por el español, así como los países anglófonos que todavía están bajo el control de la corona inglesa.

En el caso contrario, se encuentran los estados nacionales en los que confluyen varias lenguas o bien donde no hay una lengua oficial: España, Canadá, por ejemplo, pero también India, con dieciocho lenguas registradas, Nigeria, donde se hablan más de cuatrocientas, o Papúa Nueva Guinea, donde hay documentadas casi novecientos dialectos. Un Estado puede tratar de homogeneizar lingüísticamente su territorio, como ha sucedido en México desde la colonia, pero muchas veces las lenguas originarias o las venidas de otras naciones permanecen en el habla cotidiana. Even-Zohar detalla que, en el caso de las unificaciones estatales de Alemania e Italia, en el siglo XIX, la educación básica tomó un papel primordial:

“la mayor carga recayó sobre los profesores de escuela, y los intelectuales italianos produjeron textos con el fin de proveerles del arsenal necesario para su labor”<sup>65</sup>.

El canon siempre ha estado ligado con la educación. En el caso del Canon Occidental de Harold Bloom, o “la escuela y los libros de todas las épocas”, Bloom es muy claro al decir que la única distinción que hace entre sus 26 autores y el resto es que está interesado en la “grandeza” de cada uno de ellos, así como su “extrañeza” y su “originalidad”. Es cuando dice de Shakespeare que “nos lleva a la intemperie, a tierra extraña, al extranjero, y nos hace sentir como en casa”<sup>66</sup>. Sin embargo, clasifica a los autores por sus cánones nacionales. Para Hispanoamérica, como Steiner, selecciona a Borges y también a Neruda, que sin ser extranjeros para nosotros, también nos hacen sentir como en casa. En el caso de México, ¿qué autores están al centro?, ¿a partir de qué obra se crea el escritor mexicano, lejos ya de la influencia española de la Colonia? Aunque estas preguntas son inicio de otra discusión, Andreas Kurz discute que en el siglo XIX se originó una verdadera preocupación por un canon mexicano: “los escritores del país empiezan a exigir la construcción de un canon literario nacional, es decir, procuran alcanzar, como correlato de la autonomía política, la independencia cultural”<sup>67</sup>, aunque por falta de letras mexicanas, en un principio, las revistas literarias aceptan colaboraciones de franceses y españoles.

Para el siglo XX, las tendencias hacia el cosmopolitismo vigente en la sociedad mexicana después de 1940 coinciden con un periodo de apertura y crecimiento económico que contribuyó a superar la cultura oficial de la Revolución mexicana, por lo que editoriales nacionales comienzan a albergar a autores mexicanos. Entre ellas, la editorial Joaquín Mortiz<sup>68</sup>, quien comienza a publicar a casi todos los escritores que dieron forma a la historia literaria nacional de la segunda mitad del siglo XX, como a Octavio Paz, Efraín Huerta, José

---

<sup>65</sup> EVEN-ZOHAR, Itamar, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, *Diario Villanueva: Avances en la Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago, España, 1994 pp. 372.

<sup>66</sup> BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994, pág.

<sup>67</sup> KURZ, Andreas, *A la búsqueda de un canon literario mexicano: de El Recreo de las Familias a El Renacimiento*, Revista Valenciana 4, Universidad de Guanajuato, México, 2016, pág. 88

<sup>68</sup> Existían otras editoriales que publicaban literatura, como Editorial Libro-Mex, la Universidad Veracruzana, Novaro, Diógenes, Jus, Diana, Grijalbo, Costa Amic (esta última hasta 1976), el propio Fondo de Cultura Económica en colecciones como Letras de México; surgieron editoriales como ERA, fundada en 1960 también por refugiados españoles (Vicente Rojo, José Azorín y los hermanos Espresate) la cual contaba con una imprenta propia, y Siglo

Veintiuno fundada en 1965 por Arnaldo Orfila Reynal.

Cfr. DÍEZ-CANEDO, Aurora F., Joaquín Mortiz, *Un canon para la literatura mexicana del siglo XX*, II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Argentina, 2011, pp. 1-13

Agustín, Homero Aridjis, Elena Garro, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero y Rosario Castellanos, en colecciones como, *Novelistas Contemporáneos*, *Nueva Narrativa Hispánica*, *Serie del Volador*, entre otras. Para muchos críticos y para muchas editoriales –*Lecturas Mexicanas* de FCE, *Sepan Cuántos de Porrúa*, o los recientes *Penguin Classics*– estos autores siguen estando al centro del canon mexicano

Entonces, una lengua es necesaria para la creación de una identidad cultural. Even-Zohar, admite que “no habría existido una nación alemana sin una literatura alemana, que a su vez no podría haberse unificado sin una lengua estandarizada y bien definida” y agrega que la creación de un estado-nación es justamente “empaquetar conjuntamente la lengua con una “nación”, cuya existencia es sustentada, justificada, motivada y defendida mediante la unión de la riqueza de las narraciones sobre un supuesto pasado común, generalmente un tanto distante, con la gloria de la lengua desarrollada en algún momento por alguno de sus miembros”<sup>69</sup>. Es por tal razón que la aparición de los primeros escritores extraterritoriales aparece a principios del siglo XX, como respuesta directa a los proyectos nacionalistas del siglo XIX, como sucedió en Alemania y en Italia. Se puede asumir, pues, que al centro del canon se asienta una interpretación nacionalista de la literatura; el canon es, a su vez, creador y creación. “La identidad nacional expresada en lenguas nacionales, literaturas nacionales, e historia nacional sirvió durante mucho tiempo como carga explosiva”<sup>70</sup>, asegura Habermas.

Surgen las preguntas: ¿qué sucede con los países que no tienen una lengua propia, como en el caso de Bélgica, Suiza o Luxemburgo? La belga Amélie Nothomb, usualmente, es emparejada con sus coetáneos franceses, en la larga tradición literaria de Francia y ella misma publica en una editorial de aquel país, a pesar de haber vivido fuera de Europa, pues al igual que Valeria Luiselli, es hija de exembajadores belgas en Japón y China. ¿Qué hacer con naciones con dos lenguas oficiales, como Finlandia, que hablan finés y sueco?, ¿es correcto hablar de una literatura sudafricana o neozelandesa si los escritores escriben en inglés?, ¿se puede hablar de una literatura austríaca o canadiense?, o más bien ¿se puede hablar de países cuyos escritores se sirven de varias lenguas?, ¿un estado de diversas literaturas nacionales?

---

<sup>69</sup> Even-Zohar, op. cit., pág. 369-371

<sup>70</sup> HABERMAS, Jürgen, y DERRIDA, Jacques, *El derecho internacional en la transición hacia un escenario posnacional*, Katz Editores, Madrid, 2008, pág. 50

Ejemplos de esto son la mexicana Cristina Rivera Garza, Reinaldo Lagadda, de Colombia o Mauro Javier Cárdenas, de Ecuador, autores latinoamericanos, cuya lengua madre es el español y que actualmente viven en Estados Unidos, escribiendo en ambas lenguas. Por supuesto, el objeto de estudio de esta investigación, Valeria Luiselli. ¿A qué tradición literaria nacional debemos adscribirlos?, ¿qué hacer con aquellos autores que, en todo caso, combinan dos o más lenguas en sus textos?, ¿y en qué tradiciones literarias deben integrarse aquellos escritores que se han visto forzados al exilio? Félix Calvino, escritor gallego asentado en Australia, luego del exilio franquista, cuenta que el exilio viene acompañado muchas veces de un obligado cambio de lengua: “[His books] rely upon the defamiliarisation effect used in his earlier books: Galicia is made strange through the English language; Australia is made strange by non-native English and a Galician worldview”<sup>71</sup>.

De acuerdo con Alfredo Saldaña, las teorías de la historia literaria más recientes elaboran una crítica a partir de la pertenencia a cierta geografía, tiempo o cultura: “zonas literarias, épocas o eras internacionales, corrientes o tendencias literarias integradas en corrientes o tendencias artísticas y culturales más amplias, con lo cual se siente la necesidad de integrar la literatura y los estudios literarios en un escenario interdisciplinar junto a otras manifestaciones artísticas y otras ciencias de la cultura”<sup>72</sup>. Asegura que la literatura es el espacio ideal para debatir sobre la idea posnacionalista de la cultura, ya que es en este territorio donde se encuentran temas, motivos, símbolos e ideas que dialogan directamente con los rasgos políticos, culturales e identitarios de la posmodernidad; es en la literatura extraterritorial en la que los límites se han puesto en cuestionamiento y ésta se ha convertido ya en una tendencia mundial. Sus estudios se encuentran a la vanguardia de los estudios literarios. Saldaña cita a P. Aullón de Haro, para afirmar, que ahora “se escamotea el hecho palpable, que repugna a la ideología nacionalista, de que la unidad literaria no es de lengua

---

<sup>71</sup> “Sus libros se basan en el efecto de defamiliarización utilizado en sus libros anteriores: Galicia se vuelve extraña a través del idioma inglés; Australia se vuelve extraña por el inglés no nativo y la cosmovisión gallega”.

Cfr. HALDFORD, James, *Felix Calvino's Lost Galicia: So Much Smoke*, Sidney Review of Books, Sidney, 2 de diciembre de 2016. Consultado en: <https://sydneyreviewofbooks.com/review/so-much-smoke-felix-calvino/>

<sup>72</sup> SALDAÑA, Alfredo, “El lugar de la literatura en el escenario posnacional”, *Verba Hispánica XXV*, Universidad de Ljubljana, 2017, pág., 293. Consultado en: <https://docplayer.es/72811360-Verba-hispanica-xxv-verba-hispanica-xxv.html>

sino de cultura, y que esta unidad de cultura consiguientemente puede ser detentada por una, varias o muchas lenguas”<sup>73</sup>.

La literatura no dispone de otro instrumento más que la lengua: a través de ella es como se constituye como una institución cultural y social. Es a través de la lengua, cualquiera que sea, que el escritor se relaciona con quienes, antes que él, la conformaron y a través de ella se relacionará también con los escritores posteriores. No parece descabellado asegurar que, por lo tanto, es natural que, en la gran corriente de la literatura, los autores salgan de la lengua materna –ya sea a través de traducciones o leyendo en otro idioma– y alimenten su escritura de, hasta en ese momento, nuevas cosmovisiones. Ahora, en lugar de encerrarse en una postura nacionalista, se encuentran con una miríada de escritores y su visión extraterritorial, en la que la identidad se despliega fuera de la nación. Se concluye que el fenómeno como “literatura extraterritorial” o “posnacional”, “desarraigada”, “transculturada”, etc., existe y está presente.

En este posicionamiento, voy a las palabras de Francisca Nogueroles en *Narrar sin fronteras*, cuando sostiene que: “Vivimos un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada a favor de la diversidad: como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia, aún vigente en múltiples foros académicos y que rechaza la literatura universalista como parte del patrimonio cultural del subcontinente”.

### **1.2.1 Algunos autores extraterritoriales**

Como ya se mencionaba anteriormente, muchos autores son extraterritoriales: algunos cumplen a cabalidad las características mencionadas por Steiner, otros alternan su identidad entre dos o más culturas, sin considerarse desterritorializados, sino más bien multiterritoriales. Van de un idioma a otro, viajan por el mundo, toman influencias extrañas y originales y crean textos extraños y originales. Volvemos al ejemplo de la tríada de Steiner: Beckett, Nabokov y Borges exploran esta diversidad en identidad, lengua y texto, de tal manera que para los autores extraterritoriales se vuelve este vehículo y argumento: “Tanto su biografía, como los lenguajes que emplean o las temáticas de sus obras están en

---

<sup>73</sup> Ibid., pág. 294

consonancia con una lógica transnacional que determina el mercado global [...], de la cual estos autores son plenamente conscientes”<sup>74</sup>. Junto a ellos, por supuesto, existen muchos, de todas las eras y corrientes literarias:

Petronio en la antigüedad clásica, el trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras, Guillermo de Aquitania y Alfonso X el Sabio en la Edad Media, Garcilaso, fray Luis de León, Aldana, Lope de Vega o Góngora en los siglos XVI y XVII y, ya más recientemente, Ezra Pound (*The Cantos*), T. S. Eliot (*The Waste Land*), James Joyce (*Finnegans Wake*), García Lorca, Borges, Gil de Biedma y Leopoldo María Panero son solo algunos autores marcados por el multilingüismo<sup>75</sup>

Se hablaba de Amélie Nothomb, en páginas anteriores, como una autora muy parecida a la propia Valeria Luiselli: hija del embajador del reino de Bélgica en Japón, Patrick Nothomb, creció en Japón hasta los 5 años y vivió en China, Nueva York, Bangladesh, Burma, el Reino Unido y Laos. Aprendió el japonés desde chica y considera a aquel país su segunda patria. Cuando volvió a Bélgica, lo hizo para estudiar Filología en la Universidad de Bruselas y actualmente vive en París<sup>76</sup>. Nothomb, que es bien conocida por escribir un romance corto cada año, ha publicado muchas novelas autobiográficas, que narran su infancia y juventud en Japón y China. Con *El sabotaje amoroso* y *Estupor y temblores*, dos de sus novelas más aclamadas, Nothomb describe lo que es ser una extranjera sin país de residencia. En la primera, cuenta la vida de una Amélie de 8 años que se ha mudado a Pekín junto con su padre embajador y su familia, y tiene que tratar con el resto de los hijos de los demás diplomáticos del mundo. En la segunda, se narra su ordalía en una empresa japonesa en la que se le maltrata por ser extranjera y por no hablar japonés correctamente. Es en la literatura, ella misma dice, dónde encontró un hogar:

---

<sup>74</sup> AÍNSA, Fernando, “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”, *Alpha*, 30. Edición Bicentenario, 2010, pág., 8. Consultado en: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>

<sup>75</sup> SALDAÑA, op. cit., pág. 289

<sup>76</sup> Cfr. A Literary Saloon and Site of Review, *Amélie Nothomb at the complete review*. Consultado en: <http://www.complete-review.com/authors/nothomba.htm>

She's always considered herself to be an outsider, though less so since publication. "Before I had this feeling everywhere, with everybody," she says, "I felt marginalised by the whole world. Whereas since I've been published, at least I'm not marginalised by my readers, and since I have a lot of readers that limits how much I can be marginal." Many of her readers identify strongly with her characters, she continues. It seems that the feeling of being marginal is very widespread. "There are many of us outsiders"<sup>77</sup>.

Este es uno de los tantos casos en Europa de escritores trasplantados en otro idioma o en otro país; ocurre con más facilidad en este continente por la cercanía geográfica y la diferencia tan marcada entre culturas, identidades y lenguas, a diferencia de lo que ocurre en América –aunque esto ya lo veremos en el apartado siguiente–. El mismo Ha Jin, cuando habla de “la lengua de la traición” que adquieren los escritores extraterritoriales, menciona el caso de W. G. Sebald, que a pesar de vivir treinta años en Inglaterra, escribía su ficción en alemán únicamente. Milán Kundera, cuenta, escribió en francés sólo hasta 1998, treinta años después de *La broma*, su primera novela, que escribió en checo<sup>78</sup>. El caso del polaco Joseph Conrad le interesa particularmente al considerarlo un verdadero “traidor a su patria” al escribir en inglés para lograr vender sus libros y, subsecuentemente, alcanzar la fama literaria<sup>79</sup>. Menciona a estos autores como ejemplos de escritores migrantes que se sienten escindidos entre la patria que dejaron y la que los acoge, siempre en lucha con la lengua materna y con la otra, la traicionera. Cita a Brodsky: “cuando un escritor recurre a una lengua que no es suya, lo hace por necesidad como Conrad, por ambición como Nabokov o en buscar de un mayor distanciamiento como Beckett”<sup>80</sup>.

En Estados Unidos, en esta última década comenzaron a surgir algunos escritores hispanoamericanos que merecen mencionarse: como el caso del dominicano Junot Díaz,

---

<sup>77</sup> Siempre se ha considerado una forastera, aunque menos desde su publicación. “Antes tenía este sentimiento en todas partes, con todos”, dice ella, “me sentía marginada por todo el mundo. Mientras desde que he publicado, al menos no soy una marginada por mis lectores, y dado que tengo muchos lectores, eso limita qué tanto puedo ser marginal”. Muchos de sus lectores se identifican fuertemente con sus personajes, continúa. Parece que la sensación de ser marginal está muy extendida. “Somos muchos los forasteros”. Cfr. LEA RICHARD, “The Outsider”, *The Guardian*, Reino Unido, 6 de junio de 2008. Consultado en: <https://www.theguardian.com/books/2008/jun/16/fiction.richardlea>

<sup>78</sup> HA, op. cit., pp. 41-42

<sup>79</sup> Ibid., pág. 44-50

<sup>80</sup> Ibid., pág. 43

quien ganó el Pulitzer con *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, novela en la que realiza una mixtura de lenguas, mientras cuenta la historia del chico dominicano Oscar de León, lector de cómics que lo único que quiere es no morir virgen. En la narración aparecen puntos de vista del resto de su familia, largas notas al pie que explican personajes y hechos históricos, elementos del realismo mágico latinoamericano y un rápido cambio entre códigos lingüísticos, que muestra el habla entre los migrantes dominicanos:

His tío Rudolfo (only recently released from his last and final bid in the Justice and now living in their house on Main Street) was especially generous in his tutelage. Listen, palomo: you have to grab a muchacha, y méteselo. That will take care of everything. Start with a fea. Coje that fea y méteselo! Tío Rudolfo had four kids with three different women so the nigger was without doubt the family's resident méteselo expert<sup>81</sup>.

Junto a casos como Junot Díaz, se añaden los americanos de ascendencia latinoamericana, como Sandra Cisneros, Daniel Alarcón y Kali Fajardo-Anstine, que escriben asumiéndose ya como americanos, segunda generación de migrantes latinoamericanos, y haciéndolo en inglés, pero abordando temas de interés para “latinos” o migrantes, o residentes de ambos países, como México y Estados Unidos, en el caso de Cisneros, cuando en la novela *The House on Mango Street*, discute temas de identidad, raza, clase, violencia sexual, entre otros, desde el punto de vista de Esperanza Cordero, que se posiciona entre la identidad mexicana que dejó atrás su familia y la americana, que no la recibe:

Ay, caray! We are home. This is home. Here I am and here I stay. Speak English. Speak English. Christ!

---

<sup>81</sup> Su tío Rudolfo (recientemente liberado de su última y última puja con la Justicia y que ahora vive en su casa en Main Street) fue especialmente generoso en su tutela. Escucha, palomo: tienes que agarrar a una muchacha, y méteselo. Eso se encargará de todo. Comience con una fea. ¡Coje a esa fea y méteselo! El Tío Rudolfo tuvo cuatro hijos con tres mujeres diferentes, por lo que el negro era sin duda el experto residente de la familia en el méteselo.  
DÍAZ, Junot, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Riverhead Books, EUA, 2008, pág. 24



Ay! Mamacita, who does not belong, ever, once in a while lets out a cry, hysterical, high, as if he had torn the only skinny thread that kept her alive, the only road out to that country.<sup>82</sup>

Del otro lado del intercambio, de fuera de Latinoamérica hacia adentro, se pueden contar Max Aub, que nació en Francia, aprendió español en España y emigró como exiliado a México, donde publicaría toda su extensa obra. Otros vinieron de familias inmigrantes o crecieron escindidos entre el español del entorno y sus lenguas maternas, como sucedió con Roberto Arlt, Ernesto Sábato o Alejandra Pizarnik. Incluso, el suizo Alejo Carpentier y la francesa-polaca Elena Poniatowska, quienes se hicieron escritores dentro del español de Cuba y México, respectivamente, y fueron merecedores del Premio Cervantes.

Ahora mismo escribe en castellano una serie de autores que nacieron lejos de las fronteras del español, aunque por sus obras y trayectorias forman parte de las tradiciones literarias que los acogieron. Como es el caso del poeta Fabio Morábito, que nació en Alejandría en 1955, de padres italianos y creció en Milán hasta que su familia se mudó a Ciudad de México. El poeta cuenta sobre la experiencia de aprender el español mexicano, que le pareció una mezcla rarísima entre el español ibérico y las lenguas indígenas, pero que aprendió muy fácilmente. “Es posible que esto me ayudara como hablante de otro idioma a asimilar más fácilmente el español de México [...], sin contar que en mi caso influye el hecho de que soy un italiano nacido en Egipto, algo que siempre me hizo experimentar mi italianidad como raquítica y dudosa”<sup>83</sup>.

El inventario podría ampliarse si se incluyera a los autores nacidos en países de habla hispana por las diásporas, los exilios, las migraciones y las familias multiculturales como Andrés Neuman, Esther Bendahan, Leonardo Valencia, Liliana Colanzi, Maximiliano Matayoshi, Mauricio Electorat, Eduardo Halfon, Pola Oloixarac, Carlos Yushimito, Samanta Schweblin y Enrique Prochazka, entre tanto más que son expuestos por sus apellidos discordantes. Para estos escritores, la lengua no parece una morada, sino más bien un espacio

---

<sup>82</sup> ¡Ay, caray! Estamos en casa. Esto es nuestro hogar. Aquí estoy y aquí me quedo. Habla inglés. Habla inglés. ¡Cristo!

¡Sí! Mamacita, quien no pertenece, nunca, de vez en cuando suelta un grito, histérico, agudo, como si se hubiera roto el único hilo delgado que la ha mantenido viva, el único camino a ese país.

CISNEROS, Sandra, *The House on Mango Street*, Arte Público Press, EUA, 1984, pág. 78

<sup>83</sup> MORÁBITO, Fabio, “El escritor en busca de una lengua”, *Vuelta*, no. 195, pág. 23

liminal, de entradas y salidas. Volviendo a la idea de Jin, para estos autores el intercambiar la lengua no es un asunto de “traición”, pues al no deberle “fidelidad” a un código, se ensanchan las probabilidades de decir lo que tienen que decir.

Es en *Papeles Falsos*, donde Valeria Luiselli expone también esta idea: el título mismo del libro de Luiselli está concebido como una alusión a la condición inestable de la identidad –ya sea nacional o literaria–, así como a la de los documentos y artefactos que quisieran disimularla. La autora recuerda, en el ensayo que tiene el mismo nombre, cómo fue que –gracias a una cistitis fulminante– tuvo que inventarse la residencia y la cartilla médica en Venecia, alegando que estaba casada con su mejor amigo: “Nada más lejano a la verdad, en mi vida al menos, que la metáfora de la literatura como un hogar habitable o una morada permanente. En el mejor de los casos, los libros que leemos, como los textos que escribimos, se parecen mucho a ciertos cuartos de hotel donde entramos exhaustos a medianoche y de los cuales nos expulsan a mediodía”<sup>84</sup>.

Es allá afuera donde se refugian los que han hecho las maletas y no han vuelto la mirada al lugar de origen; afuera es donde se consagran el desarraigo, el exilio, la diáspora y la condición nomádica del artista contemporáneo. Esta experiencia vital se agudiza en el nuevo milenio, y tiene características particulares en Hispanoamérica. Es en estas geografías inconexas donde la literatura provoca una multiplicación de escenarios y de puntos de vista que se alejan totalmente de la particular noción de identidad y patria. En el siguiente apartado, analizaremos cómo y en qué se aparta esta comunidad del resto del mundo y cómo sus escritores evocan esta nueva manera de representarse, ya sin los parámetros nacionales de cómo hacer literatura. Pero antes de terminar éste, me gustaría agregar una cita de Fernando Ainsa, que resume esta reflexión de manera más precisa:

Trabajar hasta hacer del lenguaje una casa en permanente construcción, amenazada por la ruina pero dispuesta a levantarse de nuevo contra viento y marea, un lugar abierto, sin puertas, paredes o vallas que limiten su extensión –su principio y su final–, un espacio en el que entender los actos comunicativos como flujos marcados por la deriva y el devenir constantes, un horizonte desde el que sea posible tanto hacer frente a la demolición como imaginar inéditas e inexploradas formas de existencia, un territorio al fin y al cabo que no actúe como

---

<sup>84</sup> LUISELLI, op. cit., pág. 104

enlace entre el sujeto y el mundo sino que represente el lugar en el que ambos se proyecten y encuentren, esos habrían de ser, a mi juicio, algunos de los objetivos que la escritura debería afrontar en este tiempo<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> SALDAÑA, Alfredo, "Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual", *Estudios de Literatura* 3, Castilla, 2012, pág. 365

### 1.3 El caso de Hispanoamérica

*I am not I. He is not he. They are not they. We  
have crossed this bridge that is no one's back,  
but concrete & metal & wire that will gash us  
to enjoying the blood in our gums.*<sup>86</sup>

Natalie Scenters-Zapico

Para muchos mexicanos<sup>87</sup> el cruce de fronteras permanece todavía como un misterio. El rito de paso de ir a la embajada americana o a la Secretaría de Relaciones Exteriores para hacerse de un papel costoso que le permita visitar otro país es una realidad completamente lejana para muchas personas. La visión exótica del mexicano que sólo desea “brincar el charco” o “cruzar el río” para irse lejos de su patria, y llevársela como un acento o un platillo regional a alguna ciudad cosmopolita, ni es verdad absoluta ni falsedad. El desplazarse, alejarse, cruzar las fronteras está más bien difuminado. Ocurre en la lengua todos los días. Para miles de trabajadores, es tan fácil como cruzar una puerta. Si para un ciudadano común y corriente el asunto de migrar existe como un concepto sin forma, entonces para el escritor y el poeta esto se vuelve una tarea para nombrar lo límites. Es la escritura la que cuestiona estos intercambios cotidianos y los cataloga. El escritor es taxónomo también.

Como ya se había mencionado anteriormente, los estudios literarios, al igual que otras muchas disciplinas, especialmente en las ciencias humanas, han mostrado un interés vivo y diverso por el impacto del fenómeno que ha llegado a designarse como la “globalización” sobre la literatura. Así, se han centrado en la literatura de la migración –o migrant literature– y sus sucesoras, la novela multicultural y la transcultural; en las literaturas de “minorías” lingüísticas o culturales como la literatura latina en Estados Unidos; en las relaciones reconceptualizadas entre el viejo y el nuevo continente (estudios transatlánticos) y en la desterritorialización de la literatura y la redefinición de la literatura universal (world

---

<sup>86</sup> *Yo no soy yo. Él no es él. Ellos no son ellos. Hemos cruzado el puente que no está en la espalda de nadie, pero que es de concreto y metal y alambre, que nos rajará para disfrutar la sangre de nuestras encías.* SCENTERS-ZAPICO, Natalie, *Lima-Limón*, Copper Canyon Press, USA, 2019, pág. 49

<sup>87</sup> Escribo mexicanos, pero pudiera ser cualquier otra nacionalidad. En realidad, lo hago escribiendo desde mi perspectiva personal del asunto.

literature). En el caso de los escritores hispanoamericanos se añade también el interés por ubicarse dentro de un género que les permitan transnacionalizar su obra, por lo que dentro la industria editorial americana y europea se ha colocado un peso importante en los escritores “latinos”, los extranjeros, y los que se apartan de las formas usuales de escribir novelas. En este apartado se discutirán algunos de los términos que los propios escritores hispanoamericanos usan para nombrar su literatura y algunos ejemplos de cómo obra y escritor pueden ser extraterritoriales.

### 1.3.1 La palabra correcta

Octavio Paz en el artículo “¿Poesía latinoamericana?” plantea que la palabra “Latinoamérica” es insuficiente para abarcar las realidades que engloban este espacio geográfico: “La palabra Latinoamérica: ¿es una o varias o ninguna? Quizá no sea sino un merbete que, más que nombrar, oculta una realidad en ebullición –algo que todavía no tiene nombre propio porque tampoco ha logrado existencia propia”<sup>88</sup>. Repite esta aseveración también en la conferencia pronunciada en la Universidad de Yale, en 1976: “La literatura latinoamericana es la literatura de América escrita en castellano, portugués y francés, las tres lenguas latinas de nuestro continente. Casi por eliminación aparece el verdadero nombre de nuestro tema: la literatura hispanoamericana es la de los pueblos americanos que tienen como lengua el castellano”<sup>89</sup>, luego de discutir sobre los términos “iberoamericano”, “amerindio” e “indoamericano”, llamándolos sesgados, insuficientes y hasta racistas.

Con Paz encontramos la misma idea que los teóricos posnacionales elaboran años después, al decir que lo que vincula a los escritores entre sí puede ser algo referencial, como la lengua, o personal, como afinidades y antipatías<sup>90</sup>; elementos culturales que se mueven entre el constante juego de la tradición y la ruptura, que define a la modernidad artística. Fernando Aínsa identifica dos fuerzas constantes en Latinoamérica también: por un lado, la tendencia a “balcanizar” el continente como nacionalidades y literaturas reivindicadas y

---

<sup>88</sup> PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Editorial Joaquín Mortiz, México DF, 1975, pág. 173

<sup>89</sup> Cfr. PAZ, Octavio, *Alrededores de la literatura hispanoamericana*, Conferencia en la Universidad de Yale, el 4 de diciembre de 1976. Consultado en: <https://hispanoamericaunida.com/2013/06/01/alrededores-de-la-literatura-hispanoamericana/>

<sup>90</sup> En este texto Paz asegura que el español latinoamericano no es el mismo al español ibérico y que aunque no es difícil para un mexicano o un colombiano leer a Góngora, la dificultad radicará en su gusto, o en la influencia del escritor, tanto así que dice que “Cervantes es más de Borges que de un notario de Madrid”.

fragmentadas, así como independientes; por otro lado, el movimiento centrifugo de la modernidad, que es expansivo<sup>91</sup>. Entre Aínsa y Paz, encontramos que el escritor de esta geografía difícilmente obedece a las acepciones de diccionario, y es por esa razón que Aínsa coloca a la literatura de América entre la cultura fronteriza y del tránsito, llamándola “literatura transfronteriza”. Admite Paz, también, que durante el siglo XIX la unidad lengua-literatura no era motivo de debate, sino hasta la llegada de los modernistas, cuando “no era fácil percibir rasgos originales en la literatura hispano-americana”<sup>92</sup>.

