CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

IN SITU:

ESPACIO, CIUDAD Y LITERATURA MUNDIAL EN YOKO TAWADA, ORHAN PAMUK, GONÇALO M. TAVARES Y CRISTINA RIVERA GARZA

Mitzi E. Martínez Guerrero

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2018

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DO AUTORÍA DA TESE

IN SITU: ESPACIO, CIUDAD Y LITERATURA MUNDIAL EN YOKO TAWADA, ORHAN PAMUK, GONÇALO M. TAVARES Y CRISTINA RIVERA GARZA

D./Dna. Mitzi E. Martínez Guerrero

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 01 de outubro de 2018

Asdo

Mitzi E. Martínez Guerrero

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

IN SITU: ESPACIO, CIUDAD Y LITERATURA MUNDIAL EN YOKO TAWADA, ORHAN PAMUK, GONÇALO M. TAVARES Y CRISTINA RIVERA GARZA

D./Dna. ...Fernando Cabo Aseguinolaza.....

(Se hai máis dun director/a, duplique este parágrafo)

INFORMA/N:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna. Mitzi E. Martínez Guerrero, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Santiago de Compostela,19.de setembto de 2018

Asdo.....
Fernando Cabo Aseguinolaza

(Se hai máis dun director/a, duplique este cadro)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

In situ:
espacio, ciudad y literatura mundial en Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares y Cristina Rivera Garza

Mitzi E. Martínez Guerrero

Dirigida por Fernando Cabo Aseguinolaza

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A mis padres, siempre

•

A mi amiga Lorena Paz

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Pas a pas, se va luènh
Proverbio occitano

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Agradecimientos

A mis padres, a mis hermanos y familia; por su cariño e infinito apoyo. Por estar siempre, más allá del territorio.

A mis amigos, a ambos lados del Atlántico, que hicieron del doctorado una realidad más.

A Fernando Cabo Aseguinolaza, por su dedicación, paricencia y dirección tanto en la investigación como en mi formación profesional.

A mis profesores y colegas del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada, y del Programa de Doctorado en Estudios de la Literatura y la Cultura.

A Víctor Bouzas, por su asesoría, su ayuda y siempre buena disposición.

A los bibliotecarios de la Facultad de Filoloxía y a Manuel Fernández; por su comprensión, apoyo, y por darme siempre la bienvenida a lo largo de los años.

A Galicia, a Santiago.

Finalmente, a Cristina y a Lorena, amigas sin cuya compañía, honestidad y cariño, el doctorado y la vida tras bambalinas no habrían resultado en estas páginas, ni en otras tantas que han quedado atrás.

A quienes se saben parte de este trayecto…

Grazas.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumo

No transcurso do século XXI, é posible dar conta do desenvolvimiento de novas consciencias sobre a literatura, o espazo e a proximidade da súa simbiose. Particularmente, no que respecta ao espazo urbano, epicentro dos grandes procesos globalizadores, e *magnum opus* da humanidade. Hoxe en día, narrar a cidade non consiste, apenas, nunha descrición plana dun espazo *onde algo sucede*, senón que se trata dunha práctica definitoria que conecta o ser coa súa contorna e o sitúa no mundo. En tempos de desprazamento, multilingüísmo, cosmopolitismo, transnacionalidade e esparexemento territorial, a cidade significa un enclave da experiencia humana.

Pola súa banda, ler as cidades narradas significa rastrexar as coordenadas dun imaxinario susceptible ás condicións presentes, desde unha consciencia analítica acorde coa inspiración supranacional, sendo o caso da literatura mundial – paradigma inclusivo e internacional pero desestabilizador e inestable da literatura comparada, que contribuíu ao mapeo do territorio literario.

De fronte, entón, a outro tipo de sensibilidade, xorde a lectura da representación espacial en escritores cardinais do fenómeno literario actual: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares e Cristina Rivera Garza. Entre mapas e imprecisións cartográficas, esta investigación transita a través do recordo, a otredad e o absurdo, por cidades orgánicas, territorios lingüísticos e narrativas urbanas.