Jorge Volpi especifica aún más. En el ensayo “Narrativa Hispanoamericana, Inc”, compara a la literatura de esta región con un fotón, al explicar que esta partícula se comporta a veces como una onda y otras veces como una partícula. Así, las narrativas hispanoamericanas, a veces se subdividen en “latino”, “ibero” o “hispano”, y, otras veces, se cataloga a su totalidad como “americano”: “el origen geográfico del vocablo describe las novelas y cuentos creados en el núcleo de países formado por las antiguas colonias españolas en América a los que se añaden, en ocasiones, los productos de tres extremos limítrofes: a) los hispanohablantes de Estados Unidos; b) los pobladores de las islas del Caribe de lengua francesa, inglesa, neerlandesa y creóle; y c) los escritores brasileños de lengua portuguesa”<sup>93</sup>. Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de lenguas en el continente, existe una continuidad del español, y la división artificial en la literatura de cada lado del Atlántico, dice Volpi, “no termina de cerrarse”. Hispanoamérica, afirma, sigue siendo parte de Occidente.

Es así que para poder discutir lo “latinoamericano” junto al concepto de “extraterritorialidad” o “literatura posnacional”, tenemos que volver al asunto de la lengua, pues para muchos teóricos, incluyendo a Paz, la identidad latinoamericana se centra en la lengua española, que es la característica unificadora entre Europa y la mayoría de América. Es interesante también observar que mucho del debate sobre Latinoamérica se concentra siempre en el elemento histórico de la Conquista y entre la pugna constante entre superar o mimetizarse con la literatura española. Es casi contradictorio, pues, que en el presente texto,

---

<sup>91</sup> AÍNSA, op. cit., pág. 60-62

<sup>92</sup> Cfr. PAZ, op. cit.

<sup>93</sup> Cfr. VOLPI, Jorge, “Narrativa Hispanoamericana, Inc”, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Kindle, Iberoamericana/Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2008

al hablar de un estudio extraterritorial de la literatura se tenga que delimitar territorialmente el caso de Hispanoamérica.

Bernat Castany, al preguntarse sobre la contradicción entre lo posnacional y lo latinoamericano, alega que para poder estudiar la literatura desterritorializada se debe regresar al archivo disciplinar de corte nacional, y que, dada la inabarcabilidad del objeto de estudio —que, como ya vimos, varios autores llaman “literatura mundial”— se obliga al estudioso a aceptar otros criterios de análisis, como el de “territorio” o “cultura”, para seleccionar lecturas y autores<sup>94</sup>. María Isabel Navas Ocaña asegura que no se puede llegar a una absoluta neutralidad: “En la enunciación de una ley supuestamente general, con la pretensión de la más absoluta neutralidad, se revelan sin embargo aspectos que sólo podemos explicar a partir de la inserción del legislador en una comunidad geográfica y temporalmente definida”<sup>95</sup>. Asimismo, se entiende que términos prácticos, para la publicación de este tipo de obras, es necesaria una clasificación menos nebulosa que “literatura mundial”. Esteban y Montoya mencionan que a pesar de la diversidad de narrativas, por razones meramente comerciales, se separan a los autores por nacionalidades:

Los manifiestos literarios ya clásicos de la nueva narrativa del continente americano que produce literatura en español se las entienden difícilmente con los Estados nacionales cuando no niegan el hecho de que pueda pensarse en una literatura hispanoamericana —o en cada una de las literaturas nacionales— más allá de como una convención o tradición construida por los distintos actores del campo literario que, quiéranlo o no, perpetúan esa etiqueta por razones comerciales, de posicionamiento ideológico o en aras de un mejor manejo de la información mediante la inclusión de autores y obras en un determinado catálogo<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> BERNAT, op. cit., pp. 237-238

<sup>95</sup> NAVAS OCAÑA, María Isabel, “Identidad nacional y pensamiento literario”, *Estudios humanísticos. Filología* No. 27, España, 2005, pág. 371

<sup>96</sup> ESTEBAN, Ángel y MONTOYA JUÁREZ, Jesús, “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”, en *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, 2011 Iberoamericana Editorial Vervuert, pág. 8. Consultado en: <https://docplayer.es/48236989-Desterritorializados-o-multiterritorializados-la-narrativa-hispanoamericana-en-el-siglo-xxi.html>

La literatura hispanoamericana se construye a partir de la unión de lenguajes latinos, prehispánicos y africanos, y a partir de la mezcla de las cosmovisiones particulares de las culturas que la componen. Se intuye pues que la condición extraterritorial abarca no solamente el texto, la obra del escritor migrante, sino su propia vida, su viaje, las lenguas que toma prestadas, la que deja abandonada. Existe un vínculo innegable entre la creación literaria y la experiencia extraliteraria. Entonces, ¿son escritores extraterritoriales por escribir desde la extraterritorialidad o por el contenido de sus obras? Julio Cortázar en “Realidad y literatura en América Latina” alegaría que:

La literatura es siempre una expresión de la realidad, por más imaginaria que sea; el sólo hecho de que cada obra esté escrita en un idioma determinado la coloca de entrada y automáticamente en un contexto preciso, a la vez que separa de otras zonas culturales, y tanto el tema como las ideas y los sentimientos del autor contribuyen a localizar aún más ese contacto inevitable entre la obra escrita y la realidad circundante<sup>97</sup>.

Las obras de estos escritores configuran una muestra de la existencia transfronteriza y expansiva, al incluir realidades geográficas y referenciales ajenas, tiempos distintos, e incorporando, de vez en vez, el componente idiomático de otro código lingüístico. En Latinoamérica, de acuerdo con estas nociones, es incluso natural que existan textos inclasificables, debido a la dificultad de entender las experiencias personales de las comunidades que se desplazan.

En Hispanoamérica ocurre también que esta literatura se divide en otras más: la literatura del exilio, de los refugiados, del destierro, de los expatriados, etc., sin que se logre llegar a un consenso sobre qué diferencia una de otra, salvo quizá en la etimología de las palabras<sup>98</sup>. En el caso de la literatura estadounidense, teniendo en cuenta el origen de este

---

<sup>97</sup> Cfr. CORTÁZAR, Julio, “Realidad y literatura en América Latina”, *Revista de Occidente* no. 5, Madrid, 1981.

<sup>98</sup> En el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, exilio y destierro significan lo mismo y comparten una raíz latina muy parecida. Del latín *exilium*: “salir fuera”. Por otra parte, “emigrar”, viene del latín “*emigrare*”, que significa mudarse de casa. Por lo que, en la actualidad el exilio se considera forzado y la migración, voluntaria.



país, las literaturas migrantes forman parte integral de su sociedad, que está compuesta de muchas de las culturas del mundo, siendo hegemónicas o no.

Pauline Berlage asegura que, en el caso de los escritores hispanoamericanos, su realidad los obliga a tener que posicionarse entre una y otra cultura o, en su caso, a rechazarlas todas, adoptando una existencia de desarraigo o de subalternidad<sup>99</sup>, como ya había mencionado el mismo Steiner, Berlage explica esta aseveración al recordar que en el *boom* latinoamericano la temática de la migración estaba casi ausente, a pesar de que muchos de sus exponentes viajaban o vivían fuera de sus patrias. Fue hasta que las generaciones posteriores, en un claro rechazo de las temáticas nacionalistas y el componente exótico, se presentaron a sí mismos como miembros de “una aldea global”, sin reducirse ya a los confines de un territorio. Señala que “al querer definir el objeto de estudio de la literatura de la migración latinoamericana, nos encontramos frente a una paradoja, puesto que lo que parecer ser algo muy común es a la vez novedoso, es decir, se trata de una temática reciente que en realidad tiene raíces profundas”<sup>100</sup>.

Diversos críticos proponen distintas denominaciones para separar a los escritores extraterritoriales de acuerdo con la temática de su obra. En el caso de Dagmar Vandebosch, quien enuncia tres posturas recurrentes en el corpus de escritores latinoamericanos en España: “Descubrí tres posturas recurrentes, que calificué respectivamente de “cosmopolita”, “migrante” y “radicante””<sup>101</sup>. La primera, la cosmopolita, refiere al escritor que se siente cómodo en cualquier parte del mundo y que ejemplifica con la postura de Ignacio Padilla en el *Manifiesto del Crack*, que lleva a cabo una estética de “cronotopo cero”, o “sin lugar ni tiempo”. La segunda, es la del escritor migrante, que ve reflejada en Salman Rushdie y en “la construcción de la identidad del escritor y de la obra literaria como “migrantes” pone el énfasis en el movimiento, en el desarraigo y en el mestizaje cultural, racial y lingüístico”<sup>102</sup>. Por último, el escritor radicante, que Vandebosch encuentra en Roberto Bolaño o Fernando Iwasaki, que refiere al autor que se ha logrado reterritorializarse y arraigarse a la nueva

---

<sup>99</sup> BERLAGE, Pauline, “La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez”, *Far Away Is Here. Lejos es aquí*, Fran & Timme, Berlín, 2013, pág. 39

<sup>100</sup> Ibid., pág. 40

<sup>101</sup> VANDENBOSCH, Dagmar, “Introducción”, *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana* no. 25, Universidad Católica de Lovaina, 2012, pág. 10

<sup>102</sup> Idem.

cultura de residencia<sup>103</sup>. El término de radicancia, lo toma del crítico Nicolas Bourriaud<sup>104</sup>, quien por su parte lo toma prestado de la botánica, al hablar de plantas como la hiedra o la fresa, que echan raíces secundarias a medida que van creciendo, y éstas exploran territorios nuevos.

Es interesante echar un vistazo a lo que Bourriaud menciona sobre este tipo de artistas, ya que genera lo que llama una estética “radicante”, que separa en tres vertientes que llama “formas-trayecto”: la primera es la de las expediciones, la segunda de las topologías y la tercera, la temporal.

El artista de las expediciones explica, es aquel que viaja y refleja en su obra la interpretación de la realidad a través de los viajes. No es necesariamente un migrante, pero si es un artista móvil, que nunca está en un mismo lugar. El de las topologías es aquel que transforma la forma o el código de su arte para representar su condición de viajero. No solamente relata el movimiento, sino que su obra es también móvil, interactiva y visual. Finalmente, el artista temporal, que llama “estética borgiana”, es aquel que, aunque no viaja y no se mueve, es capaz de representar tiempos pasados o futuros, “su naturaleza laberíntica y no-lineal, bifurcante”<sup>105</sup>. Añade que: “Hoy, el viaje está omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas...), o su iconografía (espacios vírgenes; junglas, desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador...)”<sup>106</sup>. El crítico afirma que ni siquiera es una característica del artista contemporáneo, sino una condición humana que nace en el siglo XX, al llamar a este nuevo tipo de personas, *homo viator*. El hombre que vuela, que viaja, más allá de los límites preconcebidos de raza, género, temporalidad y territorio.

Es necesario, pues, aclarar que existen diversos términos para entender la literatura producido ante la variedad de experiencias vitales y reacciones literarias al respecto. Alrededor de la extranjería se pueden leer conceptos como “dislocación”, “diáspora”, “despaisamiento”, “nomadismo”, etcétera. La palabra dislocación, por ejemplo, aparece en la obra *Poéticas de los (dis)locamientos*, editado por Gisela Heffers, que reúne artículos sobre

---

<sup>103</sup> Todos estos términos la autora los toma de otros teóricos y críticos, algunos de los cuáles ya hemos tratado, como Habermas y Beck, para el cosmopolita, así como el término que utiliza Edward Said para “migrante” y el de Bourriaud para “radicante”, que ya se verán en el capítulo siguiente.

<sup>104</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2009, pp. 222

<sup>105</sup> *Ibid.*, pág. 143.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pág. 123

la experiencia de escritores y poetas hispanoamericanos que residen fuera de sus patrias. Se pueden leer a Cristina Rivera Garza, Eduardo Chirinos, Sylvia Molloy, entre otros. En el ensayo “Para llegar a Missoula”, Chirinos describe su proceso de escritura una vez que llegó a Estados Unidos, comparando su geografía con su cultura:

Para quien viaje por Estados Unidos no le será difícil reconocer una cartografía diseñada por la literatura, el cine, las canciones populares y las series de televisión. Entre ese Estados Unidos construido a retazos y ese Estados Unidos real no hay demasiada diferencia, pues el segundo también ha sido diseñado como un “collage” de sueños, prejuicios y expectativas que varían según los individuos, las épocas y las crisis económicas. [...] Todo viaje (sobre todo aquellos que se llevan a cabo para instalarse en otro territorio) supone para mí un encuentro entre la intertextualidad, encendida como un desplazamiento de un sistema de signos a otro, y el exilio en su acepción etimológica de “exsilire”: saltar hacia afuera<sup>107</sup>.

Heffes esclarece el término “dislocación” al referir que la variedad de experiencias del desarraigo que sufre la literatura latinoamericana produce una nostalgia dolorosa: que se siente como un hueso dislocado, fuera de su lugar –locus– de origen: “a través de la dislocación emerge una dimensión de identidad colectiva que estaba latente, oculta, antes de dejar el país de origen, y que se busca en la distancia”<sup>108</sup>. En esta dislocación se puede observar en el autor un extrañamiento o desorientación ante la realidad, que al mismo tiempo se configura como una experiencia colectiva, una marca generacional para una comunidad desplazada. Es por eso por lo que Heffes asegura que la dislocación recolecta las voces de “los desplazados, los traslocados, los itinerantes y nómadas, los que han abandonado los “bordes” de sus naciones oriundas para asentarse entre los pliegues, surcos y ranuras del gigante del norte”<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> CHIRINOS, Eduardo, “Para llegar a Missoula”, en *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012, pág. 145-146

<sup>108</sup> HEFFES, Gisela, “Fotogramas de la fugacidad. El escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura”, en *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012, pág. 222

<sup>109</sup> *Ibid.*, pág. 28

Aunque es claro que la presente investigación no se centrará en el debate terminológico de todos los conceptos que engloban la idea de una literatura migrante y extraterritorial, si es necesario observar que la migración, el desplazamiento, la dislocación y las múltiples identidades que el escritor hispanoamericano tienen que sortear antes o después del ejercicio de escritura provocan un cambio y una particularidad en su cosmovisión y en la lengua del escritor, que se vuelve un lugar de encuentros e intersecciones, lo que acentúa solamente la naturaleza impura de su obra y la literatura en general.

Es por eso que en Hispanoamérica, como afirman varios críticos e historiadores, la lengua no es suficiente para diferenciar las identidades de los habitantes de cada país. Una gran parte de esto tiene que ver con la notable elisión de las lenguas indígenas en la literatura nacional, como sucedió en el caso de México, cuando después de la colonia se dejaron de escribir textos oficiales bilingües, en español y náhuatl, o zapoteco, o maya, para preferir el español como lengua de comercio y negocio. En México, específicamente, se eliminan estas diferencias con la intención de generar una identidad nacional a partir de la supuesta unión entre los pueblos originarios y los conquistadores, una raza mestiza, para redefinir la falta de fronteras físicas (como en el caso del maya, que recorre gran parte del sur de México y Centroamérica).

Es así que las literaturas canonizadas son las que se impusieron desde el Estado, pues se necesitaba crear una identidad y escolarizar a sus ciudadanos. En primer lugar, se representaban las realidades territoriales únicas de cada país, escogidas por el gobierno. En México se mitifica el mestizaje, se celebra el sincretismo y el español como lengua de intercambio. En segundo lugar, realidades culturales y políticas deseables, ya que es a partir del regionalismo, que el escritor se autodescubre en su tierra y en su lengua. Si en Europa la literatura latinoamericana es una mixtura caótica, con su realismo mágico, mundos míticos, dictaduras, marginalidad y personajes exóticos, que permanece incluso hasta nuestros días, para la propia América Latina esta literatura es parte del intercambio de puntos de vista y de las múltiples conversaciones entre qué es ser latinoamericano y el futuro y pasado de esta identidad. Lo que sigue, pues, es ver qué pasa hoy con la llamada literatura latinoamericana. Algunas respuestas posibles son las que se congregan en blogs, redes sociales y revistas, como nuevas plataformas de diálogos entre autores en habla y cultura hispánica. Lo único

concreto es que, ahora mismo, se sigue construyendo (y se seguirá construyendo) esta literatura.

Antes de terminar el capítulo, sin embargo, es preciso volver a los conceptos sobre la extraterritorialidad, con la intención de formar una especie de listado con las diversas interpretaciones que los autores anteriormente mencionados han hecho de este género de autores y obras.

Es Steiner quien acuña el término y define a Nabokov como el estereotipo del autor extraterritorial: es aquel escritor que sale de su madre patria, y habita un nuevo territorio, adoptando totalmente su lengua y su cultura. Habla también de Beckett y Borges, diferenciando cómo es que el primero viajó por Europa y escribió simultáneamente en inglés y en francés, y el segundo escribió exclusivamente en su lengua materna, pero dentro de la tradición literaria inglesa, o europea. Estos tres autores extraterritoriales pueden ser definidos muy bien con los conceptos de Vandebosch y Bourriaud, pues entre ellos hay equivalencias.

De acuerdo con la categorización de Vandebosch el escritor cosmopolita sería Beckett, el escritor migrante sería Nabokov y el radicante sería Borges. De acuerdo con la taxonomía de Bourriaud, el escritor de las expediciones sería Beckett, el de las topologías, Nabokov y el de la temporalidad, Borges. Así podrían subdividirse todos los escritores extraterritoriales anteriormente mencionados: la generación del Crack es cosmopolita y de expediciones. Salman Rushdie y Eduardo Chirinos son escritores migrantes y de topologías. Cristina Rivera Garza y W. G. Sebald serían escritores radicantes y temporales. Por supuesto, estos conceptos son intercambiables entre sí y un autor extraterritorial puede ser uno y otro, sin que sean equivalentes entre sí.

Esto es posible si se vuelve al objeto de estudio: ¿en qué subcategorías entra Valeria Luiselli? Si como Milán Kundera, escribió en inglés hasta en sus últimas obras y si como Morábito, nació en un país, para trasladarse a otro, Luiselli es una escritora decididamente extraterritorial, que emborrona los límites usuales de los escritores mexicanos. Por su biografía, es claro que la autora es cosmopolita: la razón de su constante cambio de domicilio obedece más a la profesión de su padre embajador, que la necesidad de partir a otro país en busca de oportunidades de empleo. Asimismo, en los agradecimientos *de Lost Children Archive*, Luiselli narra que gracias a las becas de diversas universidades –la Akademie der Kunstë de Berlín y el City College de Nueva York– pudo viajar y hacer residencias en estas

ciudades para escribir gran parte de la novela. Menciona también la librería parisina de Shakespeare and Co., en donde dice haber pasado un verano escribiendo. Aunque mexicana de nacimiento, Luiselli es más bien una ciudadana global, que es capaz de moverse a través de las fronteras territoriales y de género con facilidad, a pesar de considerarse, en sus palabras, una escritora mexicana.

Ahora, en las categorías de Bourriaud, Luiselli sería una escritora de las tipologías, por su ya característica manera de armar sus novelas. Como se dijo en el apartado anterior, tres de sus novelas combinan junto con la historia, mapas, imágenes, recortes, recuadros y una mezcla de géneros narrativos. En *Lost Children Archive* y en *La historia de mis dientes*, Luiselli añade fotografías que forman parte tanto de la narración como de la historia: las polaroids del hijo mayor, que los lectores también pueden ver, en una, y las imágenes de Google Maps de los lugares que visitó Carratera en la segunda. Añade también textos en estilo de *stream of consciousness*, reportes policíacos, citas y epígrafes, tanto en español, como en inglés e incluso chino. Bourriaud dice que este tipo de obra “abarca la unidad de un recorrido, da cuenta de una marcha o la duplica: a través de un principio de composición basado en líneas trazadas en el tiempo y el espacio, la obra se desarrolla como una cadena de elementos articulados entre sí -y no en el orden de una geometría estática que le daría una unidad”<sup>110</sup>.

Lo que queda claro es que cada autor extraterritorial es distinto entre sí, en tanto que su vida personal y la escritura de sus vivencias es diferente, como la de cualquier ser humano, supeditado a los flujos modernos de la cultura del siglo XXI.

---

<sup>110</sup> BOURRIAUD, op. cit., pág. 136

## 2. Escribir en casa ajena

### 2.1 Más allá de la lengua materna

“La que llegó después y, por haberlo hecho, anuncia que puede haber todavía más. No es la casa, decía, sino el camino que me acerca o me aleja [...] a esa casa”<sup>111</sup>

**Cristina Rivera Garza**

En su cuenta de Twitter, Yásnaya Aguilar<sup>112</sup> suele escribir sobre cómo aprendió español y la relación con su familia mixe, sus abuelos, sus tíos y sus primos. En esta plataforma deja claro que, a pesar de hablar con su audiencia en el idioma no-oficial de México<sup>113</sup>, ella piensa en otra lengua: “Me resulta chistoso citar a mi abue en español. Pero siempre que la cito hagan de cuenta que está hablando en mixe, porque siempre hablábamos en mixe”<sup>114</sup>, menciona. A veces es más incisiva:

Ya de una vez confiesen que escriben sus poemas en español y luego los traducen a su lengua indígena. ustedes saben quiénes son<sup>115</sup>.

---

<sup>111</sup> RIVERA GARZA, Cristina, “Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna”, en *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012, pág. 97

<sup>112</sup> Escritora, lingüista, traductora, investigadora y activista ayuujk (mixe). Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. Ha colaborado en *Letras Libres* y *Nexos*. Forma parte del colectivo Colmix, un grupo de jóvenes mixes que realiza actividades de investigación y difusión de la lengua, historia y cultura mixe. Colabora con la Biblioteca de Investigación Juan de Córdova en Oaxaca y escribe el blog #Ayuujk en *Este País*. Consultado en: [elem.mx/autor/datos/106429](https://elem.mx/autor/datos/106429)

<sup>113</sup> El noventa por ciento de los hablantes del español reside en América y México tiene el veinticinco por ciento de ellos. Nuestro país es, pues, por lo que toca a la masa fónica de los hablantes, el país dominante en la lengua española. Sin embargo, esa importancia todavía no es reconocida en nuestras leyes: México carece de lengua oficial. La lengua española es, hacia el exterior, nuestra lengua oficial, pero no lo es hacia el interior del país. Se aduce que si se reconociera como tal, se atendería contra las lenguas originales.

<sup>114</sup> @yasnayae. (6, noviembre, 2019), [tuit]. Consultado en: <https://twitter.com/yasnayae/status/1192273044938641408>

<sup>115</sup> @yasnayae. (29, julio, 2019), [tuit]. Consultado en: <https://twitter.com/yasnayae/status/1155929936554631168>

Total todo esto pa decirles que sí se nota bien rápido cuando hacen sus poemas primero en español y luego lo traducen a sus lenguas indígenas. No lo hagan compas, o sean sinceros.<sup>116</sup>  
Cuando uno traduce a una lengua en la que no vive, la traducción es de menor calidad  
#LenguasEnTraducción<sup>117</sup>

En estas publicaciones, la activista deja en claro una noción que muchos escritores viven y en la que están de acuerdo: que el cambio a otra lengua, necesariamente, provoca que se pierda (y se gane) algo que en la lengua materna está dado por sentado. En el caso de la poesía, como menciona Aguilar, las estructuras sintácticas de un texto no pueden traducirse del mixe al español. El mixe, que proviene de la familia lingüística mixe-zoqueana, y que se cree tuvo su origen dentro de los asentamientos de la mítica cultura olmeca, al sur de México, es una lengua muy aglutinante y ergativa<sup>118</sup>, mientras que el español, que proviene de la familia indoeuropea, es nominativa-acusativa y hace uso de complementos y concordancias en la construcción de oraciones, por lo que la traducción literal no es posible. Como Aguilar tuiteaba, en muchas ocasiones es necesario vivir la segunda lengua para realizar una traducción adecuada:

Mi lengua materna es el mixe, una lengua mesoamericana que hace una distinción interesante en los pronombres correspondientes a la primera persona del plural que podría traducirse como “nosotros”. *Ēëts* es un nosotros que excluye al oyente, *atom* es un nosotros que lo incluye; si me dirijo a ti, lectora, lector, utilizando “*ēëts* tenemos sueño” implica que nosotros, tú no, tenemos sueño; si utilizo “*atom* tenemos sueño” comunico que tú y yo tenemos sueño. No hay manera de no elegir, el que te escucha está incluido o no lo está, dejando lejos la genial ambigüedad del nosotros castellano<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> @yasnayae. (29, julio, 2019), [tuit]. Consultado en:

<https://twitter.com/yasnayae/status/1156050229973671938>

<sup>117</sup> @yasnayae. (23, noviembre, 2015), [tuit]. Consultado en:

<https://twitter.com/yasnayae/status/668848955648704513>

<sup>118</sup> Cfr. WICHMANN, Søren, *The Relationship Among the Mixe-Zoquean Languages of Mexico*, University of Utah Press, 1995.

<sup>119</sup> AGUILAR, Yásnaya, *Ēëts, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena*, Revista de la Universidad de México, septiembre 2017. Consultado: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena>



Para escritores de lenguas originarias de México, la consolidación de sus estructuras sintácticas y de su idioma como medio de comunicación permitido en la vida cotidiana es esencial para la preservación de su cultura, que tanto tiempo ha sido considerada menor o poco importante. Es un caso muy diferente, aunque comparte mucho en común, a lo que sucede con los escritores mexicanos que parten hacia Estados Unidos. Una de las diferencias más marcadas es que el escritor originario no tiene que salir de su país para experimentar la discriminación lingüística y que, desde jóvenes, a miembros de esta comunidad se les obliga a aprender inglés para lograr mejores oportunidades de empleo y educación. Sin embargo, algo que entre el escritor extraterritorial y el hablante de mixe comparten es que a la hora de crear un texto literario, entre las vivencias de dos idiomas contrastados, se conciben nuevas estructuras, nuevos modelos de pensamiento y se abre la puerta a una poética que no existía en la lengua de llegada. Así lo menciona Aguilar en su texto “Canon, rituales y memoria”, en el que debate que el lingüicidio no sólo se da cuando el Estado limita los espacios en los que un idioma puede ejercer libremente, sino también cuando la literatura oficial obliga a estos idiomas a perder parte de su esencia, como el formato:

Es lamentable decirlo, pero muchos de los nichos de creación, recreación y transmisión de los textos de la función poética están desapareciendo juntos con las lenguas en las que se ejercita [...] Mientras la vida de la función poética en distintas culturas y lenguas se ve amenazada, se ha creado un nuevo fenómeno: se comienza a escribir literatura en lenguas en donde se ejercía la función poética con soportes en la memoria<sup>120</sup>.

Aguilar retoma lo que Martin Lienhard ha llamado “literatura escrita alternativa”<sup>121</sup>, una literatura que, desde otras tradiciones poéticas, trata de apelar al canon y a la tradición occidental, un ejercicio intercultural e interpoético. Ejemplifica esto al mencionar que la poesía mixe sólo puede considerarse así cuando es vista desde el punto de vista occidental, pero que dentro de su propia tradición, la función cambia a una sagrada, social y que sólo

---

<sup>120</sup> Cfr. AGUILAR, Yásnaya, *Canon, rituales y memoria*, Cátedra de la Interculturalidad: Seminario de Epistemologías Decoloniales, Universidad de Guadalajara, octubre 2019. Consultado en: <http://www.catedrainterculturalidad.cucsh.udg.mx/sites/default/files/Canon%20y%20memoria%20.pdf>

<sup>121</sup> El texto que cita es *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*, que tiene la intención de demostrar la existencia de una narrativa latinoamericana y de su literatura, a través los procesos sociales que desencadenaron textos españoles y textos indígenas y el diálogo entre ellos.

puede ser ejercida por los hombres iniciados de la comunidad. Asimismo, refiere que es puramente verbal y dentro de los pueblos mixes casi no existen textos poéticos. Afirma que: “En todas las culturas se forman cánones, lo importante son los rituales y sistemas que están asociados a su conformación y en eso, como es de esperarse, todo es diverso y va más allá de la imprenta”<sup>122</sup>.

Por otra parte, Aguilar menciona en su ensayo “Hábitos al hablar” que, de manera oficial, en México la autoadscripción basta para ser considerado indígena, aunque para efectos estadísticos sólo se consideran indígenas a aquellos que hablan algunas de las lenguas que se hablaban antes de la conquista y que esto, de principio, genera un obstáculo estructural para las poblaciones indígenas de México, pues muchos ya no hablan su lengua materna, o son bilingües<sup>123</sup>. Menciona también que, para ella, ser bilingüe no tiene el mismo peso que para un escritor chicano es ser bilingüe: “Pronto me explicaron que no, que bilingüe significaba poder manejar dos lenguas: inglés y español. Fue entonces que me di cuenta de que el problema no era hablar dos lenguas, sino cuáles eran esas lenguas”<sup>124</sup>.

La experiencia literaria del escritor migrante tiene un enorme interés para la lingüística y para otras ciencias del lenguaje debido a que se pueden rastrear situaciones de bilingüismo o permanencia de diferentes códigos separados para la comunicación diaria. Como se había mencionado en el capítulo anterior, para Ha Jin, la lengua es la única patria de los poetas migrantes, y para muchos de ellos esta casa significa preservarla más allá de los lindes territoriales de su país de origen; para otros, a pesar de trasladarse a otra lengua, la resistencia se encuentra en las influencias literaria y las estructuras sintácticas que arriban: “Si el escritor se dedica a la poesía, puede que se esfuerce por conservar la pureza de su lengua materna empleando un lenguaje literario relativamente alejado al idioma del momento. Percibir su lengua materna en el contexto de otra lengua le permitirá incluso incorporar ciertos matices nuevos a su lenguaje poético”<sup>125</sup>. Jin defiende que el género lírico está alejado de los códigos idiomáticos de la comunicación diaria y, más adelante, refiere que la ficción, en cambio, debe limitarse solamente a uno u otro idioma, por su complejidad.

---

<sup>122</sup> Idem.

<sup>123</sup> AGUILAR, Yásnaya Elena, *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, Editorial Almadía, Ciudad de México, 2020, pág. 39

<sup>124</sup> Ibid., pág. 32

<sup>125</sup> JIN, Ha, op. cit., pág. 93

La postura de Ha Jin —a diferencia de lo que dice Yuri Lotman, cuando explica que el arte es un sistema de modelización secundario que se sirve de la lengua natural como material<sup>126</sup>— da pie a preguntarse si los escritores extraterritoriales asumen una mayor conciencia y expresión del fenómeno de la dislocación y si son capaces, por lo tanto, de transmitir una experiencia histórica y biográfica. Ahora, la pregunta es que si a partir de esta noción se puede construir una poética que es capaz de expresar el rechazo o la aceptación de las lenguas usadas entre estos escritores desarraigados. Y mientras es cierto que el presente trabajo se interesa por una escritora que fluctúa entre normas lingüísticas, y que escribe en ambas tradiciones literarias, es cierto que existen autores que escriben ubicados desde otro territorio diferente al que los vio nacer, pero con la misma identidad idiomática en la que nacieron, como en el caso de Cristina Rivera Garza que, en el texto que se analizará a continuación, propone que el escritor extraterritorial sí crea una poética distinta y exclusiva en la dicotomía de su circunstancia.

Anteriormente, se mencionaba a Cristina Rivera Garza<sup>127</sup> como una de las escritoras mexicanas extraterritoriales más notorias en el panorama actual literario. En 2012, cuando la escritora ya residía de manera permanente en Houston, Texas, como profesora en la universidad del estado y directora del programa PhD de Escritura Creativa, se publicó un ensayo de su autoría titulado “Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna”, cuyo eje principal es responder a la pregunta que le hizo una lectora, “why did you choose to write in spanish?<sup>128</sup>” y que la llevó a reflexionar sobre su condición extraterritorial, publicado en la colección de ensayos *Poéticas de los dislocamientos*, editado por Gisela Heffes.

En este libro, como también se repasó anteriormente, varios escritores en la misma situación abordan la extraterritorialidad, o el dislocamiento tanto geográfico como lingüístico, desde diferentes perspectivas y vivencias, pero siempre equiparando la experiencia de la migración o el exilio con la creación de una nueva literatura. En el caso del

---

<sup>126</sup> LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1982, pág. 20

<sup>127</sup> Narradora y poeta. Fundadora y directora de la Cátedra de Escritura Creativa en español en la Universidad de Houston. Su novela *Nadie me verá llorar* obtuvo el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 1997 y el Premio IMPAC-CONARTE-ITESM 2000. También mereció el Premio Anna Seghers 2005 y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2009 por *La muerte me da*. Su obra se publica en las editoriales Tusquets, FCE, Random House y Tierra Adentro. Asimismo, en editoriales independientes en Estados Unidos.

<sup>128</sup> ¿Por qué escogiste escribir en español?

texto de Rivera Garza, la autora hace referencia a dos términos que se utilizará en el resto de la tesis y para poder analizar la novela de Valeria Luiselli: lengua *postmaterna* y el *tránsito*. Aunado a estos conceptos, en el presente capítulo se explicará la metodología de Castany para analizar textos extraterritoriales, o posnacionales, y la visión totalizadora de Pascale Casanova y el “arte de la distancia” para poder entender los porqués y los cómo de *Lost Children Archive*.

En principio de cuentas, para Rivera Garza, la finalidad de lo que llama “la segunda lengua” en los escritores extraterritoriales es la de distorsionar la realidad a través de los malentendidos intralingüísticos que existen en la autotraducción diaria. Ejemplifica esto al narrar que para ella, el español era la lengua en la que pensaba, soñaba y escribía, mientras que el inglés era el que usaba para comunicarse con los demás, para dar clases y realizar trámites burocráticos. Asimismo, dice que lo que queda en medio es un espacio que sólo aparece a la hora de escribirlo. “Independiente del idioma en que aparezca, la escritura siempre se hace La Segunda Lengua”<sup>129</sup>, afirma, pues pone en claro que la lengua es hablada y la traslación del sonido al código es totalmente diferente. Esta liminalidad en la que viven los escritores bilingües llega a crear algo que ella acuña como “tránsito”, un juego de palabras entre las palabras “traducción” y “sánscrito”, la antigua lengua de la India que se considera como uno de los orígenes del protoindoeuropeo. Ella misma describe este término que acuña como:

una lengua ceremonial utilizada sobre todo por lectores de pantallas multilingües afectos a los hábitos del cypaste y la yuxtaposición para quienes el oído y las funciones de la oralidad constituyen un riesgo o, con mayor frecuencia, un más allá del que es posible no regresar jamás<sup>130</sup>.

En el texto, Rivera Garza ejemplifica este proceso con la experiencia de otros escritores extraterritoriales, como Elizabeth Lowry, quien nació en Sudáfrica y su lengua materna es el afrikáans, pero que decidió escribir en inglés, pues sabía “que la decisión de escribir en un idioma que no es el afrikáans, al serla, es una decisión de vida o muerte”<sup>131</sup>, dando a entender

---

<sup>129</sup> RIVERA GARZA, op. cit., pág. 88

<sup>130</sup> Ibid., pág. 106

<sup>131</sup> Ibid., pág. 94

que a veces la decisión de un escritor no es siempre estética, o que más bien, muy pocas veces lo es así, sino que obedece a tensiones políticas y editoriales. “El inglés podía protegerme; un alfabeto sin memoria”<sup>132</sup>, traduce Rivera Garza, del libro *Fugitive Pieces* de Anne Michaels.

Más adelante, menciona que existen tres limitaciones que imponen el uso de una lengua con la que no se creció. La primera es cuando el hablante solamente se mueve de manera tentativa dentro de la casa de la segunda lengua. La segunda es la de un oyente que parece que siempre está a punto de ser engullido por el sinsentido, y la tercera es la del hablante que, aunque desea expresar algo, no dice nada<sup>133</sup>. Estas tres formas de acercarse a la lengua, de acuerdo con la autora, no llegan a crear literatura. Paradójicamente, la forma en la que ella, Elizabeth Lowry, Valeria Luiselli y tantos escritores extraterritoriales más crean literatura es a través de “la perenne tentativa de dominio destinada a fracasar [que] conlleva [...] un componente de protección y otro [...] de libertad”<sup>134</sup>.

Rivera Garza dice que llevar a cabo “una vida acentuada” es esta tentativa. Es llevar a cabo el “tránsito” no sólo en la vida cotidiana, como habitante de una segunda lengua, sino como escritor que decide habitar, inventar y reconstruir esa lengua. También lo llama “un ejercicio en malentender”, o una distorsión, que dice “que es otra palabra para la invención”<sup>135</sup>. Compara la escritora también el ejercicio de escribir con el de moverse de un lugar hacia otro, esto porque en el entendido de que la segunda lengua, o incluso la lengua materna, es algo que nunca se puede aprehender de manera total, un lugar tampoco se puede mirar de manera objetiva: “Por eso el lugar me sujeta. Por eso, también, lo objeto con mi subjetividad”<sup>136</sup>. Es aquí cuando dice que innegablemente existe una relación entre el cuerpo, subjetivo, con la geografía, objetiva, y que esto “distorsiona” también como el escritor reacciona a su nacimiento, a su experiencia vital, a las palabras que escoge y a las lecturas que referencia: “se trata de una paralaje con cuerpo, sudor y sexo y clase y raza y pobreza y entrepierna y saliva y uñas e, incluso, mugre bajo las uñas”<sup>137</sup>.

---

<sup>132</sup> Ibid., pág. 95

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> Ibid., pág. 100

<sup>137</sup> Idem.

Con un ejemplo de una conversación en la que el acento de uno de los hablantes impide la comunicación efectiva entre los dos, y en el que se tiene que deletrear lo dicho para poder continuar, Rivera Garza reconoce que el acento debe ser una característica del escritor bilingüe. Cita a Yoko Tawada, quien dice que “seguir los acentos propios y lo que éstos traen puede convertirse en una cuestión de creación literaria”.

Esto hace recordar lo que Nabokov solía hacer en sus novelas. Jane Grayson, en el libro *Nabokov Translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, establece que el dominio de la lengua inglesa, sobre la rusa, es el verdadero reto del autor. Comenta que en sus obras aparecen “anomalías lingüísticas” que, aunque extrañas, no son producto de irregularidades léxicas o de descuidos, sino que, al contrario, son deliberadas. Grayson señala que se encuentran señales del ruso en el orden de las palabras en una oración, en la elección de adjetivos y en un particular interés por los constituyentes de las palabras. Nabokov, dice, tiene una panorámica del inglés diferente al del hablante nativo, ya que ve repeticiones de sonidos y significados diferentes donde el otro sólo ve y escucha palabras que le suenan naturales y sin importancia<sup>138</sup>.

Ha Jin también menciona el caso de Nabokov y el de Conrad, específicamente, y narra algunas anécdotas sobre como Nabokov se refería al inglés como un “simple jeep” y al ruso como un “viejo Rolls-Royce” y como Conrad, a pesar de su fuerza narrativa, nunca hacía chistes, ni juegos de palabras, manteniéndose al margen del inglés, usándolo solamente para comunicar la narración de la manera más efectiva. Jin cita a Sanislaw Baranczak, quien declara que un escritor migrante o exiliado nunca alcanza la autenticidad del escritor nativo, aunque sí la fluidez: “Si un escritor nativo comete una infracción lingüística, eso se llama progreso; si lo hace un extranjero, se llama error”<sup>139</sup>. Pero Jin controvierte esta noción, al igual que lo hace Rivera Garza, al decir que precisamente porque el escritor extranjero se “equivoca”, se genera un nuevo lenguaje en este error. “Para [Nabokov], lo esencial era encontrar un lugar propio en la lengua inglesa, una postura original (incluso ajena). En palabras del narrador de *Pnin*: ‘la genialidad es inconformismo’”, dice el escritor chino.

Ejemplifica con algunas de las frases de Nabokov: “How time crawls!” (como el tiempo se arrastra) que, en inglés, la frase común sería “how time pass” (como el tiempo

---

<sup>138</sup> GRAYSON, Jane, *Nabokov Translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, UK, 1997. Consultado en: <https://archive.org/details/nabokovtranslate00jane>

<sup>139</sup> JIN, op. Cit., pág.61

pasa), pero el *crawls*, que significa arrastra, hace referencia al paso lento y tedioso del tiempo. O en su novela *Pnin*, cuando el personaje dice: “Pnin served the cocktails or better to say flamingotails —specially for the ornithologists”, haciendo un juego de palabras entre la palabra cocktail, o cóctel, que literalmente significa “cola de gallo” y flamingotails, o “cola de flamenco”. Una multitud de ejemplos que se pueden encontrar en la obra del autor ruso, cuya obra, de acuerdo con Greyson, es esencialmente un juego entre traducciones.

Yoko Tawada, traducida por Rivera Garza, está de acuerdo con lo anteriormente mencionado, ya que dice:

La gente dice que mis oraciones en alemán son muy claras y fáciles de oír, pero que todavía ‘no son comunes’ y, en cierto modo, están desviadas. No me extraña, porque las oraciones son el resultado de que yo como un individual he absorbido y acumulado al vivir en un mundo multilingüe... El ser humano de hoy es el sitio donde co-existen diferentes lenguajes en mutua transformación y no tiene sentido cancelar esta co-habitación o suprimir la distorsión resultante<sup>140</sup>.

Bourriad también concuerda con estas dos autoras al referir que es propio del arte contemporáneo ser un laboratorio de identidades: “El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de traducción”<sup>141</sup>. La relación entre identidad y lengua vuelve a ponerse en discusión. El autor francés menciona que este perpetuo desarraigo del individuo “radicante” –que para efectos de esta tesis, radicante es similar a extraterritorial– tiene como finalidad el debilitar y deslegitimar a “la lengua del amo en beneficio de una cacofonía impotente”, por lo que reemplazar una lengua por otra, la traducción distorsionada y la aparente lejanía de las tradiciones artísticas es el centro del pensamiento posmoderno, cuya metodología es la de la descolonización y la deconstrucción<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> RIVERA GARZA, op. cit., pág. 105

<sup>141</sup> BOURRIAUD, op. cit., pág.

<sup>142</sup> Aunque el mismo autor aclara que es más bien “tal como se practica en el marco de los “cultural studies” más que en el sentido en que Derrida lo entendía”.

En el ensayo de Yásnaya Aguilar, que se mencionaba anteriormente, la autora reconoce que ella no alcanza a comprender la relación entre identidad y lengua materna, porque en su caso particular, ambos se ensanchan o se escurren según sea la necesidad: “En Europa fui mexicana, en México soy oaxaqueña, en Oaxaca estoy siendo mixe, en la sierra suelo ser de Ayutla. En algún punto soy indígena [...] Durante un ataque de fuerzas extraterrestre, seguro seré terrícola. No entiendo la identidad sin contrastes, a cada nuevo contraste, una identidad nace en mí”<sup>143</sup>. Objeta la subjetividad, como mencionaba Rivera Garza. El escritor extraterritorial hace lo mismo. Estas pertenencias múltiples a diferentes identidades crean a un escritor que es capaz de alejarse no sólo de la tradición nacional y nacionalista de su lugar de nacimiento y de su lengua materna, sino que lo ayudan a crear nuevas formas de arte y de escritura. En el caso de Yásnaya Aguilar, como se ejemplificaba al inicio del capítulo, ella expone sus puntos de vista a través de las plataformas de diversas redes sociales. La autora, como en el caso de Nabokov, escribe en una lengua postmaterna, que en este caso es el español, y lo hace siempre sorprendida ante el hecho de que el español, en este caso, tenga un solo “nosotros”, mientras el mixe tenga dos.

Otro ejemplo, su antología *Ää* se compone no sólo de los ensayos que ha publicado en su blog o en otros medios, sino de tuits, publicaciones de Facebook y discursos pronunciados, que pueden verse en YouTube. Como ella misma dice en un tuit: “Si saben que analfabeta no es un insulto ¿verdad? Nadie los anda acusando de no ser maestros de la tradición oral”<sup>144</sup>. Las formas se obliteran y lo que queda es una variedad de identidades que quieren alzar la voz. Las formas se multiplican cuando la identidad se multiplica también, pues parece ser que la literatura se amolda a la identidad y no al contrario. Al respecto Bourriaud dice:

Tal proceso de obliteración pertenece a la condición del errante, figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea. A esta figura la acompaña un dominio de formas, el de la forma-trayecto, y un modo ético: la traducción, de

---

<sup>143</sup> AGUILAR, op. Cit., pág., 39

<sup>144</sup> @yasnayae. (24, febrero, 2015), [tuit]. Consultado en: <https://twitter.com/yasnayae/status/570222698917335042>



la que este libro quisiera enumerar las modalidades y demostrar el papel fundamental que desempeña en la cultura contemporánea<sup>145</sup>.

En su ensayo “Patrias imaginadas”, Salman Rushdie comenta que: “se suele afirmar que con las traducciones siempre hay algo que se pierde; sin embargo, yo me aferro obstinadamente a la creencia en que también se puede ganar algo en la traducción”<sup>146</sup>. El escritor extraterritorial de quien versa esta tesis, convierte el inglés en su lengua de adopción y se esfuerza por encontrar su lugar dentro de esta lengua y, además, aplica su imaginación para buscar formas de trascender, no sólo el inglés, sino su propia lengua materna. Con Luiselli, en particular, se aferra tanto a su forma de destruir y construir en ambas lenguas que optó por traducir ella misma su novela, del inglés al español, en un acto que representa su obstinada pertenencia no a una geografía u otra, sino a una simultaneidad, a una pluralidad de identidades y formas.

Rivera Garza también reconoce que parte de su identidad es la de ser una escritora que desarrolla su obra en su lengua materna, pero que imparte talleres de escritura en lengua postmaterna y que, aunque tiene sus particularidades, no difiere mucho del caso de Conrad, Nabokov o César Moro. En todo caso, dice, son solamente múltiples combinaciones de un mismo hecho vital. Finalmente, termina por decir que “hay una intimidad lingüística que no basa [...] en la familiaridad sino, por el contrario, en la extrañeza” y que “siendo una forma de apropiación y reciclaje y cita, toda escritura es, por supuesto, de auto-traducción de lo que está afuera o de lo que estaría o hubiera estado. Esto es pues, la aventura. Esto es errar”.

Ahora, en su libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, la escritora reensaya el texto publicado en la antología de Heffes, y en un ensayo que titula “Mi paso por transcrito: planetarios, esporádicos, exofónicos”, expande aún más lo que ya se ha explicado en el ensayo anterior. En el primer apartado, “La consagración de Pangea”, Rivera Garza, usa el término de “planetariedad” de Spivak<sup>147</sup>, que habla de un “sujeto planetario”, que son esas experiencias de cuerpo cuando entran en contacto con un mundo en el que la

---

<sup>145</sup> BOURRIAUD, op. cit., pág. 23

<sup>146</sup> RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta Books, Londres, 1991, pág. 17

<sup>147</sup> Cfr. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Planetarity”, *Death of a discipline*, Columbia University Press, Nueva York, 2003.

naturaleza, o la geografía, y la cultura, o la lengua, están ligadas. Asegura que existe una “escritura planetaria” que florece en el mundo globalizado.

Como ejemplo de estos sujetos planetarios, la autora mexicana pone de ejemplos los libros de *Transterra*, de Gerardo Villanueva, y *Los planetas*, de Yaxkin Melchy, poetas que recuerdan que la escritura, necesariamente, está atada a la Tierra que, por tanto, está “enterrada”. Estos son “lazos que vinculan a los escritores: la naturaleza y la conciencia, el paisaje y la ciudad, la historia y el cosmos. El cuerpo justo en el centro de todo eso”<sup>148</sup>. También cita a Juliana Spahr para referirse a todos los acontecimientos que suceden y que les suceden a los sujetos planetarios. Le llaman, en traducción de Rivera Garza, “la inquietante desorientación lingüística de la migración”.

Spahr argumenta que, a diferencia de generaciones anteriores, las cuales trabajaron con una definición identitaria de la lengua, ciertos poetas más contemporáneos suelen estar menos interesados en “hablar de su identidad personal y más [en] hablar del inglés y sus historias”<sup>149</sup>. Esta nueva definición se hace en referencia a lo que los autores chicanos de primera generación enarbolaban cuando comenzaron a publicar sus textos —en español o en *spanGLISH*— en Estados Unidos. Spahr habla de Gloria Anzaldúa, quien decía “yo soy mi lenguaje” y como su experiencia escritural se bifurca de la de poetas más contemporáneos, quienes, alejados ya del eterno dilema de identidad y lengua, dicen algo más bien de la lengua misma, y de su estrecha relación con el sistema político actual del mundo. Se vuelve de nuevo a la “vida acentuada” de Rivera Garza. Ya no se rechazan los errores ni las distorsiones de los códigos, sino que se celebra la nueva invención del inglés, tanto como propuesta estética, así como postura política. A diferencias de los autores chicanos, esta nueva generación es nativa de esta identidad y la retoma de manera consciente e inconsciente, de manera simultánea.

La mexicana luego menciona a Marjorie Perloff, quien llama a este fenómeno como “escrituras exofónicas”<sup>150</sup>, que son la que realizan autores que abrazan su condición de migrantes y escriben fuera de la corrección lingüística. Menciona como ejemplos a Theresa

---

<sup>148</sup> RIVERA GARZA, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Debolsillo, Ciudad de México, 2019, pág. 144

<sup>149</sup> *Ibid.*, pág. 146

<sup>150</sup> Cfr. PERLOFF, Marjorie, “Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics”, *Unoriginal Genius Poetry by Other Means in the New Century*, Universidad de Chicago Press, Chicago, 2010.

Cha<sup>151</sup> y a Yoko Tawada, a quien ya se ha mencionado anteriormente. Con estas dos definiciones, el de planetariedad o sujeto planetario y el de exofonía, Rivera Garza construye otro concepto que llama “esporádicos”, partiendo ya de una idea que también trabaja en su ensayo “La primera persona del plural”, en la colección *Tsunami*<sup>152</sup>. En este ensayo, cuenta la anécdota del acoso periodístico que sufrió luego de criticar *Rayuela* de Cortázar en 2004 desde una perspectiva de género. Dice que, luego de responder en su blog personal a las agresiones que sus colegas literatos hicieron, se generó un debate entre “escritoras y profesores, blogueros y freelancers, extranjeros, lectores” y que ella llamó “pequeña comunidad esporádica que, una vez cumplida su misión, se dispersó otra vez”<sup>153</sup>.

Lo de *esporádico* lo utiliza desde su definición de diccionario, que es algo ocasional, que no tiene antecedentes ni consiguientes, y también desde su acepción etimológica: el de la espora, que significa semilla en griego, y que es esa célula vegetal que se separa de la planta para construir un nuevo individuo. Bajo estas definiciones, en el ensayo de “Mi paso por transcrito”, es que la autora define a los escritores extraterritoriales al decir que: “Estos sujetos no son exiliados, al menos, en el sentido político que el siglo XX le dio al término, porque van y vienen más o menos a conveniencia propia y con pasaportes civiles. Podrían ser migrantes profesionales”<sup>154</sup>. En lugar de hablar de una diáspora, como en el caso de los escritores chicanos o los migrantes que menciona Ha Jin, Rivera Garza los define no como una partícula que se dispersa, sino que se une en sus singularidades. Argumenta que son seres humanos que abandonan lugares, sean éstos de origen o no y se reúnen en otros lugares de manera momentánea. Estos son “escritores que han pasado por territorios conocidos como América Latina durante el siglo XX. No son escritores que son de América Latina, pero por pasar por América Latina no quita la posibilidad de haber nacido ahí”<sup>155</sup>.

Entre los ejemplos que la autora da sobre este tipo de escritores, hay muchos que se repiten a los que se han mencionado a lo largo de la tesis: Malcom Lowry, D. H. Lawrence,

---

<sup>151</sup> Theresa Hak Kyung Cha fue una escritora coreana, cuya familia se mudó a Estados Unidos durante la Guerra de Corea. Su novela más significativa, *Dictee*, yuxtapone el inglés, coreano, francés, lenguas que hablaba con fluidez, así como el latín y griego. Asimismo, la novela está repleta de hipertextos, imágenes y otros paratextos.

<sup>152</sup> JAUREGUI, Gabriela (Ed.), *Tsunami*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2018,

<sup>153</sup> RIVERA GARZA, Cristina, “La primera persona del plural”, *Tsunami*, editado por Gabriela Jauregui, Sexto Piso, Ciudad de México, 2018, pág. 162

<sup>154</sup> RIVERA GARZA, op. Cit., pág. 150

<sup>155</sup> *Ibid.*, pág. 151

Withold Gombrowicks, Leonora Carrington, Gerardo Deniz, María Negroni, Roberto Bolaño, César Moro, Lina Meruane, entre otros. Como en el caso de Valeria Luiselli, enuncia que aún y cuando vivan en Estados Unidos, donde se escribe una buena parte de la literatura hispanoamericana en inglés, estos autores no son “*US Latino writers*, ni *New Latino writers*, ni *US writers*”<sup>156</sup>, sino que su identidad editorial se multiplica. Aquí es donde retoma los conceptos de despersonalización y desterritorialización, al explicar que es una forma de enunciar lo que sucede con la fluidez de los cruzamientos y de las identidades de estos escritores contemporáneos. Asimismo, esta es una condición que no solamente la atraviesan los artistas, sino del grueso de los migrantes que atraviesan el río Bravo hacia el norte. El quid del asunto, expresa, es que la manera “esporádica” en la que estos escritores habitan estos lugares y lenguas es más bien una dinámica de resistencia, más que una asimilación pasiva.

Retomando la idea de “exofonía” de Perloff<sup>157</sup>, Rivera Garza numera tres alfabetos exofónicos: el primero es el de la adopción de una nueva lengua, el segundo es el de la segunda lengua y el tercero es el del transcrito. Cada uno de estos alfabetos los ejemplifica con diferentes casos. En el primero, habla de Elizabeth Lowry, de quién ya había hablado en *Poéticas de los dislocamientos*. En el segundo caso, habla de la distorsión creadora, también ya mencionada anteriormente, cuando hablaba de la vida acentuada. Y en el tercero, vuelve a Tawada, que dice que “seguir los acentos propios y los que éstos traen puede convertirse en una cuestión de creación literaria”<sup>158</sup>, por lo que concluye que la exofonía es salir de las lenguas, tanto la materna como la postmaterna, y dejarse llevar por “la alterada alteración”, para convertirse en “practicantes de una lengua en franco proceso de anti-extinción: el transcrito”. Una lengua que se reinventa cada que se mal pronuncia, cada que se lee y que se escucha un acento.

Retomando lo que Spivak decía sobre la planetariedad, la escritora mexicana afirma que el cruce de fronteras planetarias entre Latinoamérica y Estados Unidos involucra una operación geopolítica con la colonialidad y sus límites. Cita a Silvia Rivera Cusicanqui, quien

---

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> “La práctica de incorporar palabras o sintaxis extranjeras a textos que, de otra manera, estarían escritos en un inglés convencional”.

Ibid., pág. 172

<sup>158</sup> Ibid., pág. 161

enuncia que esto es “una suerte de conciencia del borde o conciencia fronteriza. [...] Una zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista, utilizar y al mismo tiempo demoler la razón instrumental que ha nacido en sus entrañas”<sup>159</sup>. Así como lo que Perloff se refería con las escrituras exofónicas, Rivera Cusicanqui llama a este fenómeno “lengua ch’ixi”, que significa, contaminado o manchado.

Finalmente, para acabar con este apartado, es necesario hablar del posicionamiento que muchos escritores esporádicos o extraterritoriales han tenido que establecer, respecto a su identidad y a su escritura en tiempos de la presidencia de Donald Trump. Rivera Garza habla de esto en el ensayo “Estar en alerta: Escribir en español en los Estados Unidos de hoy”, también publicado en *Los muertos indóciles*. En este ensayo, hace notar que el borrado de la opción en español para la página oficial de la Casa Blanca, como una de las primeras acciones del ahora expresidente, es parte de la agenda que atenta contra la diversidad cultural y las personas de color en Estados Unidos. Sin embargo, narra, los escritores enarbolan desde sus trincheras no solo al español, sino el inglés como lengua de los latinoamericanos.

Desde su caso en particular, menciona la inauguración del doctorado en Escritura Creativa en Español, en la Universidad de Houston, que recibió a su primera generación en otoño de 2017, un año después de que Trump fue elegido como *commander in chief* del país norteamericano. Enumera también los otros programas de escritura que existen en Estados Unidos: el máster de escritura bilingüe en El Paso, que ofrece la Universidad de Texas, en el que dictaba cátedra Luis Arturo Ramos. También el curso de la Universidad de Iowa con Ana Merino al frente y el de la Universidad de Nueva York, que tiene a Damiela Eltit y a Sergio Chejfec entre su profesorado. Dice Rivera Garza que estos posgrados “no sólo llevan la escritura [en español] al corazón de la academia norteamericana sino también sus tradiciones de resistencia, su irredenta pluralidad, sus múltiples acentos, su vociferación continua”<sup>160</sup>.