Palabras chave: cidade, literatura mundial, Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza

Resumen

En el transcurso del siglo XXI, es posible dar cuenta del desenvolvimiento de nuevas consciencias sobre la literatura, el espacio y la proximidad de su simbiosis. Particularmente, en lo que respecta al espacio urbano, epicentro de los grandes procesos globalizadores, y *magnum opus* de la humanidad. Hoy en día, narrar la ciudad no consiste, apenas, en una descripción llana de un espacio *donde algo sucede*, sino que se trata de una práctica definitoria que ancla al ser con su entorno, y lo sitúa en el mundo. En tiempos de desplazamiento, multilingüismo, cosmopolitismo, transnacionalidad y

esparcimiento territorial, la ciudad significa un enclave de la experiencia humana.

Por su parte, leer las ciudades narradas significa rastrear las coordenadas de un imaginario susceptible a las condiciones presentes, desde una consciencia analítica acorde con la inspiración supranacional como es el caso de la literatura mundial – paradigma inclusivo e internacional pero desestabilizador e inestable de la literatura comparada, que ha contribuido al mapeo del territorio literario.

De cara, entonces, a otro tipo de sensibilidad, surge la lectura de la representación espacial en escritores cardinales del fenómeno literario actual: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares y Cristina Rivera Garza. Entre mapas e imprecisiones cartográficas, esta investigación transita a través del recuerdo, la otredad y lo absurdo, por ciudades orgánicas, territorios lingüísticos y narrativas urbanas.

Palabras clave: ciudad, literatura mundial, Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza

Abstract

In the course of the 21st century, it is possible to account for the unfolding of new consciousnesses about literature, space, and their symbiotic relationship. Particularly when it comes to the urban space, epicenter of the great globalizing processes, and *magnum opus* of humanity. Today, narrating the city does not consist, narrowly, in providing a flat description of the space *where something happens*; rather, it is a defining practice that anchors the being with its environment, and locates it in the world. In times of displacement, multilingualism, cosmopolitanism, transnationality and territorial sprawl, the city means an enclave to human experience.

On the other hand, to read the narrated cities means to trace the coordinates of an imaginary that is susceptible to the immediate conditions, and from an analytical consciousness in accordance with the supranational inspiration. This would be the case of World Literature – an inclusive and international but destabilizing and unstable paradigm of Comparative Literature, that has contributed to the contemporary mapping of the literary territory.

Facing another type of sensibility, the reading of the spatial representation arises. Specifically, in cardinal writers of the current literary phenomenon: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares and Cristina Rivera Garza. Between maps and cartographic inaccuracies, this research

travels through memory, otherness, and absurdity, through organic cities, linguistic territories, and urban narratives.

Keywords: city, world literature, Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Índice

Resumen 23

Summary 33

INTRODUCCIÓN. Otro propósito 43

La ciudad: el *imago mundi* literario.....61

De paradigma a recurso: la literatura mundial contemporánea 70

Últimas consideraciones metodológicas 79

CAPÍTULO I. La dimensión espacial de la literatura mundial….....85

1.1. Vicios (y vacíos) en los estudios de la literatura mundial: hacia una definición.....90

1.2. La piedra de toque: una postura sobre traducción.....107

1.3. Una lectura escalar..... 112

CAPÍTULO II. Ciudades narradas: Espacios íntimos 123

2.1. El espacio corporal.....127

2.1.1. Exofonía, metamorfosis y corporalidad en “The Bath” 128

2.1.2. Dolencia y espacialidad en *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares 137

2.1.3. Simbiosis entre cuerpo y ciudad en *Jerusalém* y "The Bath" 153

2.2. El espacio cotidiano 159

2.2.1. Del recuerdo al antimuseo, o el mal del objeto en *El museo de la inocencia*.....162

2.2.2. *Verde Shanghai*, metanovela contra el olvido.....171

2.2.3. Habit(u)ar: los pormenores de lo cotidiano en *El Museo de la Inocencia* y *Verde Shanghai*..... 181

CAPÍTULO III. Ciudades narradas: Epicentros..... 195

3.1. El arte de la toponimia en la narrativa contemporánea 196

3.1.1. Estambul y la Gran Ciudad: un asunto de toponimia.....200

3.1.2. Ciudades sin nombre, o la ausencia de toponimia urbana 207

3.2. Cimientos y trayectos de las narrativas urbanas contemporáneas 212

3.2.1. Epicentros.....214

3.2.2. Entre lo público y lo privado: transeúntes.....224

3.2.3. El titán Moderno y la otra Europa.....235

CAPÍTULO IV. Narrativas urbanas: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza..... 253