Esto recuerda a los esfuerzos que ciertos miembros de la comunidad mixe, incluyéndose Yásnaya Aguilar, han hecho para no sólo preservar al mixe, o ayuujk, sino a la difusión y discusión sobre la lengua misma y sus contactos con el español mexicano y el

---

<sup>159</sup> RIVERA CUSICANQUI, Silvia, “Pensando desde el nayrapacha: una reflexión sobre los lenguajes simbólicos como práctica teórica”, *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015, pág., 207

<sup>160</sup> *Ibid.*, pág. 168

Estado que le representa. En la página web del Colmix (que data del 2018), como se hace llamar este grupo, anuncian:

El COLMIX (Colegio mixe) es una prestigiosa institución pública y comunitaria dedicada a la investigación y difusión sobre distintos aspectos de la mixeología, sus áreas de interés abarcan temas como la diversidad biológica, la formación comunal, la musicología, la educación, los derechos, la lingüística entre otros [...] No tenemos relación de tipo alguno con el COLMEX, Colmich, Colegio de la frontera norte o sur y demás que se acumulen<sup>161</sup>.

Esta especie de tributo y burla a las instituciones de la lengua española en México es una resistencia directa a los designios estatales que han provocado que, en el país, a pesar de no existir una lengua oficial en papel, le de preferencia a una sobre a la otra, sobre todo en un contexto de colonialismo y racismo. En la misma antología de *Tsunami*, Yásnaya Aguilar escribe un ensayo, “La sangre, la lengua y el apellido. Mujeres indígenas y estados nacionales”, en el que explora las diferentes identidades que le atraviesan desde una lente no sólo de género, sino desde la interseccionalidad. En el texto afirma que, por más mujer que sea, el que culturalmente sea mixe, la hace más vulnerable ante el Estado:

Enunciarse indígena puede por un lado significar posicionarse desde la resistencia política al colonialismo y al Estado, reconociendo las luchas de todas las mujeres que pertenecen a naciones sin Estado como luchas articuladas por una misma raíz, o por otro lado podemos enunciarlos indígenas reproduciendo, no siempre de manera voluntaria, la narrativa de los Estados nacionales, que son siempre despolitizadas, folclorizantes y reproductoras de la sujeción.<sup>162</sup>

Así, entre que se le ha pedido que hable su lengua materna para demostrar que “es lo suficientemente indígena” y la suspensión de su cuenta de Twitter por criticar a los “servidores de la nación”, los jóvenes reclutados por el gobierno de Andrés Manuel López Obrador para realizar distintas tareas en servicio de la federación, Aguilar se ha encontrado

---

<sup>161</sup> COLMIX, “Pën, Tii, Mää ja #Colmix”, *Colmix. Colectivo Mixe*, 18 de enero de 2018. Consultado en: <https://colmix.org/?p=105>

<sup>162</sup> JAUREGUI, op. Cit., pág. 32

con casos claros y concretos de discriminación por la lengua que habita. Y como en el caso de Cristina Rivera Garza, los seguidores de la autora se unieron bajo el *hashtag* #YásnayaDeVuelta para que, ante la fuerza de la etiqueta hiciera mover los engranajes ocultos de la red social. Como con Rivera Garza, la unión de una comunidad, de un montón de esporas, logró devolverle la cuenta a Yásnaya, quien resiste desde los ceros y unos de una página de Internet. Así, las comunidades se construyen, a través de una pulsión muy humana, la de la creación, a pesar de las lenguas y las identidades. “¿Que lo idealizo todo? Pues qué otra manera hay de poder habitar este mundo”<sup>163</sup>, tuiteó un día, la escritora mixe.

## 2.2 La literatura como nación: Casanova

Y es que otro punto de discusión siempre ha sido el de nación. En el primer capítulo de la presente tesis, se mencionan a varios autores y textos fundamentales para entender no sólo las nuevas concepciones de lo que es una nación o un estado, sino también su relación con la literatura. Sin embargo, en los estudios de literatura comparada contemporáneos, se ha llegado a unir estos dos conceptos, el de literatura y nación, para entender a la misma literatura como un espacio que se puede habitar y que contiene sus propios límites y leyes, fuera de los límites y leyes de las naciones de la Tierra. Es así como muchos estudiosos y críticos literarios proponen la desterritorialización de la literatura, a pesar de la gran imposición categórica de las literaturas no sólo nacionales, sino regionales o continentales, y de la facilidad que estas categorías otorgan a la hora de estudiar estos fenómenos como mencionaba Even-Zohar.

En su libro *Extraterritorial*, Matthew Hart narra la anécdota del proyecto de dos artistas israelíes, Ruti Sela y Mayaan Amir, quienes en 2011 navegaron a las aguas internacionales del Mediterráneo en dos pequeños botes, para proyectar eventos artísticos y seminarios, titulados “Wild West”, en la vela de las embarcaciones, todo esto en el contexto de los boicoteos israelíes contra Palestina. Las artistas, cuenta Hart, frustradas por las negativas de ambas naciones para presentar el proyecto, decidieron que lanzarse a la alta mar era la última de sus posibilidades. Ellas llamaron a este espacio “océano extraterritorial” y

---

<sup>163</sup> @yasnayae. (7, enero, 2018), [tuit]. Consultado en: <https://twitter.com/yasnayae/status/949892055593086976>

que era el único lugar apropiado para reuniones de reconciliación entre zonas de conflicto<sup>164</sup>. Más adelante, Hart analiza que es en estos espacios que en lo largo de la historia han representado un espacio libre y que, en el caso de Sela y Amir, este espacio sin nación se ha convertido en uno en el que el arte impera únicamente: “that gives rise to an extraterritorial imagination in which the limits of the social political world are put to the test”<sup>165</sup>.

Este apartado se centrará de manera particular en el trabajo de Pascale Casanova, sobre todo en el concepto del “arte de la distancia”, que enuncia en su libro *La república mundial de las letras*. Asimismo, con ayuda de la subordinación territorial de la literatura mundial, de la que habla Bernat Castany en *Literatura Posnacional* y con el coetáneo de Casanova, Franco Moretti, quien fue de los primeros autores en retomar el término de *Weltliteratur*, de los románticos alemanes, aplicada a la literatura moderna, así como el concepto de *distant reading*, lectura a la distancia, en el que propone leer fuera de los cánones, nacionales y literarios, establecidos por la historia o diversos críticos literarios. Todo esto, tiene relación directa con el apartado anterior, en el que se propone que, como Rivera Garza expuso, las literaturas emergentes entre Latinoamérica y Estados Unidos sean leídas como un fenómeno propio, fuera de las limitaciones de las naciones y explicadas a través de la propia “distorsión” de la obra del autor extraterritorial.

En su artículo “La literatura como mundo”, publicado en 2005, Pascale Casanova ofrece un ejemplo de esta particular estrategia literaria. La filósofa se pregunta sí “es posible restablecer el eslabón perdido entre la literatura, la historia y el mundo”, en aras de concebir a la literatura misma como un mundo. Intentando no cerrarse en los estudios poscoloniales, que reducen al hecho literario como una relación exclusivamente política, Casanova propone:

un territorio paralelo, relativamente autónomo del ámbito político, y dedicado por ello a preguntas, debates, invenciones de naturaleza específicamente literaria. En él, las luchas de todo tipo –políticas, sociales, nacionales, de género, étnicas– acaban siendo refractadas,

---

<sup>164</sup> “Esto da entrada a una imaginación extraterritorial, en la que los límites del mundo sociopolítico se ponen a prueba”.

Cfr. HART, Matthew, *Extraterritorial*, Columbia University Press, New York, 2020.

<sup>165</sup> Idem,



diluidas, deformadas o transformadas de acuerdo con una lógica literaria, y en formas literarias<sup>166</sup>.

Casanova llama a esta área intermedia entre la literatura, la historia y el mundo como un “espacio literario mundial”. Sin embargo, ella misma está consciente de que no se puede alcanzar una autonomía total, sino que es más bien un modelo, un conjunto de proposiciones, que se puede construir una y otra vez dependiendo del caso a analizar, con la finalidad de demostrar que ninguna de ellos existe en aislamiento, “sino que es un ejemplo particular de lo posible, un elemento de un grupo o familia, que no podríamos haber visto sin haber formulado primero un modelo abstracto de todas las posibilidades”<sup>167</sup>. El modelo que intenta describir Casanova es uno que se basa, principalmente, en relaciones, posiciones interconectadas, no de una literatura a escala mundial, sino de la literatura como un mundo.

Tanto en *La república mundial de las letras*, como en este ensayo, Casanova ejemplifica esta nueva visión con la metáfora que usa Henry James en la novela corta *Una figura en el tapiz* (1896), en la que el autor cuestiona las relaciones que existen entre los autores y sus críticos. Casanova y James declaran que, como un tapiz, mirar de cerca la literatura no es más que “un entramado indescifrable de formas y colores arbitrarios; pero desde el ángulo correcto, la alfombra presenta de repente al observador atento ‘la combinación correcta’ de ‘soberbia complejidad’”<sup>168</sup>. En el libro, Casanova aclara que todo lo que ha sido escrito, traducido, publicado, teorizado, comentado y celebrado son elementos de una basta composición y que una obra literaria solamente puede ser descifrada con base en la entera composición del universo que habita<sup>169</sup>. Una lectura a la distancia, como Moretti explicaba.

No obstante, en este mundo, que la misma autora describe como una república, existen también tensiones, ya que en UN mundo en el que el único recurso y el único valor es la literatura, las relaciones de poder que gobiernan este mundo es uno en el que las lenguas son instrumentos de batalla. Como en el ejemplo que Rivera Garza utilizaba para exponer este mismo hecho, el de Elizabeth Lowry, para Casanova hay lenguas que compiten por la

---

<sup>166</sup> CASANOVA, Pascale, “La literatura como mundo”, *New Left Review* 31, Universidad de Pennsylvania, EUA, 2005, pág. 66

<sup>167</sup> *Ibid.*, pág. 67

<sup>168</sup> *Ibid.*, pág. 68

<sup>169</sup> CASANOVA, Pascale, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, EUA, 2007, pág. 2

dominación y que acaban posicionándose como capitales de poder. En el caso de Lowry, el inglés sobre el afrikáans, al igual que en el caso de Luiselli, quien escribió *Lost Children Archive* en inglés y, posteriormente, lo tradujo al español. La novela, en su cariz de denuncia, tiene mucha más oportunidad de ser leída, comentada e interpretada, si se escribe en lo que se considera la lingua franca del mundo occidental. Asimismo, desde su vivencia americana, la novela fue escrita en la lengua más cercana; la lengua de las cortes de asilo, como ella mencionaba, la de las zonas de detención, la de los policías fronterizos.

Casanova remonta la batalla por la dominación en el siglo XVI, cuando las lenguas vernáculas europeas (francés, inglés, alemán y español) afirmaron su independencia y ganaron poder literario sobre el de los modelos clásicos del griego y el latín, luchas que como se mencionaban en el capítulo anterior, dieron paso a la creación de las naciones y del sentimiento de nacionalismo. Es así que la puja por la dominación literaria da claridad sobre qué es el espacio literario: “En realidad, las desigualdades estructurales en el mundo literario dan lugar a series específicas de luchas, rivalidades y enfrentamientos sobre la propia literatura. De hecho, a través de estos encontronazos es como se hace visible el espacio literario”<sup>170</sup>.

De manera especulativa, Casanova estudia la historia de lo que llama “La república mundial de las letras” como una constante batalla geopolítica, en la que las tensiones vienen de afuera hacia adentro: la periferia quiere acercarse al centro de poder y el centro se defiende de lo que ve como un desafío a su autoridad como creador y árbitro del valor literario. En este espacio los autores están destinados a ganar prestigio o ser olvidados. Los conflictos entre los poderosos y los impotentes y los enfrentamientos entre autoridades que protegen su territorio e influencia dictan a los ganadores y perdedores, a quién se traduce y quién no, a quién se revisa y a quién se ignora. Es por esto mismo que países europeos seleccionados han sido reconocidos en todo el mundo como centros de autoridad literaria.

Uno de los mayores indicadores de la existencia de este espacio literario, dice la autora francesa, es la existencia del Premio Nobel de Literatura, que para ella es “hoy una de las pocas consagraciones literarias verdaderamente internacionales, un laboratorio único para designar y definir qué es universal en literatura”<sup>171</sup> y ejemplifica esto con la ganadora del

---

<sup>170</sup> CASANOVA, op. Cit., pág. 69

<sup>171</sup> Idem.

premio en 2004, Elfriede Jelinek –inclasificable autora de relatos y obras de teatro violentos y experimentales, con una actitud crítica radical, pesimista y feminista– es otro ejemplo de la total independencia del jurado sueco para tomar sus decisiones y dirigir su “política literaria”.

Ella defiende la importancia del capital literario y su papel en dar valor y legitimidad a las naciones en su incesante lucha por el poder internacional. Dentro de su teoría general, Casanova ubica tres períodos principales en la génesis de la literatura mundial (latín, francés y alemán) y examina de cerca tres figuras destacadas en la república mundial de las letras: Kafka, Joyce y Faulkner.

Es así como la importación de obras teóricas a un área marginal funciona de la misma manera hegemónica que Pascale Casanova describió para las traducciones literarias de un lenguaje “dominado” a un espacio “central”:

En términos generales, esto también significa que la escritura de los dominados lingüísticamente está potencialmente “siempre ya traducida”, porque hace uso de una lengua menos conocida por aquellos dotados del poder de consagración. En otras palabras, la traducción es el único medio puramente lingüístico para hacerse visible, para hacerse notar en las regiones dominadas de este mundo. No se trata de una simple “naturalización” (en el sentido de cambio de nacionalidad e idioma), también implica la obtención de un certificado de legitimidad: ser traducido - o convertirse en bilingüe y / o “escritor” - en uno de los idiomas centrales o, mejor, en el idioma mundial, significa ganar legitimidad<sup>172</sup>.

Es también que llama “el Meridiano de Greenwich” de esta república a lo que los mismos escritores y críticos comienzan a llamar como “moderno” o “contemporáneo”. Es esta evaluación de lo que se considera actual en la literatura lo que comienza a regir el rumbo que tomará este mundo: “Lo considerado moderno aquí, en un momento dado, será declarado el ‘presente’: textos que ‘dejarán su huella’, capaces de modificar las actuales normas estéticas. Estas obras servirán, durante un tiempo al menos, de unidades de medición dentro de una cronología específica, modelos de comparación para producciones posteriores”.<sup>173</sup> En diversas ocasiones a lo largo de su tratado, Casanova declara que París es el Meridiano de

---

<sup>172</sup> CASANOVA, Pascale, *The World Language. Translation and Domination*, Seuil, Paris, 2015, pág. 19

<sup>173</sup> *Ibid.*, pág. 70

Greenwich de lo contemporáneo y arguyendo que ahora otras ciudades, como Londres y Nueva York, se alzan como centros plurales que luchan contra la hegemonía de París. Para la autora, Latinoamérica es periferia que roba del centro.

Para la autora, la aparición del modernismo en el mundo literario de Hispanoamérica sucedió cuando el poeta modernista, Rubén Darío, expropió el capital literario de la época, específicamente del meridiano de París. Según explica, Darío “importó, a la propia poesía española, los mismos procedimientos, temas, vocabulario y formas enaltecidos por los simbolistas franceses”<sup>174</sup>. Pero como menciona, esta no fue una manera pasiva de adquirir esta influencia, sino una expropiación activa, política y estéticamente consciente. Darío se alejó de las formas literarias conferidas a la tradición española y se trasladó a Francia, pero en su idioma, capitalizando de manera total el dominio literario que tenían París –la ciudad de las cien mil novelas, según Balzac– y el francés y volviéndose su obra centro del movimiento en auge.

En un apartado que ella llama “Los rebeldes”, teoriza que escritores de lenguas periféricas y colonizadas suelen organizarse para “robar” este capital lingüístico, pues se consideran ilegítimos poseedores de la lengua hegemónica. Dice que “la conexión entre lenguas, nación e identidad popular aparecen tan necesarias que los no-nativos de estas lenguas aparecen como ilegítimos”<sup>175</sup>. Presenta el caso de Salman Rushdie, que como Ha Jin, hablan de un sentimiento de culpa o traición que ocurre cuando ellos, como autores, tienen que recurrir a la lengua del país que los recibe. Cita a Rushdie, quien dice:

The Indian writer, looking back at India, does so through guilt-tinted spectacles... Those of us who use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we find in that linguistic struggle reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work

---

<sup>174</sup> CASANOVA, op. Cit., pág. 88

<sup>175</sup>El escritor indio, mirando hacia a la India, lo hace a través de anteojos teñidos de culpa... Los que usamos el inglés lo hacemos a pesar de nuestra ambigüedad hacia este, o quizás por eso, quizás porque encontremos en esa lucha lingüística el reflejo de otras luchas que tienen lugar en el mundo real, luchas entre las culturas dentro de nosotros y las influencias que operan en las sociedades. Conquistar el inglés puede completar el proceso de hacernos libres.

Ibid., pág. 262

among societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free<sup>176</sup>.

En el puro sentimiento francés de revuelta, Casanova reconoce que las revoluciones en el mundo literario se dan a través de las formas que se producen luego de que se manipula la lengua. Asegura que al examinar las soluciones lingüísticas de los escritores periféricos es posible analizar sus “sofisticadas creaciones”, su estilo y forma y entender el cómo entre los “lingüísticamente dominados”, como ella los llama, su búsqueda por la independencia genera estas sublevaciones literarias<sup>177</sup>. En otras palabras, las decisiones que estos escritores toman al respecto de la lengua que usan no es consistente con las formas de las literaturas nacionales, a pesar de depender de las políticas de la lengua nacional en la que se adscriben.

Asimismo cataloga a las lenguas de acuerdo a su literalidad en este espacio literario. En la primera categoría coloca a las lenguas que no poseen un corpus escrito y que, por definición carecen de capital literario. En la segunda categoría, las lenguas de reciente creación como el catalán o el coreano. Después, menciona a las lenguas con una antigua y rica cultura pero que pertenecen a países pequeños, como el griego moderno o el danés. En esta categoría también coloca a la literatura mexicana en español. Por último, las lenguas que son habladas por una gran cantidad de gente y sus países son igualmente grandes e importantes, como el chino o el árabe, pero que no son reconocidas en el mercado internacional<sup>178</sup>. Los autores hablantes de cualquiera de estas lenguas no tienen otra opción más que traducir su obra si quieren contender en la pugna por el centro. Expresa Casanova: “Quedan atrapados en una dramática contradicción estructural que los obliga a escoger entre la traducción a una lengua literaria que los separa de sus compatriotas, pero que les otorga existencia literaria, o retraerse en una lengua pequeña que los condena a la invisibilidad o a una existencia puramente nacional”<sup>179</sup>.

Una de las soluciones que muchos autores toman es la de publicar simultáneamente en dos idiomas o la de auto-traducirse. Casanova pone de ejemplo los casos de Nabokov, del escritor marroquí, Abdellatif Laabi, quien optó por traducirse a sí mismo al francés, y el

---

<sup>176</sup> Ibid., pág. 263

<sup>177</sup> Cfr. Ibid., pág. 255

<sup>178</sup> Cfr. Ibid., pág. 256

<sup>179</sup> Ibid., pág. 257

“galicismo mental” de Darío –que recuerda al transcrito de Rivera Garza–. En el caso del presente trabajo, Valeria Luiselli opta por ambas vertientes. Escribe en inglés, se traduce al español. Escribe en español y en inglés de manera paralela. En este sentido, Luiselli sería una escritora que se coloca dentro de la literatura nacional, en este caso la mexicana, y en la internacional, a través de sus traducciones. Pascale Casanova aclara que la tentativa de los autores en la periferia por distanciarse de ésta y por no acercarse del todo al centro, incluye la adopción de una lengua dominante, la auto-traducción, la creación de un doble corpus de su obra, la generación de una nueva forma de escritura y la mezcla simbiótica de dos o más lenguas<sup>180</sup>. La autora se decanta por resumir a las estrategias de pura literaria como de “asimilación” y de “diferenciación: “No existe, sin embargo, una frontera clara entre ambos tipos de estrategias, ya que de algún modo, el objetivo es trascender la distinción”, dice Bernat Castany Prado<sup>181</sup>. El autor propone una tercera estrategia que sería la de acumular capital cultural de todos los meridianos, en términos de Casanova, con la finalidad de reformularla para crearse un propio espacio. El poeta cubano Roberto Fernández Retamar, ejemplifica, dice que las mejores novelas latinoamericanas, como las rusas, son aquellas que no repiten fórmulas occidentales, sino híbridos que “consiguen ensanchar la noción misma de literatura, redefiniendo y rejerarquizando sus géneros”<sup>182</sup>.

Los escritores, como sugiere Casanova, tienen que dominar el arte de la distancia para ser percibidos: “sabiendo que el universo literario obedece al famoso *esse est percipi* de Berkeley (ser es ser percibido) perfeccionan gradualmente un conjunto de estrategias ligadas a sus posiciones, su lenguaje escrito, su ubicación en el espacio literario, a la distancia o proximidad que quieren establecer con el centro otorgante de prestigio”<sup>183</sup>. Las novelas de Luiselli, como la de otros escritores extraterritoriales, pueden verse como un “espacio de traducción” y como resultado de su dominio sobre el “arte de la distancia”, o en otras palabras, el arte “de situarse estéticamente, ni demasiado cerca ni demasiado lejos de un centro de prestigio”<sup>184</sup>. Esta estrategia es descrita como una dialéctica entre la literaridad de cada uno de las lenguas que el escritor domina, su situación política y su determinación por

---

<sup>180</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 254

<sup>181</sup> CASTANY PRADO, Bernat, *Literatura posnacional*, Universidad de Murcia, Murcia, 2007, pág. 264

<sup>182</sup> *Ibid.*, pág. 242

<sup>183</sup> *Ibid.*, pág. 89

<sup>184</sup> *Ibid.*, pág. 89

ser reconocidos en los centros literario: “Sólo así es posible comprender el problema del lenguaje en las naciones dominadas del mundo literario en todas sus dimensiones – emocional, subjetivo, individual, colectivo, político– y cómo la experiencia de cada país difiere de todos los demás”<sup>185</sup>.

Es aquí cuando es preciso señalar la contradicción que se mencionaba al principio del apartado y de la que Castany Prado está muy consciente cuando comienza a enumerar a algunos autores posnacionales que son latinoamericanos. El autor barcelonés arguye que en Latinoamérica la literatura presenta una mayor continuidad y ruptura, en contraste con lo que sucede con la europea. Esta continuidad (o discontinuidad) ha generado la aparición de escritores que ponen en discusión el eurocentrismo de los estudios literarios y dice que esto “ha convertido a Latinoamérica en un ámbito especialmente rico para estudiar las relaciones literarias entre la periferia o semiperiferia y el centro”<sup>186</sup>.

Comenta también que Latinoamérica ha tenido una repercusión e influencia importantes hacia la periferia literaria, pues figuras como Borges, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes o Lezama Lima han creado otras literaturas, como el realismo mágico en autores africanos o en la obra de Salman Rushdie, y por su constante conversación que han tenido con filosofía de Occidente, como sucede en la obra de Borges, que continuamente discute con Foucault, Eco, Derrida o Calvino. “Esta influencia no está relacionada exclusivamente con la forma, sino también con el contenido. Las reflexiones y soluciones identitarias que todos estos escritores han investigado en sus obras [...] han sido de gran interés para otros países e individuos que se hallaban ante situaciones de refundación identitaria parecidas a las que Latinoamérica vive constantemente”<sup>187</sup>. Asimismo, Castany, a diferencia de Casanova, escoge como caso de estudio a la literatura latinoamericana por su alto grado de representatividad. Explica que desde su colonización, los países latinoamericanos han sido periferia, por lo que entre sus escritores e intelectuales es normal encontrar reflexiones del tipo extraterritorial, que discuten abiertamente con las problemáticas poscoloniales y cuyas manifestaciones literarias son “perfectamente aplicables” a las literaturas del centro, de la periferia o de la semiperiferia.

---

<sup>185</sup> Ibid., pág. 259

<sup>186</sup> CASTANY, op. Cit., pág., 239

<sup>187</sup> Ibid., pág. 244

En el caso específico de la literatura de México, tanto Casanova como Castany, coinciden que con la retórica positivista, pero conservadora del siglo XIX y sus subsecuentes movimientos reaccionarios en contra de ésta, comienza a dibujarse la identidad mexicana. En *El Laberinto de la Soledad*, Paz afirma que la crítica debe verse como uno de los antecedentes imprescindibles de la Revolución que suponía una crítica de la doctrina oficial y abrió las puertas a la reflexión poética acerca de qué es ser latinoamericano<sup>188</sup>. Es a partir de varios textos, como *Visión de Anáhuac* (1917), de Alfonso Reyes, *La raza cósmica* (1929), de José Vasconcelos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, que se va a empezar a crear una “psicología nacional” que intenta salvaguardar las diferencias inherentes entre las identidades americanas originarias y las europeas colonizantes.

Para Casanova, estos autores intentan crear una continuidad, aunque artificial, con la finalidad de reconciliar estas identidades y volverlas una. Compara a las naciones modernas de México y Grecia, al decir que ambas se fundaron en el siglo XIX, luego de una profunda dislocación histórica, lo que les ha impedido explotar completamente las culturas de las que se alimentan y teniendo que subsanar esta crisis identitaria con la creación de una totalmente diferente. Asimismo, cita a Carlos Fuentes cuando en *El Espejo Enterrado* explica que:

Esa tradición que se extiende de las piedras de Chichén Itza y Machu Picchu a las modernas influencias indígenas en la pintura y la arquitectura. Del barroco de la era colonia a la literatura contemporánea de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez [...] Pocas culturas del mundo poseen una riqueza y continuidad comparables. En ella, los hispanoamericanos, podemos identificarnos e identificar a nuestros hermanos y hermanas en este continente. [...] Este es un libro dedicado, en consecuencia, a la búsqueda de la continuidad cultural que pueda informar y trascender la desunión cultural y la fragmentación política del mundo hispano<sup>189</sup>.

Es claro que hay una línea muy difuminada entre el ser nacional y el ser latinoamericano, y eventualmente, los autores cuya escritura explora estas problemáticas pasen de ser latinoamericanos a ser “universales”, al ser estudiados en el presente. Para Castany, el mismo hecho de que los escritores hayan tenido una importancia capital en la conformación de una identidad nacional, lleva a pensar que también la tendrán en el desmantelamiento de estas

---

<sup>188</sup> PAZ, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, pág. 129

<sup>189</sup> FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pág. 11



identidades. Si desde las novelas del Boom comienzan a asomarse estas fracturas, es para la generación de los escritores chicanos que indiscutiblemente estamos hablando de una literaria más allá de la nación, dislocada, multiterritorial, incluso.

Pero no sólo es el hecho de que la literatura extraterritorial sea diferente a la nacional en cuanto a la configuración de una identidad y capital literaria, sino que las obras posnacionales poseen, además de simplemente haber sido escritas por autores posnacionales o leídas por un público posnacional. Para Bernat Castany también hay características de forma y de contenido. Una de las primeras instancias que considera es que los escritores extraterritoriales crean personajes híbridos que les permiten problematizar las rígidas definiciones nacionalistas<sup>190</sup>. Un caso que podemos considerar es el de los personajes inmigrantes. Igualmente, estos personajes se encuentran en obras que son historiadas y que tienen reflexiones antibelicistas, que consideran las consecuencias del nacionalismo como “perversas”<sup>191</sup>. Sin embargo, la característica más notoria es la de la creación de contenido de tipo identitario que “consiste en tratar de construir una concepción de identidad más flexible, fluida, e incluyente, gracias a la cual se puedan construir nuevas identidades individuales y colectivas sin atender con la irreductible complejidad del mundo”<sup>192</sup>. Para Cristina Rivera Garza, este es el trabajo que poetas como Melchy y Villanueva conciben con su poesía planetaria: seres humanos que son capaces de atravesar todas las fronteras, terrestres y espirituales, a través de un sistema metafórico en el que la discusión de guerras, ciudades y fronteras crean nuevas realidades sociales. Aunque en la actualidad todavía perduran las ideas de que la identidad nacional de una persona debe ser única, en el ámbito literario las reyertas de este tipo ya se han visto superadas.

Así como mencionaba Rivera Garza, sobre la literatura “enterrada”, Castany menciona a la metáfora del árbol como una que es básica en el nacionalismo: “–relacionada con la de las raíces, la savia y la tierra–, la metáfora de la familia –que incluye las de la patria, nacimiento y fraternidad–, la metáfora del árbol genealógico [...] –y la metáfora de la persona o personalización”<sup>193</sup>. Para la escritora mexicana, la literatura posterior es partidaria de la necropolítica, pues la tierra ya no es lugar de crecimiento, sino de sepulcros, la de la familia

---

<sup>190</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 203

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> *Ibid.*, pág. 207

<sup>193</sup> *Ibid.*, pág. 208

fragmentada y la de la violencia ejercida en el cuerpo que disidente. Dice Castany que algunos escritores posnacionales, como en el caso del libanés Amin Maalouf, prefieren entonces la metáfora del camino: “Tiene, como los hombres, un origen ilusorio, ya que ‘en cada encrucijada se han sumado otros caminos que procedían de otros orígenes’”, dice citándolo.

Escritores como Rushdie, Sebald, Pamuk, Said y Naipaul utilizan estas metáforas contantemente, menciona. Pero todo esto lleva a un eje central que llama “escepticismo identitario” que define como “negarse a definir la propia identidad nacional, racial, sexual o cultural, para aceptar con naturalidad la ambigüedad y pluralidad del mundo”<sup>194</sup>. En el caso de los personajes migrantes, como veremos más adelante en el apartado de análisis de la novela *Desierto Sonoro*, es usual que se vean enfrentados a una imposición identitaria –ser o no ser estadounidense, por ejemplo– y que éstos se cuestionen si son parte de una zona geográfica o son herederos de una cultura e historia. En las obras de los autores posnacionales abundan los diálogos sobre el origen, y los personajes en estas obras o se desmarcan de la conversación o aceptan su dislocación con saña y orgullo<sup>195</sup>. Es claro que el desubicado o desarraigado sea el personaje más usual en la literatura posnacional; personajes que usualmente poseen nombres que reflejan las complejidades de la identidad dislocada. Incluso, muchas veces, los personajes prefieren no tener un nombre: “Abundan en la literatura posnacional los personajes trágicos, escindidos, entre dos o varias culturas, y que no saben decidirse o si no decidirse por ninguna”<sup>196</sup>.

Al respecto de un contenido filosófico dentro de la literatura extraterritorial, Castany encuentra dos aspectos fundamentales: la recuperación del espíritu humanista y la voluntad por hacer del cosmopolitismo una opción seria. Al respecto del humanismo, refiere que se trata de mostrar respeto por la complejidad y diversidad del mundo, así como mantener una actitud de tolerancia y son todas “las obras [...] que comparten con el humanismo, a un nivel ficcional o formal, una misma actitud antisistemática, una misma tolerancia por la ambigüedad y un estilo legible, conversacional y humorístico”<sup>197</sup>. En cuanto al cosmopolitismo –que caracteriza como la doctrina que ven al hombre como un “ciudadano

---

<sup>194</sup> Ibid., pág. 211

<sup>195</sup> Cfr. Ibid., pp. 212-219

<sup>196</sup> Ibid., pág. 220

<sup>197</sup> Ibid., pág. 223

del mundo”– vuelve a lo que los poetas modernistas, como Darío, José Martí y Vicente Huidobro, realizaron cuando escribían en Francia, sobre temas franceses y escritos en francés, así como una fuerza viajera y un deseo de conocer el mundo. Aunque hay muchos autores, como Borges, que aunque no viajaron ni escribieron en otros idiomas, tomaron del capital cultural de otros países para engendrar su obra.

Ahora, en cuanto a la forma, el autor se refiere a los rasgos distintos de la literatura posnacional como “mundialismo literario”, pues define a este estilo como uno que “conscientemente buscado o no, que dé cuenta del mundo en su totalidad”<sup>198</sup>. Una primera característica es la de las enumeraciones de noticias o hechos internacionales, que crea el efecto de leer una representación global y no solamente global. En esta característica entran también enumeraciones de marcas, lugares, comidas, películas y canciones, y otros objetos de la cultura pop. Asimismo, específica que también hay enumeraciones caóticas, en las que “en ese aparente desorden subyace algún tipo de unidad que genera en el lector, de forma lírica o intuitiva, la sensación de que existe una cierta continuidad o cohesión entre todas las cosas del mundo”<sup>199</sup>. Otra característica es la de recurrir a campos léxicos universales como términos científicos, religiosos, filosóficos y artísticos que son conocidos ampliamente, aunque muchas de las veces son términos occidentales.

Ahora, uno de los estilos más notorios de acuerdo con Castany, es el que refleja la mezcla lingüística que se ha dado por las migraciones, desplazamientos y la globalización, y que aparece en forma de traducciones insertas o glosas bilingües. Uno de los ejemplos que menciona es el de la literatura chicana –como el caso de Junot Díaz que veíamos en el capítulo anterior–, que “no sólo se hace referencia a la coexistencia sino a la fusión de diferentes lenguas”<sup>200</sup>. Asimismo, es usual que se haga referencia a cómo los personajes pronuncian las palabras, que tengan un acento extraño o neutral, que no se pueda identificar inmediatamente, o que conviven con una extensa variedad lingüística. Y así, además de la mezcla de códigos, también se escribe con dobles discursos o antilogías, se usan la paradoja, el oxímoron, la ironía, entre otros.

En cuánto a la narración, Castany –regresando a su término de “mundialismo literario”– señala que el escritor extraterritorial hace uso de lo que llama “perspectivas

---

<sup>198</sup> Ibid., pág. 225

<sup>199</sup> Ibid., pág. 227

<sup>200</sup> Ibid., pág. 225

vértigo”, o cambios de enfoque espacial o temporal, normalmente de manera repentina o violenta, cambiando la narración hacia otros países, o incluso en el espacio exterior. Al mismo tiempo, se usa el recurso de describir de manera simultánea de los fenómenos que suceden alrededor del mundo “y trataría de generar no ya una temporalidad única nacional, proceso que Anderson en *Comunidades Imaginadas*, sino una temporalidad compartida”. También, dice, se hacen referencia a espacios internacionales, alejados de la civilización, espacios cambiantes y a, usando el término de Marc Augé, los no lugares, que define como “un espacio que no puede definirse, ni como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico”<sup>201</sup>.

En *Los no lugares*, Augé analiza muchas de las características que hemos visto con Castany, en referencia a la existencia de estos espacios en negativo, usando las nociones que Michel de Certeau propone al respecto de “espacio” y “lugar”, que es un “cruce de elementos en movimiento”. Es a partir de ese análisis que el “no lugar” se configura como un espacio que es atravesado por el viaje, por lo que para Augé, el no lugar y el viaje están indiscutiblemente ligados. Es por eso que aeropuertos, salas de espera, carreteras, supermercados y hoteles se consideran no lugares: “El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar”<sup>202</sup>. Describe a estos lugares como espacios que no crean identidad ni relaciones, que viven en el presente y carecen de historicidad, y que por esto mismo, existen en una especie de paradoja para los eternos errantes:

El extranjero perdido en un país que no conocer (el extranjero “de paso”) sólo se encuentra aquí en el anonimato de las autopistas, de las estaciones de servicio, de los grandes supermercados o de las cadenas de hoteles. El escudo de una marca de nafta constituye para él un punto de referencia tranquilizador, y encuentra con alivio en los estantes del supermercado los productos sanitarios, hogareños o alimenticios consagrados por las firmas multinacionales<sup>203</sup>.

Para los extranjeros, así como para los escritores extraterritoriales, los no lugares, tanto físicos como ficcionales, provocan una especie de comodidad identitaria, pues como ellos, tampoco pertenecen del todo a un espacio. Luis Luna, en su artículo “Memorias de la

---

<sup>201</sup> AUGÉ, Marc, *Los no lugares*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000, pág. 83

<sup>202</sup> Ibid., pág. 91

<sup>203</sup> Ibid., pág. 110

impermanencia. Los no lugares en la literatura migrantes” enumera también las características de este tipo de literatura, al igual que Castany, y agrega que existe “una cierta predominancia del viaje, del tránsito como tema axial de su obra, estableciendo determinados no lugares como escenarios y puntos de perspectiva”<sup>204</sup>, de tal manera que muchas veces la literatura extraterritorial suele ser catalogada como “literatura de viaje”, debido a la calidad migratoria o de exilio de muchos de sus exponentes.

Esto es lo mismo que dice Bernat Castany, al señalar que el desplazamiento de los autores de este tipo es físico y psicológico y que la mayoría de las obras que él trabaja ( como *Los versos satánicos* de Rushdie, e incluso la *Odissea* de Homero) todas tengan como eje central el viaje, sea este para volver o no, pues en la obra el meollo del asunto no es el destino, sino el viaje mismo: “Otro viaje del que no se vuelve nunca y que da cuenta de los procesos de síntesis cultural, que son condición de posibilidad de un giro cosmopolita, es el viaje de emigración [...] En la literatura posnacional nos hallamos no tanto con viajes de regreso como de huida, de fuga. Pero el héroe sigue siendo un hombre desterrado, desubicado, perdido”<sup>205</sup>

Ahora, mientras que Castany está de acuerdo con Casanova y Franco Moretti en su formulación para un espacio literario y usa como base para su análisis muchas de estas reflexiones, asegura que en la actualidad Latinoamérica se yergue como un punto de referencia en la literatura posnacional, pues su literatura se ha construido con base en una constante reflexión sobre la identidad, la periferia, la subalternidad, la hibridación y heterogeneidad cultural que se ha llevado a cabo desde el siglo XIX, y que ahora países europeos comienzan a experimentar. Es por eso que considera a autores como Borges, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes o Lezama Lima como influencias irrevocables en circuitos literarios alrededor del globo. Lo que es claro que en Latinoamérica se manifiesta una literatura en tenor a las crisis de los conceptos de Estado-nación y de modernidad, para acercarse ya a una visión cosmopolita y a una ciencia sobre estos fenómenos que no sea esencialista y que sea igual de provisional, o esporádica, en palabras de Rivera Garza, que la literatura que se estudia.

---

<sup>204</sup> LUNA, Luis, “Memorias de la impermanencia. Los no lugares en la literatura migrantes”, *Quimera: Revista de literatura* 365, Barcelona, 2014, pág. 25

<sup>205</sup> CASTANY, Op. Cit., pág. 233

### 2.3 Un paraíso en construcción

Mencionaba Rivera Garza, al final del ensayo “Mi paso por transcrito” que nunca antes un momento mejor para hablar del español y de sus muchas historias, sus muchas historias con/en los Estados Unidos y sus muchas historias con/dentro del inglés. Las obras de estos escritores migrantes latinoamericanos contienen rastros, marcas materiales, hendiduras, trazas de la miríada de estrategias de oposición, de adaptación, de negociación en las que estos escritores participan. Uno de los ejemplos que da al respecto es el de la antología McOndo, compilada por el escritor chileno Alberto Fuguet, quien descubrió que en Estados Unidos su región estaba de moda, aunque se encontró con un rechazo hacia su literatura por ser muy poco latinoamericana<sup>206</sup>. A pesar de en su tiempo de publicación (en 1996) fue una antología muy celebrada, Rivera Garza la encuentra cuestionable para los 2010. Dice que la mayoría de “los McOndistas” en realidad no eran habitantes de Estados Unidos y que no escribían desde la experiencia vital de ser un migrante, un residente o un esporádico. Estos autores consideran a los escritores del Boom como el enemigo canónico al que han jurado desplazar y reemplazar.

Es por esto que empujados por las crisis económicas, algunos escritores encontraron un lugar para escribir y vivir en Estados Unidos. Gustavo Sainz y Jorge Aguilar Mora: de los primeros escritores “americanos” nacidos en México que viven y producen en Estados Unidos. Spahr observa una tendencia en los escritores bilingües o multilingües contemporáneos de alejarse del inglés convencional: “O en el caso de lo que con frecuencia es llamado “experimental”, el autor ataca las convenciones de la lengua inglesa y escribe en un inglés alterado<sup>207</sup>”. Es así que comienzan a aparecer escritos en español en un contexto angloparlante. Según Achugar “los jóvenes reunidos en torno a McOndo y al grupo mexicano del “Crack” sintieron la necesidad de tomar una distancia parricida con el “realismo mágico”, razón por la cual defienden una literatura mundial<sup>208</sup>, deslatinoamericanizada. Para Rivera Garza, además de la ruptura que presenta esta generación está la de los migrantes que se

---

<sup>206</sup> RIVERA GARZA, Op., Cit., pág. 169

<sup>207</sup> Ibid., pág. 174

<sup>208</sup> ACHUGAR, Hugo, “Apuntes sobre la “literatura mundial” o acerca de la imposible universalidad sobre la literatura universal”, *América Latina en la Literatura mundial*, Universidad de Pittsburgh, 2006, pág. 209

desplazan a Estados Unidos con la intención de estudiar o enseñar. Arguye que así como se ha vencido la idea del escritor nacional, también se ha debilitado la idea del escritor romántico que vive fuera de la academia y de la sociedad:

Una nueva generación de escritores migrantes de América Latina –que incluye pero no se limita a Edmundo Paz Soldán, Yuri Herrera, Valeria Luiselli, Lina Meruane, Pedro Ángel Palou, Álvaro Enrigue, Rodrigo Hasbún, Claudia Salazar, Carlos Yushimito, Carmen Boullosa– ha publicado importantes libros antes de establecerse en California, Nueva Orleans o Nueva York pero la mayor parte de su trabajo reciente ha sido concebido y desarrollado mientras vivían y trabajaban en los Estados Unidos<sup>209</sup>.

Asimismo, la autora asegura que nunca antes hubo un mejor momento para hablar del español en el contexto de sus múltiples relaciones con Estados Unidos y el inglés, pues las obras de estos escritores contienen rastros, marcas y hendiduras de las estrategias que toman para negociar, oponerse o adaptarse a la lengua y cultura que los recibe. Asegura que “leer este tipo de literatura en su entera complejidad puede requerir movernos más allá de la matriz identitaria que ha dominado [...] para confrontar en lo que excede y desde lo que excede esa captura subjetiva de las escrituras en español que surgen desde los Estados Unidos”<sup>210</sup>

Ahora, para este presente trabajo de investigación se requiere necesariamente alejarse de las claves identitarias que han dominado la literatura mexicana durante más de 100 años, al respecto de los estudios interpretativos a su alrededor. Así como se ha visto en el capítulo anterior, la literatura mexicana se ha visto en la particular avenida de ser periférica, pero con la suficiente influencia para formar un horizonte de sucesos dentro de las manifestaciones literarias de Hispanoamérica. Del español, como mencionaba Casanova, adquiere una larga y extensa tradición, pero también una subyugación al idioma dominante más cercano, el inglés. Para acercarnos al análisis de la obra de Valeria Luiselli había que dejar claro primero que escribe desde una tradición que se ha erigido siempre desde el cosmopolitismo y desde el desplazamiento, tanto geográfico como estilístico, y que Luiselli ha sabido empatar el mundialismo de su literatura de origen y la que la ha recibido en Estados Unidos, Sudáfrica

---

<sup>209</sup> RIVERA GARZA, Op., Cit., pág. 171

<sup>210</sup> Ibid., pag. 175

y París. Es por esto que los conceptos de Rivera Garza, Casanova y Castany me parecen muy pertinentes para acercarse de manera textual a la novela *Desierto Sonoro*.

En el capítulo siguiente se analizarán específicamente los componentes de la novela *Desierto Sonoro*, de Valeria Luiselli, con el objetivo de descubrir por qué se le considera una novela extraterritorial, esto a partir de las consideraciones anteriormente expuestas. Por una parte, analizar en qué y áreas de la novela y cómo se abordan temas idiomáticos, particularmente entre el español y el inglés y espaciales o geográficos. Esto para determinar qué quiere decir el tratamiento que le da la autora y cómo se configuran dentro de la dinámica de la extraterritorialidad. En los primeros dos apartados, se describirán las instancias en las que la novela aborda estos temas, para finalizar el análisis de la novela en el tercer apartado, a partir de las nociones teóricas de Castany, y los términos de las autoras Rivera Garza y Casanova, en relación con la literatura extraterritorial.



### 3. Una música distinta

“Let's keep going, let's cross it again and again.  
Every line they set us before us, let's cross them,  
one by one, until we become our own map of  
dares.”<sup>211</sup>

**Ada Limón**

Antes de entrar de lleno con el análisis de la novela es pertinente detenerse un momento en describir cómo está conformada y de qué trata la historia que narra Valeria Luiselli. Esto con el propósito de dar un contexto más completo y porque sirve también para observar cómo y cuándo varios factores a analizar entran en acción, desde el nivel textual hasta el narrativo, y cómo es que contribuyen a que esta novela sea una extraterritorial, al igual que su autora.

Como se había mencionado en el primer capítulo, *Desierto Sonoro –o Lost Children Archive–* es la novela más reciente de Luiselli, publicada en 2019, casi simultáneamente en Estados Unidos y México, tanto en inglés como en español. También se hacía mención de que la autora comenzó la novela como un ejercicio ensayístico –que publicó en un trabajo independiente como *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas–*, con la intención de echar luz y “hacer denuncia”<sup>212</sup> sobre el problema migratorio de los niños latinoamericanos e indocumentados en Estados Unidos.

*Desierto Sonoro*, en su versión de la editorial Vintage Español, es una novela de 423 páginas, con un anexo de imágenes Polaroid hacia el final del libro y un apartado de Agradecimientos, en el que la autora también lista las citas y fuentes que uso a lo largo del libro. La novela está compuesta por cuatro partes:

---

<sup>211</sup> Sigamos, crucémosla una y otra vez. Cada línea que ponen ante nosotros, vamos a cruzarlas, una a una, hasta convertirnos en nuestro propio mapa de desafíos.  
LIMÓN, Ada, “Lines for crossing”, *What sucks us in will surely swallow us whole*, Cinematheque Press, Chicago, 2009, pág. 31

<sup>212</sup> En la entrevista con la Revista Quién, que se menciona anteriormente en la tesis, Valeria Luiselli explica que al escribir la novela se enfrentó con el problema moral de contar una historia que no le pertenecía del todo.

- *Primera parte: sonidos familiares*, que contiene 9 capítulos: Desplazamientos, Caja I, Raíces y rutas, Caja II, Indocumentados, Caja III, Desaparecidos, Caja IV, Expulsiones
- *Segunda parte: archivo de ecos*, que contiene 5 capítulos: Deportaciones, Mapas y cajas, Caja V, Historia continental, Perdidos
- *Tercera parte: apachería*, que contiene 3 capítulos: Valles del polvo, Corazón de la luz, Sueña caballos
- Y *Cuarta parte: huellas*, que contiene también 3 capítulos: Caja VI, Documento y Caja VII

Todos estos capítulos, además de los subcapítulos anteriormente mencionados, están divididos por partes aún más pequeñas, que la autora también nombra. Ejemplo de esto es como el primer subcapítulo de la primera parte, *Desplazamientos*, (y luego de los epígrafes) comienza con un apartado titulado “Partida”. Así, la autora va desmenuzando el subcapítulo: luego de “Partida”, empieza “Léxico familiar”, le sigue “Trama familia” y así sucesivamente.

Estos capítulos, a primera vista, parecen no ayudar mucho a la novela, pues la historia se sigue desarrollando cronológicamente. Sin embargo, cada título hace referencia a lo que la narradora principal nota en cierto momento de la historia, como si se trata de una entrada en un diario o una publicación en un blog. El apartado de “Léxico familiar”, por ejemplo, cuenta como la familia se ha conformado y como se auto-nombrado para evitar problemas de comunicación: la madre –que es la narradora– tiene una hija, y el padre tiene un hijo. Al estar juntos, los miembros de la familia son padrastros, hijastros, hermanastros, pero también padres, hijos y hermanos, por lo que han solventado todo al llamar los niños a sus padres como “ma” y “pa” y ellos como “nuestros hijos” o “niño” y “niña”. Sin embargo, el capítulo de *Desplazamientos* trata, en una mayor escala, sobre el viaje que tomará la familia de Nueva York a Arizona.

Así, cada partícula en la novela va mostrando, a veces la dinámica familiar de los protagonistas, a veces el panorama político de Estados Unidos, y a veces, la historia de los niños perdidos. Ya veremos más adelante que también dentro de la narración, se entrelazan otras narraciones y otros puntos de vista.

Los capítulos de las “Cajas” son interesantes porque son donde Luiselli añade diferentes medios narrativos. Las cajas, que son literalmente cajas que cada personaje lleva consigo durante el viaje, están llenos de libros, álbumes de música y mapas que se describen con meticulosidad de archivo. La primera caja, *Caja I*, que es propiedad de la madre, contiene cuatro cuadernos (e incluso se anotan su tamaño: 19.6 x 12.7 centímetros), diez libros (entre ellos, la *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila–Matas y los diarios recopilados de Susan Sontag) y un fólter con copias y discos. En el libro, el interior de la caja se describe en forma de lista. La *Caja V*, por otra parte, contiene mapas, reportes de mortalidad de migrantes, recortes de posters, fotografías y citas de libros, y en el libro se ven representados como tal: un mapa que dibujó el niño, un mapa que muestra la distancia que se recorre en el desierto al caminar durante tres días, un poster de 1910 que muestra un tren con niños huérfanos que fueron enviados al Oeste para ser adoptados por familias, entre otros más.

Cada caja contiene artefactos que cuentan, con la sola descripción de su interior, el estado mental de los personajes o de la historia migratoria de Estados Unidos, que también es la propia historia de la familia: novelas sobre viajes, ensayos sobre los archivos, mapas inexplicables, canciones sobre bandidos y fotografías de apaches. Ahora, sin ahondar demasiado, es preciso describir a los personajes principales que se encuentran en la novela.

La primera sería la madre. Este personaje es la voz narradora de las primeras dos partes del libro. En una primera lectura, parecería que la madre es la propia Valeria Luiselli contando la historia. En cierta manera, hay unas cuantas similitudes en la biografía de ambas mujeres. La narradora es una mujer mexicana<sup>213</sup>, que vive en Nueva York y que tiene una hija. Ambas trabajan para ayudar a familias en situaciones de personas indocumentadas, las dos como traductoras. Las coincidencias, tal vez, se acaban ahí. Para el lector no familiarizado con la vida de Luiselli esta no sería una preocupación. Para quien estudie su obra, quizá el personaje recuerde a la protagonista de *Los Ingrávidos*, quien también es una mexicana que trabajó en Nueva York, aunque en una editorial, traduciendo textos.

La madre conoce al padre en un proyecto sonoro de la Universidad de Nueva York, en el que están encargados de grabar todas las lenguas que se hablan en la ciudad. El padre,

---

<sup>213</sup> Aunque la nacionalidad del personaje de la madre nunca se hace explícito, se da a entender que por su acento y por su historia familiar (su abuela era otomí y su madre se una a “un movimiento insurgente” en México).

que es documentólogo de profesión, se dedica a buscar, grabar y archivar todo tipo de sonidos, con la intención de crear un documental acústico de cierto tema. La novela empieza cuando la madre decide ayudar a Manuela, una mujer indocumentada, a localizar a sus hijas, que están perdidas en el laberinto de la burocracia americana, y cuando el padre comienza un nuevo “paisaje sonoro”, como lo llama, sobre la vida de los últimos apaches chiricahuas en el territorio americano. Para estos dos proyectos es necesario que la familia se mude, indefinidamente, a Arizona, aunque la narradora da a entender que una vez llegando a su destino final, la familia se separara también, pues ella quiere continuar ayudando a los niños migrantes, de regreso en Nueva York, a través no de un proyecto sonoro, pero una investigación más profunda sobre esta problemática.

El niño, el hijo más grande, es el narrador de la segunda mitad del libro. La familia parte hacia Arizona después de su décimo cumpleaños y le regalan una cámara Polaroid, que utiliza para capturar momentos del viaje, que también se muestran hacia el final del libro. A través de él es como leemos *Elegías para los niños perdidos*, la historia dentro de esta historia, que de acuerdo con la narradora, está escrita por la escritora italiana (y ficticia) Ella Camposanto y traducida por Sergio Pitol. La novela que leen madre e hijo narra la “histórica Cruzada de los Niños, en las que decenas de miles de niños viajaron solos a través de Europa, y tal vez incluso más allá, y que tuvo lugar en el año 1212”<sup>214</sup>.

Las *Elegías para los niños perdidos* cuenta la historia de siete niños, a lo largo de diecisiete elegías, que tienen que salir de su tierra natal y viajar a través de “góndolas” hacia el desierto, para llegar a un lugar mejor. La historia va apareciendo intermitente a lo largo de la novela, mezclándose con la vida de la madre y de los niños, quienes creen que entre los niños de las *Elegías* están las hijas de Manuela y los demás niños migrantes y que, además, junto con ellos, los niños perdidos van camino a Echo Canyon, donde finalmente los encontrarán.

El último miembro de la familia es la niña, la más chica, hija biológica de la madre. En la novela es el personaje más despreocupado y cómico, pues con cinco años no está tan preocupada de los asuntos de los adultos, de los niños perdidos o de la transformación del paisaje que sucede en el viaje. Asimismo, es el personaje que hace más notorio el cambio de código lingüístico, pues no sabe pronunciar todavía muchas palabras en inglés ni español, ni

---

<sup>214</sup> LUISELLI, *Op. Cit.*, pág. 177

tampoco conoce el significado de muchas palabras y groserías, lo que da a entender que en sus primeros años de vida aprendió español y posteriormente, inglés, una vez que la familia se integró.

Los protagonistas de Luiselli no están nombrados. La madre se dedica a explicar esto en el capítulo que mencionábamos anteriormente: para facilitar el nombrarse entre los integrantes de la familia deciden prescindir de nombres y decirse, madre, padre, niño y niña. Esto es válido para el lector también. Además de Manuela, aparecen algunos nombres. Están nombrados los indios Apaches (Gerónimo, Cochise, Nana, Mangas Coloradas), los artistas, escritores y celebridades (desde Anne Carson hasta Elvis Presley) que aparecen en las cajas de los miembros de la familia y que aparecen a lo largo del camino. Los niños perdidos, las hijas de Manuela, los locales preguntones, todos los demás no tienen nombre y la novela no se molesta en extrañar su falta.

Al finalizar la novela, el lector se encuentra con las Cajas VI y VII, que contienen las transcripciones literales de varios audios que se grabaron durante el viaje y las veinticinco polaroids que el niño ha tomado durante la novela. La primera caja se compone de “ecos” — que hace referencia directa al destino familia de la familia, Echo Canyon—: los ecos de coches, de insectos, de televisión, entre otros objetos que la familia ha grabado a lo largo del viaje. Las descripciones de cada sonido se hacen literales, por ejemplo, el Eco de trenes se hace así: “Rishkttmmmmbbbbsgggggiiiiik, un tren llegando a la estación. Tractractracmmmmshhhhh, un tren dejando la estación”<sup>215</sup>. Las fotografías, por otra parte, son fieles representaciones de lo que sucede en la historia. Salvo algunas que salieron en blanco, en este anexo se ven todas las que la novela menciona: la primera, que toma la madre, en la que se pueden apreciar los dos niños, volteando a verla. Se ven también el hotel temático de Elvis Presley, un restaurante de paso, un cementerio, los pies de la madre, la espalda del padre, la avioneta en la que el gobierno americano lleva a una docena de niños indocumentados de regreso al sur.

Entre otros detalles que se mencionarán más adelante (como el uso de varios epígrafes y las explicaciones que la autora da las obras citadas), *Desierto Sonoro* se presenta como una novela que debe leerse y releerse con atención, ya que las piezas que la componen aparentan estar en inconexas en una primera lectura, pero las cajas, las fotografías, los títulos de los

---

<sup>215</sup> Ibid., pág. 417

capítulos y las citas textuales, todas forman un universo completo, por lo que la presencia de cada uno de estos recursos es imprescindible para comprender la obra como una novela extraterritorial.

### 3.1 Voces y reverberaciones: español e inglés

Primero y antes que los espacios que se habitan, *Desierto Sonoro* se preocupa por las lenguas en las que sus personajes viven. Después de todo, como habitantes de Nueva York, están siempre en contacto directo no sólo con la relación entre el inglés y español, sino con el resto de las lenguas del mundo. Un mapa, elaborado con información recopilada en el censo de 2012, señala que, además del inglés y el español, los idiomas que más se hablan en la península son el chino, ruso yidis, polaco, ruso y francés criollo<sup>216</sup>. Al ser una ciudad tan cosmopolita, antiguamente la entrada de los migrantes a América del Norte, la ciudad de Nueva York se constituye como un centro sonoro y colorido.

La narradora empieza así la novela, contando cómo es que su marido y ella se conocieron en un proyecto de la Universidad de Nueva York que tenía por objetivo documentar los sonidos que producía la Gran Manzana. A ellos dos les asignaron la tarea de grabar todos los idiomas hablados en la ciudad, para “realizar un muestreo de la metrópolis con la mayor diversidad lingüística en el mundo”. La madre recuerda que los lugares favoritos de su esposo eran los “lugares en transición”, como paradas de autobuses y estaciones de trenes, porque el ruido se sobreponía a las voces, mientras que ella prefería las escuelas, porque todos los idiomas confluían en un intento de inglés, la *lingua franca* de todos los entrevistados:

Sus acentos, domesticados, delataban notas anglófonas: los idiomas sus padres le eran ajenos. Recuerdo también sus lenguas físicas —rosáceas, honestas, disciplinadas— hacían un esfuerzo tremendo por adaptarse a los sonidos cada vez más distantes de lenguas maternas: la difícil posición de la punta de la lengua en la “erre” hispánica, el veloz latiguelo con el

---

<sup>216</sup> MAPA Translations, *Here's The Most Commonly Spoken Language In Every New York Neighborhood That Isn't English Or Spanish*, 2015. Consultado en: <https://mapatranslation.com/heres-commonly-spoken-language-every-new-york-neighborhood-isnt-english-spanish/>

paladar en las palabras polisilábicas del kichwa y el karif, la suave curva descendiente de la lengua en las haches aspiradas del árabe<sup>217</sup>.