4.1. Hacia el territorio de Yōko Tawada 254

4.1.1. Topografías imaginarias en la narrativa de Tawada.267

4.2. Gonçalo M. Tavares y la ciudad absurda..... 281

4.2.1. Del laberintismo a la no-cartografía 297

4.3. *Made in* Estambul: la ciudad según Orhan Pamuk 317

4.3.1. Cartografías de la Estambul de Pamuk 343

4.4. La otredad urbana de Cristina Rivera Garza 352

4.4.1. La ciudad rearticulada en la novelística de Rivera Garza 380

CAPÍTULO V. Autores locales, ciudades mundiales 391

5.1. Fuera de lugar: autores mundiales 392

5.2. Voces semi-periféricas 397

CONCLUSIONES. *Some last thoughts* 407

BIBLIOGRAFÍA 415

ANEXOS 443

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumen

De acuerdo con Maurice Halbwachs, “l’espace est une realité qui dure”. Desde comunidades nómadas hasta asentamientos metropolitanos, viajeros y habitantes han dedicado sus formas de vida, sistemas de creencias y percepciones del mundo en los territorios que han experimentado. El espacio contiene el desarrollo humano y, en diversas formas (arquitectónica, social, artística), narra su historia. Por ello, dar seguimiento a las representaciones del espacio y la espacialidad en los imaginarios literarios permite aproximarse a las formas, códigos y parámetros que han enmarcado la reinterpretación de la realidad.

Dado que los estudios literarios han prestado una atención prominente a la pluralidad de la dimensión espacial, resulta oportuno explorar construcciones recientes. Concretamente, en el siglo XXI, la literatura se encuentra condicionada a responder (y reaccionar) a un escenario tan disruptivo como expandido. Tras bambalinas, los estudios literarios y las humanidades en sí se enfrentan al cuestionamiento constante de su relevancia, en contraste con otras disciplinas. El mercado global ha impulsado la circulación de entidades literarias tales como obras canónicas y autores reconocidos, hacia dinámicas sin precedentes. El incremento de plataformas digitales para escritores, editores y promotores culturales ha contribuido a diversificar prácticas, obras y tendencias, lo cual podría ser considerado como una vía para facilitar la publicación y el acceso a la literatura sin necesidad de intermediarios (pensando, por ejemplo, en el tipo de requerimientos solicitados por casas editoriales de mayor tradición, o en la espera de la llegada de un ejemplar a las librerías de macroempresas como la Casa del Libro o la FNAC).

La literatura se conduce en condiciones incentivadas por la fluidez y la accesibilidad. Al mismo tiempo, también demuestra una nueva consciencia sobre el mundo. Algunas nociones como la hibridez cultural, la traducción, el género y el desplazamiento internacional (exilio, migración, viaje) figuran como tópicos distintivos y cada vez más frecuentes. Los autores están en movimiento, y se hacen presentes a través de redes sociales, ferias internacionales del libro y encuentros literarios. En materia temática, el enfoque ya no recae en respaldar espíritus nacionalistas o identidades colectivas (característico de siglos previos), sino que se inclinan hacia lo local y lo global, lo inmediato y lo lejano, como medios para superar las fronteras socioculturales; e, inversamente, para evaluar lo privado, lo cotidiano y el Yo.

La presente investigación se enmarca en tales premisas. El objetivo principal ha consistido en explorar las representaciones de la dimensión espacial en obras del siglo XXI. Ya que el espacio, principalmente el espacio urbano, ha sido un elemento axial en los imaginarios moderno y posmoderno, el criterio detrás de la selección del corpus literario se ha basado en la construcción de la ciudad como vínculo con la reinterpretación de la realidad inmediata. Por ello, el corpus deriva de una selección de autores reconocidos tanto por lectores como por críticos literarios, pero que continúan activos en el fenómeno literario actual.