Luego de la conformación de la familia, posterior a este proyecto sonoro, la madre se ve envuelta, sin querer, en la historia de Manuela. La mujer, que ha conocido en una reunión de la escuela de sus hijos, le cuenta que sabe hablar triqui, pues es originaria de La Mixteca, en México. Aunque Manuela no está muy entusiasmada ante la propuesta, le pide a la madre que a cambio le ayude a traducir unos documentos migratorios, ya que dos de sus hijas están en un centro de detención en Texas. La madre quiere saber si sus hijos saben hablar triqui también: “Cuando le pregunté si su hijo hablaba triqui me dijo que no, que por supuesto que no, y dijo: Nuestras madres nos enseñan a hablar, y el mundo nos enseña a callarnos la boca”<sup>218</sup>.

Una de las diferencias más notorias sobre cómo es vivir en Estados Unidos al ser migrante se da entre Manuela y la protagonista de la novela. Aunque las dos viven en Nueva York y sus hijos tienen acceso a la educación primaria, sus experiencias no pueden ser más dispares: Manuela no sabe hablar inglés y, por lo que se infiere, es madre soltera, mientras que la narradora es bilingüe, tiene una educación universitaria, trabaja y está casada con otro norteamericano. La novela hace énfasis en esto, ya que la narradora sí es capaz de llevarse a sus hijos a través del país sin problema alguno (quizá solamente reciba cejas arqueadas o preguntas impertinentes), mientras que Manuela ha perdido a sus hijas, por falta de dinero, de estatus y de conocimiento.

La madre se ve inmiscuida en la situación de los miles de niños indocumentados que están llegando a Estados Unidos y que están siendo detenidos en centros migratorios, sin que se sepa su verdadera ubicación o cuándo y a dónde serán deportados: “La radio y algunos periódicos comenzaban poco a poco a publicar noticias sobre la ola de niños indocumentados que llegaban al país, pero nadie parecía estar cubriendo la situación desde la perspectiva de los niños”<sup>219</sup>. Le atormenta saber que, de entre todos los factores, actores y variables, las verdaderas víctimas son los niños, quienes no tienen una voz clara. Manuela le ha contado que sus hijas llevan vestidos hechos a manos, con su número bordado en el cuello, para que

---

<sup>217</sup> LUISELLI, op. Cit., pág. 23

<sup>218</sup> Ibid., pág. 27

<sup>219</sup> Ibid., pág. 31

no se les olviden y lo muestren a las autoridades, una vez que lleguen a territorio estadounidense. A la madre le llama la atención la imposibilidad de comunicación que tienen ellas como niñas indígenas y, por esta razón, decide que, si quiere ayudar de alguna forma, tiene que darles voz a las hijas de Manuela y a los demás niños perdidos.

Una vez que ha decidido ayudar a Manuela, la madre comienza a crear un proyecto sobre este caso: “Leí y releí: pasé largas noches en vela leyendo sobre el mal del archivo, sobre la reconstrucción de la memoria en las narrativas de la diáspora, sobre perderse “en las cenizas” del archivo”<sup>220</sup>, cuenta, pues su interés reside principalmente en darles un espacio para existir, y no protagonizar la historia de su cruzada. Es por esto por lo que la novela siempre hace esta precisión; de que el manejo de la lengua (materna o adquirida) no solamente es necesaria para sobrevivir la burocracia americana, sino para ser ahogada por el ruido del inglés o del español, o del discurso político o racista; para que las víctimas del silencio sean capaces de contar su propia historia. En la novela, hablar sobre archivos es hablar sobre la lengua y hablar sobre la lengua es estar vivo y presente.

Una vez que la familia parte hacia Arizona, la madre sabe que no puede hacer mucho por las hijas de Manuela; sin embargo, para ella y para su marido, las semanas que pasen dentro de la camioneta, viajando hacia el sur, se abre la oportunidad de documentar el “léxico familiar” y los sonidos particulares de sus hijos, antes de que surja la inevitable separación entre los esposos: “...Todos los huecos sonoros en esos momentos que pasábamos a solas, coleccionando fragmentos del mundo como cada uno sabe hacerlo. El sonido de todo y de todos los que alguna vez nos rodeador, el ruido al que contribuimos y el silencio que dejamos atrás”<sup>221</sup>.

Diversos estudios en universidades estadounidenses, sobre todo en materia de educación básica y media superior, concuerdan en que, para las “personas de color”, personas racializadas o minorías, el ser capaces de apropiarse de su propia narrativa, no sólo a través de la escritura, sino de la lectura de libros que los representen, genera empatía y una noción de que las experiencias por las que atraviesan no son particulares, sino que se encuentran ante

---

<sup>220</sup> Ibid., pág. 36

<sup>221</sup> Ibid., pág. 46



un hecho universal<sup>222</sup>. Esto es válido también para escritores que se encuentran en situación de exilio o fuera de su país de origen: como Bourdieu explicaba, existe un “derecho a hablar”, ya que existe el poder de imponer recepción, que es intrínseco en cada persona<sup>223</sup>. Sin embargo, y como señala Norton, es innegable la existencia de una intersección entre el habla y la identidad de la persona: el lenguaje, la experiencia individual y el poder social.

En el caso de la madre, como mujer migrante, su capacidad de hablar o de representarse ante las autoridades, se traduce como rebeldía. En el caso de su marido, ciudadano estadounidense, su voz se configura como deseable. En los encuentros que tiene la familia con figuras policiales, a lo largo de las ciudades y carreteras que atraviesan, la madre se da cuenta que su hija biológica, también se calla frente a los policías: “Pero ni siquiera abre la boca. Al igual que mi esposo, y a diferencia de mí, la niña tiene un miedo profundo e instintivo a las figuras de autoridad, miedo que se expresa en ambos como excesivo respeto, e incluso sumisión. En mi caso, ese instinto se manifiesta como una especie de resistencia, defensiva y desafiante”<sup>224</sup>.

Es aquí donde se podría argüir que para la madre y para su hija, la forma en que se rebelan ante el lenguaje que se les impone, es el de la mala traducción: la niña, de cinco años, está aprendiendo el inglés, que en cierto modo es su lengua materna. Es con ella con quien se dan varios juegos de palabras que, en la novela, en la versión en inglés y en español, demuestran que todavía no domina la pronunciación ni el significado de las palabras que repite. Uno de los ejemplos más notorios se da cuando el padre de familia, enojado, grita una grosería, y la niña, sin saber bien qué significa o por qué se ha dicho, le pregunta a su madre: “¿Qué quiere decir “Jesúspinchecristo?”<sup>225</sup> (*I want to ask you: Who is this Jesus Fuckin Christ?*)<sup>226</sup>”, sin que la madre le pueda dar una respuesta satisfactoria. De hecho, para un lector monolingüe del español esta pregunta sí tiene bastante pertinencia, ya que es una de

---

<sup>222</sup> Cfr. GLENN, Wendy J, “Developing Understandings of Race: Preservice Teachers' Counter–Narrative (Re)Constructions of People of Color in Young Adult Literature”, *English Education* 44, no. 4, 2012, pp. 334–335. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/23238778>

<sup>223</sup> Que era lo que explicaba al respecto de la economía de los intercambios lingüísticos. “Así como, a nivel de relaciones entre grupos, una lengua vale lo que valen quienes la hablan, así también, a nivel de interacciones entre individuos, el habla siempre debe una parte importante de su valor al valor de la persona que la habla”. BOURDIEU, op. cit., 645.

<sup>224</sup> LUISELLI, op. Cit., pág. 65

<sup>225</sup> Ibid., pág. 81

<sup>226</sup> LUISELLI, Valeria, *Lost Children Archive*, Alfred A. Knopf, New York, 2019, pág. 61

las frases que se utilizan en la novela que no tienen una equivalencia real del inglés al español. La conversación que escucha la niña es la siguiente:

Jesús... dice.

¿Jesús, qué?, contesto yo.

Jesús pinche Cristo, sólo dime cómo llegar a una gasolinera y cállate.<sup>227</sup>

*(Jesus, he says.*

*Jesus what?*

*Jesus fucking Christ, he says.*

*What?*

*Just get us to a gas station.<sup>228)</sup>*

En México, la frase “Jesús pinche Cristo” no se utiliza al maldecir, a diferencia de “Jesus fucking Christ” que es más común en Estados Unidos. Como se había mencionado anteriormente, la versión que escribió Valeria Luiselli originalmente es la estadounidense, en inglés, y posteriormente, tradujo ella misma la novela, con la ayuda de Daniel Saldaña, la versión en español. Es por esto por lo que estas situaciones las traducciones tampoco son literales, ya que, al ser las ambas versiones de la propia autora, ella se da la libertad de cambiar palabras, oraciones e incluso intenciones. En el ejemplo ya mencionado, el intercambio entre la madre y el padre es más agresivo en español, pues la autora agrega el “cállate” mientras que el “just get us to a gas station” da a entender que el marido está lo suficientemente furioso como para callar la conversación sin pedirlo. Asimismo, se podría señalar que, en México, o en Latinoamérica en general, se acostumbra a hablar con groserías de manera casual, ante su gran variedad, mientras que en Estados Unidos el “fucking” monopoliza los exabruptos, por lo que en español es necesario enfatizar que, de hecho, sí se está enojado.

A lo largo de la novela aparecen ejemplos parecidos, casi siempre de mano de la niña. La novela aligera su carga emocional cada que ella habla, ya sea para hacer un chiste, preguntar algo obvio o cuestionarse alguna verdad velada. Una de estas situaciones se da cuando pregunta a sus padres qué es una partera:

---

<sup>227</sup> LUISELLI, *Desierto Sonoro*, pág. 68

<sup>228</sup> LUISELLI, *Lost Children Archive*, pág. 49

¿Qué es partera?, pregunta la niña.  
 Alguien que ayuda a dar a luz.  
 ¿Cómo una electricista?  
 Sí, responde mi esposo, como una electricista<sup>229</sup>.  
*(What's a midwife? The girls asks.*  
*Someone who delivers babies, says my husband.*  
*Like the postwoman?*  
*Yes, he says, like the postwoman.<sup>230</sup>)*

El chiste cambia un poco en ambas versiones, pero la intención es la misma. Dar a luz o “delivering a baby” no le suena a la niña como algo relacionado con el parto, sino con lo que la metáfora anuncia literalmente. Sucede de igual manera cuando pregunta quiénes son los Talking Heads y que si “¿tienen pelo?”<sup>231</sup>.

Otra instancia de estas “malas traducciones” sucede una vez que la familia ha llegado al cementerio apache, y están los cuatro en busca de la legendaria tumba de Gerónimo. La niña les pregunta a sus padres que si viven los últimos apaches en una tumba o en una tomba. En la versión americana, la pregunta es casi idéntica, “tomb or a tomba”, pues la palabra tumba y *tomb* son prácticamente idénticas en ambos idiomas. La pregunta sería entonces si los apaches en Fort Sill están enterrados en inglés o en español:

¿Viven en una tumba o en una tomba?, pregunta la niña.  
 ¿Qué? Nadie entiende la pregunta.  
 ¿Gerónimo y los otros, viven en una tumba o en una tomba?  
 Los tres le respondemos al unísono: Una tumba<sup>232</sup>.  
*(Do they live in a tomb or a tomba? the girl asks.*  
*What? None of us understand the question.*  
*Do Geronimo and the rest of the bunch live in a tomb or a tomba?*

<sup>229</sup> LUISELLI, *Desierto Sonoro*, pág. 73

<sup>230</sup> LUISELLI, *Lost Children Archive*, pág. 54

<sup>231</sup> Los Talking Heads son una banda americana de post-punk, formada en los setentas, cuyo nombre significa en español, “Las cabezas parlantes”. LUISELLI, *Desierto Sonoro*, pág. 67

<sup>232</sup> LUISELLI, *Desierto Sonoro*, pág.175

*At the same time, we all say:*

*A tomb!*<sup>233</sup>)

Por otra parte, el padre y el niño, cuya lengua materna es el inglés, no tienen problema para pronunciarlo, para presentarse ante las autoridades o para desenvolverse en su propio país. Tanto es así que, en una de las tardes dentro de la camioneta, cuando la familia canta una canción, el niño corrige a su madre, pues ella no la ha entendido perfectamente: “Lamento darles esta noticia, pero la letra de esa canción dice “fight-or-flight mode”, modo de lucha o huida, y no “firefly mode”<sup>234</sup>, anuncia. Ante esta equivocación, la madre, al igual que la niña, es capaz de desmenuzar la frase y crearse otro significado y relacionar esta equivocación con los niños perdidos: la historia que ella quiere contar no es una que se prende y se apaga, como la de una luciérnaga (*firefly*), o de vivir y luego morir, sino que es una supervivencia, de vivir a pesar de la muerte, de luchar y de huir de un lugar de muerte, como lo es el desierto.

Estas conexiones sólo llegan a ellas a través de estas malas traducciones, de que han escuchado mal las palabras y de que entienden al inglés de manera diferente, como explicaba Rivera Garza cuando decía que seguir los acentos propios, vuelve el hablar la segunda lengua una cuestión de creación literaria. La niña aprende el idioma de sus padres y se deleita en ello, pues cada palabra nueva le parece digna de repetirse, para jugar e inventar nuevos significados a través del sonido:

Ahora jugamos. El juego se trata de los nombres, de conocer exactamente los nombres de las cosas que hay en el desierto [...] El niño se ha aprendido ya casi todas las especies de memoria. La niña no. Sin importar qué imagen señale mi esposo, la niña grita, invariablemente, sin dudarlo un instante: ¡Saguaro! [...] Pronuncia la palabra como si hubiera descubierto un planeta o una nueva estrella<sup>235</sup>.

Es la manera en la que se adquiere el lenguaje, en realidad. La novela da a entender que, a través de la visión tan particular de los migrantes, de los exiliados y de los refugiados, el país puede encontrar una verdadera transformación. Si las lenguas son capaces de convertir a toda

---

<sup>233</sup> LUISELLI, *Lost Children Archive*, pág. 137

<sup>234</sup> LUISELLI, *Desierto Sonoro*, pág. 223

<sup>235</sup> *Ibid.*, pág. 194

la flora nativa en saguaros, seguramente la inclusión de estas identidades volverá a Estados Unidos un país aún más grande que lo que sus jefes de estado alegan. Entre el padre americano y la madre migrante, y sus respectivos hijos, se muestran a través de la lengua y cómo es que se representan a través de éstas. Queda claro incluso cuando la madre describe las ocupaciones de los dos: “Decíamos que yo era un documentalista y él un documentólogo, lo cual significaba que yo era más parecida a una alquimista y él a un bibliotecólogo”<sup>236</sup> (We’d say that I was a documentarist and he was a documentarian, which meant that I was more like a chemist and he was more like a librarian)<sup>237</sup>. Es hasta en instancias tan aparentemente nimias que el lenguaje los separa. Si obedecemos a los sufijos, ella documenta por profesión, con la idea de obtener algo del archivo de las cosas, que el marido lo hace como una ciencia pura, solamente por el gusto de hacerlo.

En el apartado siguiente, que ahondará sobre los espacios geográficos presentes en la novela, se describirá con más detalle cómo es que entre más lejos de Nueva York estén, la familia comenzará a experimentar el racismo y la otredad por parte de los ciudadanos americanos. La noción del bilingüismo en Estados Unidos es prácticamente reciente. A pesar de que desde los sesenta se ha avanzado en materia de no discriminación por las lenguas maternas que los migrantes al país puedan hablar, el inglés continúa siendo el idioma oficial y reconocido de manera institucional<sup>238</sup>. Hacia el sur del país, antaño bastión de los confederados se alza orgullosa la comunidad americana, blanca y republicana que mantiene incólume la identidad estadounidense, y por lo tanto el idioma, a diferencia de Nueva York o Los Ángeles, ciudades demócratas, altamente diversas y liberales:

La gente nos pregunta de dónde somos, a que nos dedicamos y qué estamos haciendo “acá tan lejos [...] Más tarde, es una gasolinera a las afueras de un pueblo llamado Loco, alguien me pregunta por mi acento y por el lugar donde nací, y yo respondo que no, que no nací en este país, y cuando digo el nombre del lugar donde nací no recibo ni siquiera una ceja arqueada por respuesta. Sólo el silencio áspero y rotundo, como si acabara de confesar un pecado<sup>239</sup>.

---

<sup>236</sup> Ibid., pág. 126

<sup>237</sup> LUISELLI, *Lost Children Archive*, pág. 99

<sup>238</sup> SCHMID, op. cit., pág. 76

<sup>239</sup> Ibid., pág. 163

Como se mencionaba en el capítulo anterior, la noción de lengua siempre se ha visto unida a la de la identidad, pero también a una noción de moral, perteneciente a la cultura de llegada y a la misma expansión que el idioma materno permita. Para Valeria Luiselli, desde su concepción, *Lost Children Archive* siempre se ha tratado de una novela que, además de llevar a cabo sus preocupaciones estéticas, denuncie el trato que se les ha dado a los migrantes indocumentados, especialmente los mexicanos, sufren en el trayecto a través de las selvas, las ciudades, las vías del tren y el desierto, con tal de huir de las situaciones de pobreza, violencia y guerra.

La misma protagonista lidia con preocupaciones similares a las Luiselli, cuando comentaba sobre lo que suponía para ella novelizar la historia de los niños perdidos. La madre las divide en ocho: preocupaciones políticas, estéticas, profesionales éticas, pragmáticas, realistas, constantes y lingüísticas. Se pregunta: “¿Estoy demasiado enojada? ¿He sido colonizada intelectualmente por categorías occidentales, blancas y anglosajonas? ¿Cuál es el uso correcto de los pronombres personales? Que no se te pase la mano con los adjetivos. Y ¿a quién le importa una chingada si los verbos preposicionales son caprichosos?”<sup>240</sup>.

Aunque un archivo valioso de los niños perdidos debería estar compuesto, en lo fundamental, por una serie de testimonios o historias orales que registren sus propias voces contando sus experiencias, no me parece correcto convertir a esos niños, sus vidas, en material de consumo mediático. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para que otros puedan escucharlos y sentir lástima? ¿Rabia? ¿Y después hacer qué?<sup>241</sup>.

Al igual que *Desierto Sonoro*, el trabajo que la madre planea efectuar debe tomar en cuenta que la realización de un documental acerca de esta problemática no equivale a un cambio definitivo en la realidad política o legislativa de cualquier país; sin embargo, la madre espera que este sea un paso para que los niños puedan asumir su propia historia y contarla: “Tal vez todo quedará sin narrar, un collage de ambientes y voces que contarán su propia historia, en lugar de una sola voz que subsuma todo en una clara secuencia narrativa”<sup>242</sup>, analiza. Y este collage de ambientes y voces es muy claro a lo largo de toda la novela, entre los pensamientos

---

<sup>240</sup> Ibid., pág. 103

<sup>241</sup> Ibid., pág. 123

<sup>242</sup> Ibid., pág. 122

de la madre, las intervenciones de los hijos y de los demás actores en la trama, conocido o sin conocer. Cada voz aporta un color al vitral que es Estados Unidos y los seres humanos que viven o se mueven dentro de su territorio. Al final, lo que les queda es gritar, lo más fuerte que puedan, su historia y su nombre.

En el famoso Motel Boulevard Elvis Presley, luego de una tarde dentro de una piscina con forma de guitarra eléctrica, la familia decide adoptar nombres al estilo de los apaches: el padre será Papá Cochise, la madre, Flecha Suertuda (Lucky Arrow), el niño Pluma Ligera (Swift Feather) y la niña, por petición propia y luego de haberlo gritado en todo el hotel, camino hacia Arizona, y finalmente en el centro de Echo Canyon, Memphis.

### 3.2 De Nueva York a Arizona: límites y espacios

Mejor delimitados están los espacios en *Desierto Sonoro* que las fluctuaciones de la lengua materna de la autora y de los distintos personajes que se mueven dentro de la novela. El nombre nos da la primera pista, “desierto”, que en el contexto de su publicación y de los problemas migratorios entre Estados Unidos y México remiten necesariamente al desierto que se extiende desde Arizona y California y hasta Sonora, Baja California Norte y Baja California Sur, en el noroeste de México.

El desierto, como la misma Luiselli menciona, es un espacio que siempre refiere a un vacío y soledad totales: nada puede crecer, nadie lo habita y es difícil sobrevivir en el desierto. El título en español de la novela es un oxímoron que hace referencia a la cantidad de migrantes que han sucumbido a la dureza del desierto, y cuyas voces la autora y la protagonista de la novela intentan rescatar. En inglés, *Lost Children Archive*, como se menciona anteriormente, remite al asunto migratorio en el que se desenvuelve la novela, sin precisar necesariamente un lugar. Por lo que, si en el mundo angloparlante el título categoriza al libro como uno sobre migración, en Hispanoamérica se coloca como uno sobre el desierto y sus efectos.

Es importante recordar que en los últimos 20 años se ha dado una emergencia en la narrativa del norte de México<sup>243</sup> que se caracteriza por dibujar paralelismos entre el paisaje

---

<sup>243</sup> Escritores como Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Daniel Sada, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, entre otros, se consideran como algunos de los principales exponentes de esta narrativa nortea que es que representa espacios y expresar temas y problemáticas que pertenecen a la realidad actual nortea:

de la frontera con Estados Unidos y la realidad de los habitantes de este espacio. Y es que, al mismo tiempo que las culturas de ambos países se mezclan y generan nuevas manifestaciones, las representaciones literarias de la narrativa norteña se aferra a los signos culturales y se deja influir por los de América del Norte. No es que sea el caso preciso de Luiselli, que más bien toma como precursores a los modernistas mexicanos y a sus contemporáneos extraterritoriales, pero es conveniente señalar desde dónde se lee *Desierto Sonoro* en México.

Se puede afirmar que los escritores latinoamericanos, en general, prefieren temáticamente los espacios naturales, evolucionando en su tratamiento desde el neoclasicismo, hasta el romanticismo y el modernismo y avanzada las primeras décadas del siglo XX, donde las llamadas novelas de la tierra, ratifican una preferencia del tema rural sobre el urbano.

Está claro que en los escritores de finales del siglo XX y lo que va de XXI, principalmente en la novela, la ciudad está latente en su producción literaria; dotándole la posmodernidad ambiente con diversidad de tonalidades en sus espacios, donde la trama encubre la esencia primaria que es el contexto citadino. No puede obviarse además en la última literatura, la tendencia hacia un retorno a lo natural a partir del desgaste de la ciudad como ente de civilización y encaminada hacia “nuevos regionalismos”<sup>244</sup>, como lo llama Alicia Llerena en *Espacio identidad y literatura en Hispanoamérica*.

Encontramos obras como *Coyote* de Juan Villoro, donde se resaltan las aventuras de su protagonista en el desierto mexicano, *El viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, *La tierra del fuego* de Silvia Iparraguirre, *La Reina Isabel canta rancheras* de Rivera Letelier, que resalta los espacios del interior chileno y el desierto del norte y sus salitreras. Llerena asegura que “aunque este regreso a lo natural, o al paisaje interior de América, no solo es la respuesta a la decadencia urbana, sino también una afirmación de identidad, frente a los fenómenos centralizadores”<sup>245</sup>. Se concede al paisaje una reformulación de las raíces, una

---

la vida en la frontera, emigración–inmigración, la confrontación–asimilación con la cultura norteamericana, la violencia surgida del narcotráfico, corrupción política y las nuevas formas de vida en las crecientes urbes del norte de México.

<sup>244</sup> LLERENA, Alicia, *Espacio identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007, pág. 150

<sup>245</sup> *Ibid.*, pág. 53



nueva geografía nacional en respuesta al crepúsculo urbano y la necesidad de nuevos y cambiantes espacios geográficos.

En la literatura del norte de México se suscitan los mismos problemas que entre los escritores extraterritoriales, como Luiselli: mientras que hay una corriente que se interesa en escribir sobre el norte, y desde el norte, ya existe un grupo de escritores que lo hacen tomando las temáticas del norte, sin ser necesariamente de esta geografía. Elizabeth Moreno Rojas, en “La construcción de la ciudad en la novela nortea” aclara que: “Vemos escritores del Norte, como Daniel Sada y Federico Campbell, pero se comienza a hablar de la literatura de esta región a partir de que los escritores no se mudan al D.F., a partir de que toman la decisión de escribir desde Culiacán, Monterrey, Tijuana, Ciudad Juárez. Esto le da otro sello a la literatura porque eventualmente el que emigra es absorbido por el D.F. y termina hablando de asaltos en taxis, judiciales, cosas por el estilo. Nosotros seguimos muy cercanos a nuestra tierra y es natural que surjan temas relacionados con la realidad de cada región”<sup>246</sup>.

Como apunta Fernando Aínsa,

en el mosaico de novelas y cuentos que sigue apostando dialécticamente a la reactualización permanente de los dualismos de la identidad americana hecha de nociones ambivalentes como unidad y diversidad, evasión y arraigo, tradición y renovación, civilización y barbarie, Ariel y Calibán, y tantas parejas antinómicas que han desfilado por nuestras páginas, también hemos descubierto signos inequívocos de la identidad americana<sup>247</sup>.

Pero, ¿por qué detenernos en analizar los espacios en el que se desarrolla la novela? El análisis del espacio literario evidencia que éste no funciona solo como soporte de los acontecimientos narrados y el desarrollo de la trama, su papel es determinante en la construcción del sentido global de los textos. La configuración espacial ofrece una variedad de significaciones en el que se profundiza en los conflictos narrados y la complejidad de los personajes, más allá de la presentación de un marco de acciones y escenarios. El espacio en la literatura, especialmente en la narrativa, no puede concebirse como una categoría aislada,

---

<sup>246</sup> MORENO Rojas, Elizabeth, “La construcción de la ciudad en la novela nortea”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 17, 2004, pág. 13

<sup>247</sup> AÍNSA, Fernando, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Arte y Literatura, La Habana, 2002, pág. 510

al contrario, es un elemento esencial en la estructura del texto y en relación con el resto de los componentes implícitos dentro del mismo. Llerena afirma que el concepto de espacio es “el más interdisciplinar de los objetos concretos”, lo que enriquece de un modo extraordinario las reflexiones sobre su valor cultural y sus funciones literarias: “el espacio es un elemento cardinal e instituíble en toda ordenación e interpretación del mundo”<sup>248</sup>. Y García Yero subraya al respecto que es “una estructura estructurante –una organización interna capaz de generar modos de configuración, de la cual dependen y, en ocasiones, incluso provienen significados de gran importancia... funciona como un factor que contribuye fuertemente a organizar el texto”<sup>249</sup>.

En *Desierto Sonoro*, Luiselli se aproxima a la dicotomía del desierto y de la ciudad no de la misma forma que sus contemporáneos nortños, pues los personajes no están familiarizados ni fueron criados por las vicisitudes del desierto o la frontera. Ambos padres, junto con sus hijos, son habitantes de la urbe por excelencia que es Nueva York, que es tan vasta y profunda que Gilberto Owen la llama “la cuarta dimensión del tiempo”<sup>250</sup> y tienen que viajar hacia “el gran vacío de estas llanuras”<sup>251</sup>. La familia se traslada, literal y metafóricamente, desde el centro cultural de Occidente hacia el vacío total de esa yerma geografía.

Trazados en un mapa, la novela viaja del estado de Nueva York, pasa por Pennsylvania, Virginia, Carolina del Norte, Tennessee, Arkansas, Oklahoma, Texas, Nuevo México y llega a Arizona. Del norte al sur del país, la geografía va cambiando en cada límite estatal. La madre va describiendo cada uno de los paisajes que van apareciendo. La neblina de las Rocky Mountain y los caminos serpenteantes de los bosques de Virginia, el paso de ciudades bulliciosas a pueblos abandonados, cada que se aproximan al sur. Asimismo, la familia ha tomado la decisión de viajar análogamente: “En contra de las recomendaciones de todo el mundo, hemos decidido no usar el GPS”<sup>252</sup>. El padre conduce y la madre ve el mapa. Incluso compara esta dinámica con la que solían tener en la Gran Manzana:

---

<sup>248</sup> LLERENA, op. cit., pág. 25

<sup>249</sup> GARCÍA, Yero, Olga, *Espacio literario y escritura femenina*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, pág. 37

<sup>250</sup> Luiselli cita un extracto de una carta que le escribe Owen a Gorostiza en *Los Ingrávidos*.

<sup>251</sup> LUISELLI, Op. Cit., pág. 193

<sup>252</sup> Ibid., pág. 63

Si dibujáramos un mapa de la vida que llevábamos en la ciudad, un mapa de circuitos y las rutinas que los cuatro estamos dejando atrás, no se parecería en nada al mapa de la ruta que vamos a seguir a lo largo de este vasto territorio. Nuestras vidas cotidianas, en la ciudad, trazaban líneas que se bifurcaban hacia afuera –escuela, trabajo, mandados, citas, juntas, librería, tienda de abarrotes de la esquina, notario público, consultorio médico–, pero luego esas líneas regresaban y concurrían siempre, al final del día, en un mismo punto, en la mesa del comedor<sup>253</sup>.

Valeria Luiselli no tarda en comparar su viaje con el viaje de los niños migrantes. Menciona la novela que, a diferencia de la familia dentro de la van, los niños “viajan solos, en trenes o a pie [...] sin maletas, sin pasaportes. Viajan siempre sin mapas”<sup>254</sup>. Existe una preocupación perenne en la novela de mostrar que, a pesar de que la familia vive preocupaciones reales, no son de la misma calidad que la de los migrantes. Mientras que la familia se pierde en Front Royal, Virginia, y un policía se ofrece a ayudarlos para encontrar la autopista, los niños migrantes tienen que escapar de los oficiales fronterizos. A pesar de que recorren el mismo camino y andan por los mismos desiertos, sus experiencias son diametralmente distintas.

Es cierto también que la geografía del país por el que andan refiere a una geografía personal e interior en la vida de cada personaje. El del escritor comienza por emprender un viaje por una geografía interior. Mientras descienden de la cómoda rutina de Nueva York, hacia el caos sin leyes del desierto que alberga a cientos de niños inmigrantes, los personajes van descubriendo realidades sobre ellos mismos: “A cada uno de nosotros, tal vez, se nos revela de manera distinta esta condición básica de nuestra nueva convivencia: juntos viajamos solos”<sup>255</sup>. La novela vaticina desde un principio que el viaje es la excusa para el crecimiento personal de cada miembro de la familia. La madre llega a decir que ver a sus hijos es verse a sí misma como un fantasma, a través de los recuerdos de los niños. El viaje, en sí, es una manera de crear una elipsis entre la vida en el pasado, que es Nueva York, donde todavía existía una unión y el futuro, Arizona, donde finalmente se separarán.

En Virginia y Carolina del Norte, la familia se encuentra con estampas ciudadanas más medidas, no del alcance cuántico de Nueva York, sino del tamaño para una postal de

---

<sup>253</sup> Ibid., pág. 55

<sup>254</sup> Ibid., pág. 65

<sup>255</sup> Ibid., pág. 55

Hallmark: “Pensábamos, con ignorancia y un poco de condescendencia, que íbamos a dar con un pueblito desolado. En vez de eso, llegamos a una ciudad chica pero vibrante y agitada”<sup>256</sup>. La conciencia cosmopolita de los padres les hace creer que el resto de las ciudades de Estados Unidos son menores o peores que su ciudad de origen. Asimismo, entre más se adentran a las Trece Colonias americanas, el ambiente se va tornando más caucásico y menos multicultural. Tanto así que la presencia de la familia, étnicamente ambigua, merece algunas miradas más largas, cada que se detienen en restaurantes de carretera.

El paisaje cambia tan dramáticamente que es difícil creer que se trata del mismo país, del mismo planeta. En menos de una hora, pasamos de las neblinosas cumbres en tonos de verde, azul, y morado, a una sucesión de estacionamientos descubiertos, enormes y en su mayoría vacíos, que rodean a sus respectivos moteles, hoteles, restaurantes y farmacias (la relación entre espacio destinado para los seres humanos se inclina ominosamente en favor de los primeros)<sup>257</sup>.

Entre Carolina del Norte y Tennessee, la madre comienza a notar que el paisaje no se parece tanto a lo que ella esperaba. De los suburbios blancos de Virginia, comienzan a entrar al disperso sur del país, caracterizado siempre por su tendencia republicana y cultura racistas: “Conforme nos vamos internando en el oeste, en dirección a Tennessee, vamos pasando más y más gasolineras abandonadas, iglesias vacías, moteles cerrados, tiendas y fábricas clausuradas”<sup>258</sup>. Al mismo tiempo que recorren estos condados desolados, la madre va entendiendo que su matrimonio ha fallado, llegando al punto de besarse con un extraño en un bar de Tennessee, llamándolo “un souvenir de un camino que tomé”, pues a pesar de no amar más a su esposo, sabe que tiene que continuar por sus hijos y por los niños perdidos.

Al entrar a Arkansas y andar hacia Oklahoma, el hogar de los Apaches, el vacío comienza a acrecentarse, el paisaje a volverse yermo y caluroso y la familia comienza a tomar decisiones: “¿Y qué hay en Arkansas? Me doy cuenta de que sé muy poco sobre Arkansas”<sup>259</sup>, reflexiona la madre, mientras piensa en escritores fallecidos y en lo poco que realmente conoce la vida interior de sus hijos. El paisaje que los rodea, como mencionaba

---

<sup>256</sup> Ibid., pág. 105

<sup>257</sup> Ibid., pág. 114

<sup>258</sup> Ibid., pág. 130

<sup>259</sup> Ibid., pág. 149

anteriormente, comienza a dar preferencia a los seres humanos, que se recluyen en el interior de sus edificios, y va dejando el verdor del clima boscoso del norte: “En Little Rock vemos coches, supermercados, casas enormes, lugares probablemente habitados por personas. Pero no vemos personas, al menos no en la calle. En los límites de la ciudad hay un Walmart [...] En el Walmart descubrimos también que Walmart es donde está todo el mundo”<sup>260</sup>. El absurdo americano es patente en Arkansas, pues la gente prefiere vivir comprando que vivir rodeados de su flora y fauna local. Aunque uno tendría que argüir que un Walmart realmente es casa de flora y fauna endémica de Estados Unidos.

Oklahoma es una de las paradas importantes, pues es donde el cementerio de Gerónimo y otros indios apaches yacen y es donde el viaje del padre acaba de cierta manera. “Viajar por las profundidades de Oklahoma es como quedarse dormido e irse hundiendo en las capas más profundas y más extrañas del subconsciente atormentado de una persona”<sup>261</sup>. Es aquí donde el racismo es más notorio: a la madre le preguntan abiertamente por su acento y su lugar de nacimiento. Cuando mencionan Nueva York y (lo que suponemos como lectores, ya que la madre nunca explicita donde nació) México, los locales fruncen los ceños, “como si acabara de confesar un pecado”.

La familia arriba a Fort Sill (y aclaran que no es Fort Still<sup>262</sup>), donde está el cementerio de los apaches chiricahuas, luego de que fueran atrapados por el ejército estadounidense en 1894. Allí, una placa conmemora: “su determinación y perseverancia en el largo camino hacia un nuevo modo de vida”. En la Apachería, la zona donde se llevaron a cabo las guerras entre nativos y europeos, el padre y el hijo registran los sonidos del zacate seco, del aire, de los carros que pasan fuera del cementerio. La madre llama al paisaje de Oklahoma “casi lunar”, lleno de “su cáncer industrial multiplicado hacia el horizonte”. La madre comienza a leer las Elegías para los niños perdidos, y en la novela, los límites entre su narración, entre la historia que lee y el punto de vista del niño comienzan a difuminarse.

Antes de entrar a la Caja VI, un capítulo titulado “Borrados”, la madre comienza a recapitular lo que ha pasado en el viaje, diciendo:

---

<sup>260</sup> Ibid., pág. 150

<sup>261</sup> Ibid., pág. 161

<sup>262</sup> Sill significa “umbral”, pero Still, significa “quieto”.

Lo que hubo, entre Arkansas y Oklahoma, fueron horas de grabaciones. Lo que hubo, a lo largo de tormentas y autopistas, fue mi esposo, que bebía en silencio su café o hablaba con los niños mientras manejaba. A veces, mi deseo de que todo terminara pronto, de alejarme de él lo más posible. Otras veces, mi dese siguiendo sus pasos, con la esperanza de que él cambiara de idea de repente y anunciara que él y el niño regresarían a Nueva York, al terminar el verano, con nosotras. Lo que hubo, entre nosotros, fue silencio<sup>263</sup>.

En la prosa narrativa muchas veces la estructuración del espacio refleja una visión realista, resultado de los conceptos y creencias a los que está asociado universalmente. Alonso Lera opina que “una unidad estructural de primer orden, de hondas implicaciones con los otros elementos (personajes, acción y tiempo) y con los demás ingredientes narratológicos (diálogo, descripción, narración, focalizadores, narradores, lectores”<sup>264</sup>. Es por eso por lo que el espacio se nutre de una relación constante entre los elementos narrados dentro del texto. La línea narratológica de la novela, que va de Nueva York a Arizona, recorre en consonancia las vivencias y las eventuales epifanías de cada personaje.

Llerena llama a esto “glocalización”, que es la pérdida de la referencia espacial que parece evidente a la luz de las grandes masas migratorias que han cambiado el rostro de la tierra en las últimas décadas, prodigando el desplazamiento entre las naciones y los consiguientes desajustes entre identidad y territorio<sup>265</sup>. Pero curiosamente y esto es lo que nos interesa subrayar el peso específico del espacio se ha vuelto mayor a medida que han crecido los procesos globalizadores, reavivando las interferencias entre lo local y lo global que ya han quedado estigmatizadas en un nuevo término, la “glocalización”.

En *Desierto Sonoro* muchas veces la estructuración del espacio refleja una visión realista, resultado de los conceptos y creencias a los que está asociado universalmente. La carretera es un espacio que lleva del punto A al punto B: la novela nos lleva, del principio del viaje, hasta su clímax, en el desierto, de manera cronológica. De norte a sur, pasando por los tipos de climas y geografías correspondientes. De Certeau defiende que las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales, con una serie de códigos, conductas ordenadas

---

<sup>263</sup> Ibid., pág. 185

<sup>264</sup> ALONSO Lera, José Antonio, “Hacia un estatuto del elemento espacial en la novela”, Revista Epos, 2005, pág. 238

<sup>265</sup> LLERENA, op. cit., pág. 21

y de controles, que regulan los cambios de espacio, llevados a cabo mediante los relatos bajo la forma de lugares en series lineales o entrelazadas<sup>266</sup>.

Esto es parecido a lo que Simone Weil discute en *Echar raíces*, cuando habla sobre el arraigo: “El arraigo es quizás la necesidad más importante y la más desconocida del alma humana. Es una de las más difíciles de definir. Un ser humano tiene una raíz por su participación real, activa y natural en la existencia de la colectividad, una colectividad que conserva vivos algunos tesoros del pasado y algunos presentimientos del porvenir”<sup>267</sup>. La madre ve volatizada la unidad familiar cada kilómetro que se acercan al desierto de Roswell, donde las noticias hablan de un avión lleno de niños indocumentados. A cada paso que se acerca a los fantasmas de esas voces, las cosas que la arraigan al Estados Unidos van desapareciendo.

Al entrar a Texas, el antepenúltimo destino de la familia antes de Arizona, la madre comienza a notar la fractura irremediable entre la vida que tenía y el presente: “Me alejo del núcleo familiar, del centro gravitacional, que alguna vez me mantuvo en órbita mi vida. Voy sentada en esta caja de hojalata, alejándome de mi hija, de mi hijo. Soy su Major Tom. Y ellos son mi Ground Control, se alejan de mí. No estoy segura de qué papel juega mi esposo en esta canción. Va callado, retraído. Persiste en su tarea, al volante”<sup>268</sup>. En Texas, bajo el inclemente sol del desierto, la madre comienza a notar las características de la luz que los rodea, explicando que los miedos de día pertenecen a los adultos y los de la noche, a los niños:

El miedo, durante el día, bajo la luz del sol, es algo concreto y les pertenece a los adultos: acelerar de más en la autopista, los policías blancos, los posibles accidentes, un adolescente armado, el cáncer, los ataques cardíacos, los fanáticos religiosos, insectos grandes y medianos.

De noche, el miedo pertenece a los niños. Es más difícil de localizar su origen, ponerle un nombre. El miedo nocturno, en los niños, es un ligero cambio cualitativo de las cosas, como

---

<sup>266</sup> CFR. FIGUERA MARANTE, Liosdany, “Del espacio artístico-literario al espacio urbano. Una lectura crítica desde la perspectiva literaria para su estudio”, *Revista Conrado 15*, Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2019, pág. 128

<sup>267</sup> WEIL, Simone, *Echar Raíces*, Editorial Trotta, Madrid, 1996, pág. 51

<sup>268</sup> LUISELLI, op. cit., pág. 198

cuando una nube pasa frente al sol y los colores se vuelven una versión más pálida de sí mismos.<sup>269</sup>

Las dicotomías persisten: la ciudad contra el desierto, la niñez contra la adultez, el día y la noche, las historias de fantasía contra las realidades del mundo. Entre este “estira y afloja”, la novela navega a través de la complejidad de la vida humana, de su historia, política, cultura y sus ficciones. Es por eso por lo que la madre decide hacer una parada antes de llegar a Arizona, en Roswell, Nuevo México, el mítico lugar de extraterrestres e instituciones gubernamentales secretas, pues en la radio han dicho que está a punto de salir el avión lleno de niños indocumentados.

En Roswell, encuentran el aeropuerto de grava, alcanzan a ver, a través “del asfalto caliente del que emanan espejismos” una fila de veinte niños: “Si no los hubieran detenido, probablemente habrían llegado a vivir con su familia, ir a la escuela, a los patios de recreo y los parques. Pero, en vez de eso, serán expulsados, reubicados, borrados, como si no hubiera lugar para ellos en este país enorme y vacío”<sup>270</sup>. La madre, incapaz de hacer algo, grita y golpea la malla de alambre que los separa del aeropuerto: “Desde algún oscuro y desconocido rincón de mí misma se desata una rabia súbita, volcánica, indomable”<sup>271</sup>. La madre no pudo localizar a las hijas Manuela ni reconocer a ninguno de los niños que han sido enviados en el avión, hacia el sur. Mientras el padre graba el sonido del avión, la madre reflexiona que esa es también la despedida de su vida pasada: “El final de las cosas, el verdadero final, no es jamás nítida vuelta de tuerca, nunca una puerta cerrada de pronto, sino más bien algo parecido a un cambio atmosférico, nubes que se espesan poco a poco ‘no como un golpe seco sino como un lamento’”<sup>272</sup>.

Es aquí también cuando la narración cambia de focalización y la toma ahora el niño que, interpretando de manera infantil todo lo que ha pasado en el viaje, ha llegado a la conclusión de que tienen que salir, él y su hermana, hacia Echo Canyon, en Arizona. Es así como una vez en Arizona, la última parada antes de separarse para siempre, el niño traza un mapa y escribe una carta:

---

<sup>269</sup> Ibid., pág. 199

<sup>270</sup> Ibid., pág. 228

<sup>271</sup> Ibid., pág. 229

<sup>272</sup> Ibid., pág. 231



Primero dibuje un mapa a lápiz. Luego dibujé la ruta que tú y yo tomaríamos, en rojo. Luego en azul, la ruta que imaginaba que los niños perdidos del libro de mamá podrían tomar. Y ambas rutas, la roja y la azul, se juntaban en una gran X [...] Entonces despegué un post-it en blanco que estaba entre las páginas de uno de los libros que había en la caja, un libro llamado *Las puertas del paraíso*, y escribí una nota como los antiguos telegramas de los cuentos, que decía: ‘Salimos. Buscando a niñas perdidas. Nos vemos en Echo Canyon’.

El niño, sin saber muy bien por qué o cómo, toma a su hermana y se van de la cabaña de piedra que rentaron en Arizona, antes de separarse. Los dos, luego de hacer una parada en un restaurante de carretera, se suben al carril de un tren, con la intención de viajar hacia Echo Canyon, y para hacerlo como lo hicieron los niños perdidos encima de La Bestia. Los padres, que no se dan cuenta que se han ido hasta el día siguiente, se quedan con la incógnita de su futuro paradero. Es la madre quien, recordando todo lo que se ha dicho a lo largo en el viaje, las noticias de la radio, los audiolibros, las visitas a los espacios emblemáticos del territorio norteamericano y las múltiples historias que se contaron dentro de la camioneta, se da cuenta que sus hijos se han creado su propio mito, su propia solución para salvar a las hijas de Manuela.

En esta última parada, que en el libro de las *Elegías para los niños perdidos* llaman “el corazón de la luz”, las tres narraciones se encuentran y confluyen en un clímax narrativo, en el que espacios, tiempos y sonidos se unen, en forma de ecos que reverberan. Al final, en el centro del cañón se escuchan solamente los nombres que cada uno de los miembros de la familia tomó para sí, semanas antes, en Tennessee: “Y lente y suavemente nos quedamos dormidos, abrazando nuestros nuevos nombres [...] y mientras me quedo dormida, me aferró a esas cuatro certezas: Pluma Ligera, Papá Cochise, Flecha Suertuda y Memphis”<sup>273</sup>. Llegan los niños al punto más alto del valle y comienzan a gritar estos nombres que se dieron como familia y por elección propia: “pero luego respiraste todo el aire que te rodeaba, se infló la panza como un globo, y gritaste, gritaste tu nombre, y tu nombre rebotó por todas partes, poderoso y total, a nuestro alrededor, Memphis”<sup>274</sup>.

La novela acaba en un espacio indeterminado: una carta que escribe el niño, Pluma Ligera a su hermana, Memphis, ahora que su madre y ella están por regresar a Nueva York

---

<sup>273</sup> Ibid., pág. 137

<sup>274</sup> Ibid., pág. 409

y él y su padre se han quedado en Arizona. Es en esta parte que el niño recuerda la canción de David Bowie, Space Oddity, que solían cantar y actuar, como si los niños estuvieran en el espacio exterior, pidiéndole que piense en él mientras ella vuela entre las estrellas. Recuerda también en la carta cuando la madre recibió una llamada de Manuela, para avisarle que las niñas han sido encontradas muertas. A pesar de esto, el niño y la madre no pierden la esperanza de que, como una victoria marginal, ante las injusticias cometidas contra los migrantes, ellos podrán encontrarse algún día. Casilla en blanco, fluctuante.

### **3.3 El corazón de la luz: el país de Valeria Luiselli**

La extraterritorialidad como experiencia literaria presupone a un sujeto que está fuera de un territorio de origen, o nacional, y que linda entre las fronteras o representa a este territorio en otro que no le pertenece. Los escritores extraterritoriales, como hemos mencionado, no llevan a cabo la literatura extraterritorial solamente porque se han desplazado de su país natal o porque escriben dentro de una corriente literaria específica. Para que una novela sea extraterritorial deben existir rasgos que las caractericen como tal.

En el capítulo anterior, se mencionó la problemática del lenguaje en el mundo globalizado, del transcrito de Rivera Garza, y los argumentos de Hart y Castany, sobre cómo la novela contemporánea media la experiencia geográfica humana a través de estos espacios extraterritoriales, lo que da entra a las formas extraterritoriales. La novela es, decididamente, el espacio ideal para que estas formas existan en conjunto con las nuevas nociones de un bilingüismo o poliglotismo fluctuante, o de un diálogo entre dos o más lenguas. Ahora, este capítulo se interesa en determinar cómo se dan estas formas, más allá de una perspectiva extratextual, sino más bien desde un análisis de sus componentes textuales, tanto narrativos como paratextuales.

Para realizar tenemos que volver a la idea del arte de la distancia de Pascale Casanova, que resuelve estas relaciones literarias de nociones nacionales a través de la conjetura que dentro de las nuevas corrientes en la literatura se dan “restituciones” en los escritores periféricos, y que no existe necesariamente un flujo o tráfico del centro a la periferia. Casanova aseguraba que un análisis de las obras de los autores más importantes en la literatura mundial revelaba que la revolución de las formas se produce en los márgenes, más

que en el centro. Ella misma menciona que: “la literatura, en cuanto valor común de todo el espacio, es también un instrumento que, si se reapropia, puede permitir a los escritores –y especialmente a aquellos con menos recursos– alcanzar la libertad, el reconocimiento y la existencia dentro de dicho espacio”<sup>275</sup>.

En *Desierto Sonoro*, Luiselli apunta a remodelar lo que es la novela extraterritorial – multiterritorializada– y que esta se pueda posicionar más allá de las convenciones tradicionales de lo que es considerado mexicano o estadounidense. Como se vio en los apartados anteriores, toma mucho de los estereotipos que existen en la literatura mexicana sobre la lengua y el desierto, pero al mismo tiempo, se ve fuertemente influenciada en la cultura popular y la literatura de Estados Unidos. La mayoría de los artistas, poetas o escritores que se mencionan a lo largo de la novela son norteamericanos. Si bien en México la novela puede ser parte de la novela contemporánea del norte, también forma parte ya de la larga tradición de novelas de viaje, o de éxodos, en el país del norte, compartiendo espacio con *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, o *En el camino*, de Kerouac, o más recientemente con la infame *American Dirt*, de Jeannine Cummins<sup>276</sup>.

Incluso, la misma autora hace uso de epígrafes y citas textuales de autores angloparlantes o europeos, que a pesar de no ser parte necesariamente de la narración, sí tienen peso en la totalidad de la obra. Carlos Bousoño plantea esto precisamente, cuando dice que un libro es un poema extenso, y que los elementos que contextualizan al poema, los epígrafes, y los títulos, orientan la decodificación remitiendo al tema, al sujeto, al tiempo y al espacio, al subgénero o a un verso revelador: “Un libro entero de cualquier poeta constituye una unidad significativa de gran complicidad y vastedad y ellos por sí solo es motivo bastante para pensar esa unidad como de mayor valía que cada uno de sus componentes, los cuales relativamente aparecen como más limitados y simples”<sup>277</sup>. Es interesante analizar, en este momento, los paratextos que rodean la narración. En *Desierto Sonoro* podemos volver a los

---

<sup>275</sup> CASANOVA, Op. Cit., pag. 83

<sup>276</sup> En 2019, la escritora Myriam Gurba escribió una reseña inflamatoria titulada “Pendeja, You Ain’t Steinbeck: My Bronca with Fake-Ass Social Justice Literature”, luego de que la novela recibiera elogios de la prensa americana, y fuera añadida al club de lectura de Oprah Winfrey. Finalmente, la novela fue boicoteada por diversos escritores chicanos, en redes sociales. Cfr. GURBA, Myriam, Pendeja, You Ain’t Steinbeck: My Bronca with Fake-Ass Social Justice Literature, *Tropics of Meta*, 12 de diciembre de 2019. Consultado en: <https://tropicsofmeta.com/2019/12/12/pendeja-you-aint-steinbeck-my-bronca-with-fake-ass-social-justice-literature/>

<sup>277</sup> BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1970, pág. 711

epígrafes que Luiselli utiliza y la variedad que existe entre ellos para entender desde donde la autora escribe.

Los epígrafes que abren la obra son de la historiadora Arlette Farge: “El archivo presupone un archivista, una mano que colecciona y clasifica...”<sup>278</sup>, y el inicio de la oración del migrante, que reza: “Partir es un poco morir. Llegar nunca es llegar definitivo”. Estas dos citas proporcionan el tema y el tono de la novela: la amalgama entre la reescritura de la historia de la crisis de una familia y la denuncia de Luiselli sobre la inmigración y los derechos humanos. Más adelante, para abrir la Caja II, la autora cita a dos poetisas chicanas, Gloria Anzaldúa y a Natalie Diaz, en un claro homenaje para con las escritoras que le han precedido en el camino de la literatura hecha por mujeres en este espacio geográfico particular. “Un espacio fronterizo es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite no natural. Es un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los proscritos”<sup>279</sup>, dice la cita de Anzaldúa. En la Caja III, cita a Federico García Lorca y a Virginia Woolf<sup>280</sup>, una sobre el silencio y otra sobre aviones, haciendo referencia directa al desierto y al vehículo en el que los niños perdidos serían mandado de regreso. Al final de la Caja V, un recorte de un poema de Anne Carson, “Father’s Old Blue Cardigan”<sup>281</sup>, en el que la voz poética es testigo de cómo su padre ha sucumbido a la demencia y ahora parece un niño que “viaja mirando hacia atrás”.

Como mencionaba Casanova, el objetivo aquí es demostrar que lo que Valeria Luiselli experimenta como estado de dependencia irresoluble e individual, sin precedentes ni puntos de comparación, es en realidad una posición creada por una estructura a un tiempo histórica y colectiva, que concuerda con lo que Hart mencionaba sobre la geopolítica del siglo XXI, que es crecientemente extraterritorial. El país que habita Luiselli es uno parecido al que Casanova describe como el de Rubén Darío, al inicio del modernismo latinoamericano: el poeta exproprio de manera consciente, y no pasiva, los procedimientos, temas, formas y vocabularios de los simbolistas franceses. Asimismo, esta autora recupera todos estos

---

<sup>278</sup> Esta cita proviene del libro *La atracción del archivo* (1989), que también aparece mencionada en la novela, guardada en una de las cajas.

<sup>279</sup> Este epígrafe proviene de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), en el que Anzaldúa reflexiona problemáticas de su experiencia chicana, a través del género, la raza y la identidad.

<sup>280</sup> La cita de Lorca es de “El silencio”, que aparece en *Poema del cante jondo* (1931) y la de Woolf proviene de *La señora Dalloway* (1925).

<sup>281</sup> Este poema, que aparece como recorte, apareció originalmente en *The New Yorker*, el 10 de noviembre de 1997.

componentes tanto de las literaturas nacionales de México y Estados Unidos, así como del capital cultural universal: música, fotografía, pintura y entretenimiento. Los textos de Luiselli reflejarían una disposición mental para el vagabundeo y la ensoñación inmóvil, una errancia espacial y textual como signo de nuestros tiempos, que encuentra en la vista simulada y mediada por la tecnología, un paisaje virtual imaginario y la proyección de una verticalidad que define la vida diaria.

Esto es parecido a lo que Aínsa llama como horizonte: “El horizonte se configura a partir de un sujeto y no una realidad objetiva. Aunque no puede ser localizado en ningún mapa, el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje, que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado ‘punto-yo’”<sup>282</sup>. Así es como Luiselli se posiciona frente al cuestionamiento de a qué literatura nacional pudiera pertenecer o bajo que clasificaciones debe ser estudiada una obra que está escrita originalmente en inglés. Este punto-yo, o esta distancia estética, es la experiencia intuitiva e incierta del afuera, donde nace la expresión literaria. Esta es una mirada al exterior, desde la distancia, que es una idea que se da también en poetas en exilio, y que retoma la filósofa María Zambrano, pues llama a esta distancia que observa el exiliado como “la condición de la visibilidad, del orden visible, que confina con el invisible”<sup>283</sup>.

El estudio de Jordi Juliá, *Poética del exilio*, destaca que el uso de la elegía como recuerdo poético, formal y significativo permite responder al desasosiego del exilio, que no solamente es un alejamiento del país de origen, sino de la lengua materna. Explica que “el espacio de la elegía transmite en los poetas el sentimiento de la añoranza por lo perdido, situando como paralelismo o reflejo la ausencia de un ser querido”<sup>284</sup>. En *Desierto Sonoro*, la elegía de los niños perdidos fluye más allá de su propio texto, convirtiéndose también en el tono central de la narración, pues el lector va previniendo que, eventualmente, la familia se separara, por lo que estas semanas de viaje son las últimas que tendrán juntos en un futuro cercano. La realidad política del país, el paisaje cambiante –que es diametralmente distinto al de Nueva York–, al igual que el acento y las leyes, el conocimiento de que, allá en el sur, hay un montón de niños que morirán en el desierto, causa en la familia una necesidad de documentar su existencia antes de su eventual desaparición. El sentido de elegía que Juliá

---

<sup>282</sup> AÍNSA, op. Cit., pág. 27

<sup>283</sup> ZAMBRANO, María, *El exilio como patria*, Anthropos, Madrid, 2014, pág. 39

<sup>284</sup> JULIA, Jordi, *La poética del exilio*, Leonard Muntanet, Palma de Mallorca, 2011, pág. 15

retoma se traduce en la novela como una añoranza prematura por lo que está por perderse, reflejándose en el archivo personal de la familia: los mapas, las canciones y las fotografías.

Como se ha mencionado anteriormente, la idea del archivo o del documento se repite a lo largo de la novela de manera constante, siendo este uno de los ejes centrales. En inglés se remite más a que esta novela versa sobre el archivo desde el título (*Lost Children Archive*), pero en ambas versiones se mantiene esta intención. Desde la profesión de los padres, desde la distribución misma de la novela, con las cajas y los medios visuales intercalados. La novela se interesa en acercarse a la problemática de los niños migrantes precisamente a través de esta noción: de que, aunque no existe realmente una forma correcta de contar una historia – ya sea a través de la crónica, o una novela o una elegía– el simple hecho de intentar contarla es suficiente para que las voces silenciadas aparezcan en el mapa sonoro, como la misma Luiselli alegaba. Esta idea se repite constantemente en las interacciones que tienen los padres con los niños: “Cada vez que nos saltamos alguna parte o que confundimos algún detalle, los niños interrumpen inmediatamente el relato para corregirnos. Exigen que les contemos la historia de nuevo, esta vez sin errores, desde el principio”<sup>285</sup>.

Este es uno de los temas que más se repiten en *Desierto Sonoro*, aún más que los tropos del desierto o del idioma: el contar una historia, en preservarla, en salvaguardarla. La misma protagonista analiza:

Supongo que todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado: nuestra mudanza hace cuatro años; las mudanzas previas de mi marido y también las varias mías; las mudanzas, exilios y migraciones de cientos de personas y familias que habíamos entrevistado para el proyecto del paisaje sonoro; y los despojos y desplazamientos forzados de los apaches chiricahuas, cuyos fantasmas mi esposo comenzaría a perseguir en breve. Todo el mundo se va, si necesita irse, o puede irse, o tiene que irse<sup>286</sup>.

Luiselli abarca con su obra esta intención a través del viaje, del paseo o de la transición. En su libro de ensayos *Papeles falsos*, la autora ya trabaja a través de una visión dislocada de las geografías. Dice Tally que: “Like the mapmaker, the writer must survey territory,

---

<sup>285</sup> Ibid., pág. 17

<sup>286</sup> Ibid., pág. 47

determining which features of a given landscape to include, to emphasize, or to diminish... The writer must establish the scale and the shape, no less of the narrative than of the places in it... and must determine the degree to which a given representation of a place refers to any 'real' place in the geographical world"<sup>287</sup>. En uno de los ensayos, específicamente "Mancha de agua", Luiselli habla sobre la Ciudad de México mediante un recorrido en bicicleta que realiza sobre calles que tienen nombres de ríos y otros lugares del país. Analiza que "ciertas cosas —un territorio, un mapa— eluden la observación directa, y a veces hace falta imaginar una analogía, una luz oblicua que ilumina el objeto escapadizo, para fijar por un instante aquello que se nos va"<sup>288</sup>. Recuerda a lo que decía Monsiváis "Uno no vive en una ciudad sino en su descripción" en el primer capítulo de *Apocalipstik*, citando al poeta norteamericano Stevens Wallace.

El viaje o el vagabundeo casual en la obra de Luiselli ya no se torna como una actividad sospechosa, que amerite cateos o ajustes de cuentas, no es una actividad criminal en dos países donde el "jaywalking"<sup>289</sup> es ilegal o el andar por la banqueta es suficiente para ser secuestrado. Andar entre las ciudades se torna especulativo. Alejada de las interacciones que se dan en la ciudad o en los suburbios, la madre comienza a divagar, a recordar y a analizar la situación particular en la que su familia está. Ella, como encargada del mapa que los llevará hasta Arizona, anda sobre Estados Unidos a vista de águila, encapsulada y alejada de todo el torbellino de la humanidad concentrada, se puede dar a la tarea de contar la historia de su familia y de los niños perdidos.

Igualmente en *Papeles Falsos*, Luiselli traza de manera más precisa sus intenciones y sus preocupaciones, análogas a las que la protagonista de *Desierto Sonoro* se hace: en el pequeño ensayo titulado "Mérida (en la banqueta)", cuenta que mataron a un hombre afuera de su casa. Luego, al día siguiente, lo que quedó del muerto fue el trazo de gis blanco de su silueta. Dice "La ciudad, sus banquetas: un enorme pizarrón"<sup>290</sup>. En el siguiente ensayo,

---

<sup>287</sup> "Como el cartógrafo, el escritor debe examinar el territorio, determinando qué características de un paisaje dado incluir, enfatizar o atenuar... El escritor debe establecer la escala y la forma, no menos de la narrativa que de los lugares en él... y debe determinar el grado en que una representación dada de un lugar se refiere a cualquier lugar 'real' en el mundo geográfico".

TALLY, Robert, *Spatiality*, Routledge, New York, 2012, pág. 45

<sup>288</sup> LUISELLI, *Papeles Falsos*, pág. 31.

<sup>289</sup> El jaywalking ocurre cuando un peatón entra o cruza una calzada que tiene tráfico, que no sea en un punto de cruce adecuado, o sin tener en cuenta las reglas de tráfico.

<sup>290</sup> *Ibid.*, pág. 59

“Hombres trabajando”, vuelve a la misma analogía: la lengua se puede entender como una ciudad, o lo que ella menciona “un paraíso en obra”, aludiendo directamente a Wittgenstein que “imaginaba el lenguaje como una gran ciudad en perpetua construcción”. Pero, al igual que las intenciones arquitectónicas de una metrópoli, las calles, los edificios y los parques representan una realidad mnemotécnica, un monumento a la memoria. La lengua y la escritura para Luiselli es el espacio en el que se guardan las historias que, de estar atento, deben contarse. Sin embargo, ella misma reconoce que no puede caer en la tentadora metáfora del filósofo, pues entiende que la relación entre lenguaje y Ciudad de México o Nueva York, más bien se parecen al “eco perpetuo de un temblor”.

Vuelvo a este libro, en relación con la temática de extraterritorialidad, porque Luiselli es más explícita en estos ensayos sobre lo que ella presupone es su estado como escritora mexicana, que escribe desde Estados Unidos. Parecido a lo que mencionaba Rivera Garza sobre la extrañeza de encontrarse “apresada” dentro de una lengua (llamando incluso a la lengua materna, como “la segunda lengua”), Luiselli considera que “aprender un idioma es un primer exilio” y que “la palabra extranjera, la que desconocemos y apenas intuimos, derrama su contenido probable”. Steiner ya consideraba que un escritor extraterritorial no solo habita distintas lenguas y culturas como si fueran suyas, sino que es capaz de crear a partir de la dislocación. Asimismo, Casanova argüía que el escritor periférico inventa su libertad, contestando directamente a la nación a la que pertenecía. En el caso de Luiselli, como habitante de las dos naciones, escribe desde esta dinámica bilocada, o multiterritorializada, caminando como una equilibrista entre ambas lenguas. Como Nabokov, traductora de sí misma, en un espacio intermedio entre un lugar y otro, un afuera y un adentro: el marco de una puerta. Luiselli dice que “No basta con sólo traducir el sentido de la frase a un idioma diferente. Para destruir la lengua materna hace falta llegar al corazón mismo de las palabras y sembrar ahí una música distinta”<sup>291</sup>.

---

<sup>291</sup> Ibid., pág. 66



## Conclusiones

### *Digging like a fool*

El no-pertenecer es quizá el sentimiento que podrá definir a la generación a la que, sin ironía, pertenezco. Llámeme Generación Y, *millennials*, nativos digitales o cómo quiera que cualquier antropólogo social quiera hacerlo. Si algo puede relacionarnos a todos lo que estamos vivos en el siglo XXI y que hemos crecido lejos del mundo análogo de nuestros abuelos es que nos inunda una profunda sensación de no estar precisamente dónde deberíamos estar.

A lo largo de mi tesis he hablado de hechos históricos y culturales, personajes, movimientos artísticos y sociales que de cierta manera alcanzan a justificar esta incomodidad espiritual. Es quizá la globalización, es que el Internet nos conecta al resto del mundo; es una guerra, es una moda o es, más bien, una falta de algo. Sin embargo, al final lo que permanece es una marcada tendencia –y una muy humana– de simplemente hacer una pregunta y buscar la respuesta. ¿Qué hay más allá? Whitman hablaba del camino abierto. Cavafis hablaba de ir, para también regresar. ¿Quién soy yo cuando me voy más allá? ¿Sigo siendo la misma? ¿Hay algo que, una vez atravesada la frontera, dentro de mí cambia para siempre, incluso aunque regrese al mismo lugar de partida? Dice Bernat Castany:

Parece que todos necesitamos un lugar simbólico en el que vivir. Sin embargo, la necesidad de identidades colectivas no implica resignarse a las identidades recibidas. Lo cierto es que todas las comunidades son “falsas”, ya que todas son “imaginadas”. Desde la comunidad de vecinos hasta la especie humana, pasando por los diversos grupos sociales, razas, religiones, ciudades, naciones o continentes, todas las comunidades son, hasta cierto punto, una invención<sup>292</sup>.

Valeria Luiselli se pregunta lo mismo en *Desierto Sonoro*. De hecho, es algo que a lo largo de su obra se ha cuestionado, tanto como escritora y como ciudadana del mundo. El objetivo de esta investigación ha sido el de buscar la justificación de las respuestas que Luiselli da, de manera específica, en esta novela, y de manera general, en su obra. A través de la narración,

---

<sup>292</sup> CASTANY, op. Cit., pág. 216

de sus personajes y de los distintos paratextos que utiliza se responde algo que sólo puede tener el alcance de la vida propia: somos todas criaturas intertextuales, ni de aquí, ni de allá, de todas partes y de ninguna al mismo tiempo.

Sin embargo, Luiselli en *Desierto Sonoro* es enteramente mexicana: se reconoce como tal, problematiza las circunstancias de su país de origen y hace honor a las influencias literarias que han nacido de allí. A pesar de escribir esta novela en inglés, y de hacerlo desde su departamento en Harlem, se demostró que esta novela es extraterritorial, es una embajada de nuestra literatura desde otra geografía. La autora se inserta como continuación de la tradición que dejaron los autores de la Generación del Crack, vuelve la mirada a la visión cosmopolita de los modernistas mexicanos y hace suya la obsesión que tenían por las ciudades, los mapas, las miradas aéreas del mundo. Asimismo, se coloca hombro con hombro con otras escritoras extraterritoriales como ella: Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel, Lina Meruane,

En esta tesis se comprobó que Luiselli expande los significados generalmente aceptados de lengua, identidad, frontera o comunidad, a través de las decisiones que toma tanto en el género, temática y estilo de su obra. *Lost Children Archive* o *Desierto Sonoro*, como mencionaban Hart y Castany, poseen las características fundamentales de una novela extraterritorial: la novela está consciente de ser una anomalía dentro de sus predecesoras nacionales. A través de las fotografías y de los recortes que Luiselli agrega a su historia, la autora expande y se repiensa el género de la novela: en el sentido que mencionaban Ludmer y Rivera Garza, *Desierto Sonoro* es ficción, metaficción, crónica, reporte periodístico, denuncia y tratado estético.

Asimismo, la autora reconoce las circunstancias políticas en las que nace. La mítica migración de los latinoamericanos hacia Estados Unidos, que se erige como un Aztlán de promesas, más allá del desierto, y el terror que presupone el cruce de fronteras. No sólo existe el peligro de morir ahogado o insolado, sino el que presentan la policía fronteriza, sus balas y su burocracia. Está ahí también el miedo no dicho: no el de atravesar, sino el de ser devuelto sin la oportunidad siquiera de haber llegado. Es esta travesía la que sobreviven todos los migrantes, con documentos o sin ellos.

Los personajes de la novela están contruidos con estas ideas bien presentes: la madre mexicana, ahora ciudadana de Nueva York, el padre americano, los hijos birraciales y los

niños perdidos, de todas las nacionalidades y de todos los colores de piel, para siempre olvidados en la fragua del cruce. En su narración, Luiselli funde los dos códigos, inglés y español, no llegando al *spanGLISH* de autores como Díaz o Cisneros, pero sí demostrando que convive con ambos, dividiendo su importancia según el lugar, como Rivera Garza mencionaba sobre “las segundas lenguas”.

A pesar de haber realizado esta investigación específicamente en esta novela, el resto de sus publicaciones demuestran lo mismo, por lo que fue preciso tocar, aunque brevemente, cada una de ellas. En *Papeles Falsos*, su primer libro, ella misma se reconoce como una escritora andariega y que, a pesar de poseer los documentos oficiales que la reconocen como ciudadana, ella no sabe identificar específicamente de dónde es. En *Los ingrátidos* y en *La historia de mis dientes*, sus personajes fluyen entre espacios y tiempos, volviéndose casi ahistóricos, sin las imposiciones de la historiografía local y sus mapas. Y en este mismo tenor, Luiselli escribe *Desierto Sonoro*, que sirve al mismo tiempo como un texto de denuncia y de posicionamiento estético. Luiselli construye un texto totalmente contemporáneo, desprovisto también de las imposiciones del género de la novela, al hacer uso de paratextos visuales y de intertextos de la literatura inglesa y latinoamericana, con la finalidad de crear algo que se posicione, como mencionaba Casanova, algo entre mundos; entre el inglés y el español, entre México y Estados Unidos, entre la novela y el ensayo.

Interrogar la obra de Luiselli es interrogar a la escritura migrante, la dislocada, multiterritorializada; y es por esta razón que la presente investigación tuvo que construir también un acercamiento desde diferentes ángulos teóricos, a partir de las nociones anteriormente mencionadas, lengua, nación e identidad, y teniendo en cuenta la experiencia histórica de la extraterritorialidad y sus expresiones literarias. Se esbozó una metodología comparativa, que uso de base los textos de la escritora Cristina Rivera Garza y la filósofa Pascale Casanova, con la intención de resolver cómo, cuándo y por qué aparecen estos conceptos en la novela de Valeria Luiselli y como se relacionan con el término de “extraterritorialidad”.

Como investigación, este trabajo sufrió varios cambios y nuevas consideraciones metodológicas en la marcha. Una primera intención era limitar el estudio de la obra a la problematización de una novela extraterritorial mexicana y sí podía ser considerada mexicana a pesar de estar escrita en otro idioma y desde otro país. Los identificadores usuales

se rebasaron desde un principio y debido a esto la conversación se desvió no a sí era mexicana o no, sino a qué claves identitarias sobrevivían el cruce de una literatura nacional a una mundial. A lo largo de la escritura de esta tesis (y también gracias a la apertura de las bibliotecas digitales de cientos de universidades como apoyo a los estudiantes en la pandemia) fueron apareciendo textos, ensayos y términos que acabaron tomando más importancia que los primero que se plantearon en el protocolo de tesis.

En el primer capítulo, se repasó la biografía de la autora y se vio que como hija de un embajador mexicano pasó la mayor parte de su infancia lejos de México y cómo el volver al país la hizo comenzar a escribir y que en el estudio de los escritores extraterritoriales es de suma importancia volver a su biografía, para señalar el porqué de su condición extraterritorial como escritores y también para señalar cómo es que estas experiencias marcan la estética de estos autores. El viaje y la migración son ya una marca de la literatura latinoamericana y una tendencia cada vez más marcada de la literatura norteamericana. En este capítulo se abordó el fenómeno desde ambos territorios, sus similitudes y sus diferencias, así como los principales exponentes de la literatura migrante. Este acercamiento obliga que exista una revisión de los distintos procesos de desplazamiento, lo que da pie a la diferenciación entre el ser y estar de la experiencia personal del escritor. En el caso de Valeria Luiselli, su vida como hija de un embajador mexicano, la hizo experimentar de primera mano el trajín de la vida desplazada desde sus vértices más políticas y culturales. Por supuesto, fue importante mencionar que su caso es uno mucho más privilegiado que el de muchos escritores y poetas migrantes o exiliados. Castany mencionaba que, aun así, la literatura, en particular, y el arte, en general, suele ser un modo privilegiado de tratar de expresar e, incluso, de construir identidades problemáticas, y que es por esto por lo que los desplazados o los autores biculturales traten de buscar en la literatura “nuevas fórmulas identitarias que respondan más adecuadamente sus casos”<sup>293</sup>.

Para Luiselli, desde su primer libro de ensayo, es claro que su búsqueda está fuertemente ligada con la identidad que busca entre ser una escritora mexicana y una ciudadana americana. “El escritor, cuando no se siente en casa de su lengua, convierte las escamas en escaleras. Sube hasta la cumbre de su lenguaje, lo perfora desde dentro, camina

---

<sup>293</sup> CASTANY, op. Cit., pág. 166

como un equilibrista por el techo”<sup>294</sup>, dice la misma autora en *Papeles Falsos*. El punto de partida de su obra se genera precisamente ante la noción de que como criatura extraterritorial sus textos siempre están en construcción, pues como mencionaba Casanova, los escritores están en un constante proceso de invención de su libertad. Este equilibrismo, este manejo de las distancias entre ambas tradiciones, es lo que coloca a Luiselli como una autora capaz de crear nuevas sensibilidades a través de sus novelas.

Esto es más claro aún en el segundo capítulo de la investigación gracias a los conceptos de Rivera Garza y Casanova, quienes se cuestionan estas manifestaciones literarias y poéticas y aportan una nueva forma de pensarlas, fuera ya de las limitaciones políticas y geográficas usuales en las que se piensa la literatura. El concepto de nación y de identidad se diluyen para estas autoras y el ejercicio literario obedece, más bien, a una pulsión de libertad por parte del escritor contemporáneo, quien busca hacerse un lugar dentro y a través de las relaciones de poder, las influencias, la lengua, las plataformas.

Para Castany Prado y Ludmer es claro que las literaturas extraterritoriales poseen ciertas características que las hacen diferentes a los demás textos producidos en la misma época. Además de lo que ya se mencionó, de la calidad migrante o extraterritorial del escritor, las novelas o poemas siempre están conscientes de su condición de extraterritoriales por lo que suelen tocar temas de migración o hacer uso de distintos códigos lingüísticos dentro del texto. No solamente con el uso de dos lenguas, como las novelas escritas en spanglish, sino también con el uso de estructuras sintácticas de una lengua, como en el caso de Nabokov que también vimos más arriba. En el caso de Luiselli, es claro que su preocupación estética va de la mano de la preocupación ética que rodea el fenómeno de la migración. *Desierto Sonoro* se posiciona como una novela inmediatamente extraterritorial: bilingüe, binacional, híbrida y fronteriza.

Gracias a su propia intervención, Luiselli es capaz de dictar qué cambios van a tomar ambas versiones de la novela: y *Lost Children Archive* es estadounidense en sus temas y sus regionalismos, y *Desierto Sonoro* es mexicana porque la autora es capaz de transformar estas frases tan propias de los dialectos norteamericanos a unos que son entendibles para el lector del país del sur. En el tercer capítulo se analizó como se dan a cabo estos cambios de códigos, entre el inglés y el español y las estrategias que utiliza la autora para lograr una novela que

---

<sup>294</sup> LUISELLI, op. Cit., pág. 68

es americana en el sentido amplio de la palabra: perteneciente a la tradición estadounidense de las novelas de viaje y a la mexicana de las novelas de migración y familias fragmentadas por este fenómeno.

En este mismo capítulo de análisis, se ve como Luiselli adopta los conceptos de desierto y ciudad, el de la carretera y el destino, el de los migrantes legales e ilegales y como estas dicotomías no sólo conforman la novela, sino la sociedad americana en la actualidad. En la novela, entre más cerca se está del desierto, más lejos se está de la protección aparente de la diversidad cultural, y los encuentros racistas son más patente y vistosos en los estados sureños de Estados Unidos. Asimismo, el desierto es ese mítico espacio que contiene otro puñado de paradojas insalvables: la muerte y la libertad, el frío y la sed, las voces de los “mojados” y el silencio de la arena.

Finalmente, queda claro que objetar la “mexicanidad” de Valeria Luiselli es un trabajo infructuoso. Es una autora igualmente bilingüe, binacional, híbrida y fronteriza, que se coloca a la distancia ideal para tomar las características de las novelas extraterritoriales y periféricas y para colocarse como un exponente de la nueva literatura americana, que nace a partir de estas tensiones políticas y culturales de desplazamiento, migración y globalización. Valeria Luiselli y *Desierto Sonoro* son tan mexicanas como lo son estadounidenses. No están ni despaisadas ni dislocadas, son multiterritoriales; embajadas de ambas literaturas en ambos países, y siempre presentes, conscientes y relevantes.

Como epígrafe para esta tesis, usé un verso del poema de Kim Adonizzio, “Lives of the poet”, que dice: “Resulta que las palabras no ayudan. Pero aquí estoy con mi pala cavando como una tonta”<sup>295</sup>. Esto para recalcar que la literatura, en el idioma que sea, desde la región más improbable, existe para responder una interrogante aún más grande que la política, la ideología o la lengua misma. Bordea lo imposible, se extiende más allá de los años y de los espacios. Desafía nuestras ideas preconcebidas, no sólo la filología y la crítica literaria, sino de la necesidad contemporánea de esclarecer nuestra identidad, nuestra pertenencia. Y aunque a veces las palabras no son suficientes, seguimos buscando la respuesta a través de ellas.

---

<sup>295</sup> ADONIZZIO, Kim, *Wild Nights: New and Selected Poems*, Bloodaxe Books, EUA, 2015. Edición Kindle.

## Bibliografía

### Corpus

LUISELLI, Valeria, *Desierto Sonoro*, Vintage Español, Estados Unidos de América, 2019.

-----, *Lost Children Archive*, Knopf Publishing Group, USA, 2019

### Obra de Valeria Luiselli publicada en español:

LUISELLI, Valeria, *Papeles falsos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2010

-----, *Los ingravidos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2011

-----, *La historia de mis dientes*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2013

-----, *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2016

-----, *Desierto sonoro*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2019

### Obra de Valeria Luiselli publicada en inglés:

LUISELLI, Valeria, *Faces in the Crowd*, Coffee House Press, USA, 2011

-----, *Where You Are: Swings of Harlem*, Visual Editions, USA, 2013

-----, *Sidewalks*, Coffee House Press, USA, 2014

-----, *The Story of My Teeth*, Coffee House Press, USA, 2015

-----, *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions*, Coffee House Press, USA, 2016

-----, *Lost Children Archive*, Knopf Publishing Group, USA, 2019

- AGUILAR, Yásnaya Elena, *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, Editorial Almadía, Ciudad de México, 2020
- AÍNSA, Fernando, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Arte y Literatura, La Habana, 2002
- \_\_\_\_\_, “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”, *Alpha*, 30. Edición Bicentenario, 2010. Consultado en: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>
- ALONSO Lera, José Antonio, “Hacia un estatuto del elemento espacial en la novela”, *Revista Epos*, 2005
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 207
- BASCH Linda, Nina Glick Schiller y Christina Szanton Blanc, *Nations unbound: transnational projects, postcolonial predicaments, and deterritorialized nationstates*, Gordon and Breach, USA, 1994
- BHABHA, Homi K., *El lugar de la cultura*, Manantial, Argentina, 2002
- BECK, Ulrich, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, Paidós, Buenos Aires
- BERLAGE, Pauline, “La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez”, *Far Away Is Here. Lejos es aquí*, Fran & Timme, Berlín, 2013
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, España, 2002
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994
- BORGES, Jorge Luis, *Arte poética*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, pp. 181
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2009
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1970
- CASANOVA, Pascale, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, EUA, 2007
- \_\_\_\_\_, “La literatura como mundo”, *New Left Review*, 31 de marzo de 2005, Madrid. Consultado en: <https://newleftreview.es/issues/31/articles/pascale-casanova-la-literatura-como-mundo.pdf>
- CISNEROS, Sandra, *The House on Mango Street*, Arte Público Press, EUA, 1984
- CHIRINOS, Eduardo, “Para llegar a Missoula”, en *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012



- CÓRTAZAR, Julio, “Realidad y literatura en América Latina”, *Revista de Occidente* no. 5, Madrid, 1981.
- DÍAZ, Junot, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Riverhead Books, EUA, 2008
- DÍAZ, Natalie, *The Hand Has Twenty-Seven Bones—: These Hands If Not Gods*, Belladonna Colaborative, Nueva York, 2016
- DÍEZ-CANEDO, Aurora F., Joaquín Mortiz, Un canon para la literatura mexicana del siglo XX, II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Argentina, 2011, pp. 1-13
- ESTEBAN, Ángel y MONTOYA JUÁREZ, Jesús, “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”, en *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, 2011 Iberoamericana Editorial Vervuert. Consultado en: <https://docplayer.es/48236989-Desterritorializados-o-multiterritorializados-la-narrativa-hispanoamericana-en-el-siglo-xxi.html>
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, *Diario Villanueva: Avances en la Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago, España, 1994
- GARCÍA, Yero, Olga, *Espacio literario y escritura femenina*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010
- GLENN, Wendy J, “Developing Understandings of Race: Preservice Teachers' Counter-Narrative (Re)Constructions of People of Color in Young Adult Literature”, *English Education* 44, no. 4, 2012, pp. 334–335. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/23238778>
- GOETHE, J. W., *Obras completas*, Tomo II, ed. Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1987
- GRAYSON, Jane, *Nabokov Translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, UK, 1997. Consultado en: <https://archive.org/details/nabokovtranslate00jane>
- HABERMAS, Jürgen, *La constelación posnacional*, Paidós, Buenos Aires, 2012.
- \_\_\_\_\_, y DERRIDA, Jacques, *El derecho internacional en la transición hacia un escenario posnacional*, Katz Editores, Madrid, 2008

- HALDFORD, James, “Felix Calvino’s Lost Galicia: So Much Smoke”, *Sidney Review of Books*, Sidney, 2 de diciembre de 2016. Consultado en: <https://sydneyreviewofbooks.com/review/so-much-smoke-felix-calvino/>
- HART, Matthew, *Extraterritorial*, Columbia University Press, New York, 2020
- HEFFES, Gisela (Coord.), *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012, pp. 300
- \_\_\_\_\_, “Fotogramas de la fugacidad. El escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura”, en *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012
- JA, Hin, *El escritor como migrante*, Ediciones Vaso Roto, Nuevo León, 2012, pp. 104
- JAUREGUI, Gabriela (Ed.), *Tsunami*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2018
- JULIA, Jordi, *La poética del exilio*, Leonard Muntanet, Palma de Mallorca, 2011
- KURZ, Andreas, *A la búsqueda de un canon literario mexicano: de El Recreo de las Familias a El Renacimiento*, Revista Valenciana 4, Universidad de Guanajuato, México, 2016
- LIMÓN, Ada, “Lines for crossing”, *What sucks us in will surely swallow us whole*, Cinematheque Press, Chicago, 2009
- LLERENA, Alicia, *Espacio identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1982
- LUDMER, Josefina, “Literaturas postautónomas 2.01”, *Propuesta Educativa*, núm. 32, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, 2009
- LUISELLI, Valeria, *Papeles falsos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2010
- \_\_\_\_\_, *Los ingravidos*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2011
- \_\_\_\_\_, *La historia de mis dientes*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2013
- \_\_\_\_\_, *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2016
- \_\_\_\_\_, *Desierto sonoro*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2019
- \_\_\_\_\_, *Faces in the Crowd*, Coffee House Press, USA, 2011
- \_\_\_\_\_, *Where You Are: Swings of Harlem*, Visual Editions, USA, 2013
- \_\_\_\_\_, *Sidewalks*, Coffee House Press, USA, 2014
- \_\_\_\_\_, *The Story of My Teeth*, Coffee House Press, USA, 2015

- , *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions*, Coffee House Press, USA, 2016
- , *Lost Children Archive*, Knopf Publishing Group, USA, 2019
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús/Esteban, Ángel (Eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Iberoamericana/Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2008, pp. 233
- MORÁBITO, Fabio, *La ola que regresa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006
- , “El escritor en busca de una lengua”, *Vuelta*, no. 195
- MORENO Rojas, Elizabeth, “La construcción de la ciudad en la novela norteña”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 17, 2004
- MORETTI, Franco, Conjeturas sobre la literatura mundial, *New Left Review* 20, Universidad de Pennsylvania, EUA, 2003
- NAVAS OCAÑA, María Isabel, “Identidad nacional y pensamiento literario”, *Estudios humanísticos. Filología* No. 27, España, 2005
- OLIVER, María Paz, “La mirada aérea de la flâneuse: el paisaje vertical en Papeles falsos y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli”, *Revista Letral*, No. 22, Universidad de Granada, Julio 2019
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Editorial Joaquín Mortiz, México DF, 1975
- PAZ, Octavio, *Alrededores de la literatura hispanoamericana*, Conferencia en la Universidad de Yale, el 4 de diciembre de 1976. Consultado en: <https://hispanoamericaunida.com/2013/06/01/alrededores-de-la-literatura-hispanoamericana/>
- PERLOFF, Marjorie, “Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics”, *Unoriginal Genius Poetry by Other Means in the New Century*, Universidad de Chicago Press, Chicago, 2010
- REYES, Alfonso, “De la traducción”, *La Experiencia Literaria*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961. Consultado en:
- , *Deslinde*, Fondo de Cultura Económico, México, 1944.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, “Pensando desde el nayrapacha: una reflexión sobre los lenguajes simbólicos como práctica teórica”, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015

- RIVERA GARZA, Cristina, “Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna”, en *Poéticas de los (dis)locamientos*, Literal Publishing, Houston, 2012, pág. 97
- \_\_\_\_\_, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Debolsillo, Ciudad de México, 2019
- \_\_\_\_\_, “La primera persona del plural”, *Tsunami*, editado por Gabriela Jauregui, Sexto Piso, Ciudad de México, 2018,
- RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*, 1981-1991, Granta Books, Londres, 1991
- SALDAÑA, Alfredo, “El lugar de la literatura en el escenario posnacional”, *Verba Hispanica* XXV, Universidad de Ljubljana, 2017, pág., 293. Consultado en: <https://docplayer.es/72811360-Verba-hispanica-xxv-verba-hispanica-xxv.html>
- SCENTERS-ZAPICO, Natalie, *Lima-Limón*, Copper Canyon Press, USA, 2019
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Planetarity”, *Death of a discipline*, Columbia University Press, Nueva York, 2003
- STEINER, George, *Extraterritorial*, Siruela, Madrid, 2002
- TALLY, Robert, *Spatiality*, Routledge, New York, 2012
- VANDENBOSCH, Dagmar, “Introducción”, *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana* no. 25, Universidad Católica de Lovaina, 2012
- VOLPI, Jorge, “Narrativa Hispanoamericana, Inc”, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Kindle, Iberoamericana/Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2008
- WEIL, Simone, *Echar Raíces*, Editorial Trotta, Madrid, 1996
- WICHMANN, Søren, *The Relationship Among the Mixe-Zoquean Languages of Mexico*, University of Utah Press, 1995
- WHITMAN, Walt, *Song of myself*, 1892. Consultado en: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>
- ZAMBRANO, María, *El exilio como patria*, Anthropos, Madrid, 2014