En esta ocasión, los autores seleccionados son Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares y Cristina Rivera Garza. De acuerdo con lo apuntado en la introducción, interesaba no incorporar autores cuyas carreras, trayectorias y literaturas de origen mantuvieran enlaces directos entre ellas. Al evitar conexiones culturales, lingüísticas e/o históricas tales como herencia, influencia y dominación, fue posible presentar un rango relativamente amplio sin recurrir a relaciones interculturales (por ejemplo, de literaturas españolas a Hispanoamérica o de escritores portugueses a brasileños). Otro objetivo fundamental ha sido observar espacios narrados a través de diferentes obras literarias, medir el alcance de la dimensión espacial en los niveles diegéticos y, de ser posible, rastrear denominadores comunes más allá de las fronteras. Consecuentemente, tanto estos propósitos como el corpus

ofrecieron la oportunidad de integrar un marco teórico extenso, lo cual se convirtió, no obstante, en una preocupación colateral.

Hoy día, los estudios literarios son orientados a superar metodologías, estrategias y objetos de análisis previamente contemplados. En particular, durante las últimas décadas, el ámbito de la literatura comparada ha estado explorando e interrelacionando aproximaciones y disciplinas a fin de ofrecer alternativas para interpretar la pluralidad de la literatura. Sin embargo, ningún proceso ha sido tan desestabilizador e inestable que la literatura mundial. Durante su resurgimiento a principios del s. XXI, este paradigma provocó una serie de reflexiones en torno a sus formas de proceder, y, particularmente, a un corpus de estudio posible. Más aun, los debates de la literatura mundial han producido una serie de cuestiones acerca de la forma de leer literatura con un espíritu supranacional, lo cual ha conducido al replanteamiento de los flujos de la circulación literaria. Con un enfoque hacia dinámicas de trascendencia tales como la traducción, esta alternativa ha contribuido a descentralizar el pensamiento y la distribución del fenómeno literario.

No obstante, el paradigma también ha mostrado cierta flexibilidad al momento de proveer una definición o delimitar un método único, lo cual ha puesto en duda su efectividad. La multiplicidad de propuestas y, en particular, la abundancia de los ciclos metadiscursivos propias de la disciplina han obstaculizado una aceptación homogénea por parte del ámbito académico. Lejos de subsanar huecos y problemáticas en los estudios comparatistas, la literatura mundial pasó a resaltar tensiones y disparidades internas en la forma de concebir y abordar la inmensidad del fenómeno literario.

Aun así, la literatura mundial ha evolucionado considerablemente. Desde su regreso al campo de reflexión por investigadores como Pascale Casanova, Franco Moretti y David Damrosch entre 1999 y 2003, las discusiones han dado un espacio a literaturas menores y no-europeas para integrarse en el mapa geoliterario. Paralelamente, la literatura mundial ha adquirido mayor presencia y una notoria solidez. El capítulo 1, “La dimensión espacial de la literatura mundial”, deriva de tales circunstancias. Dividido en tres partes, este capítulo inicia con

un panorama general sobre prejuicios, prácticas y hábitos, tanto dentro como fuera del ámbito disciplinar, que, en gran medida, han desviado un mejor uso, definición y recepción de la literatura mundial. En términos generales, la primera parte, "Vicios (y vacíos) en los estudios de la literatura mundial: hacia una definición" trata de dar un paso más allá de prácticas específicas: primero, distanciándose de pensar en *La République mondiale des Lettres* (Casanova), "Conjectures on World Literature" (Moretti) Y *What is World Literature?* (Damrosch) como las únicas definiciones y metodologías de la literatura mundial; segundo, de considerar la permisibilidad (mejor que la ambigüedad) del término; tercero, de evitar discusiones sobre la traducción. Gracias a ello, estas breves reflexiones permitieron identificar dos vacíos en concreto: uno entre los pensamientos corolarios de la literatura mundial (Casanova, Moretti, Damrosch) y sus definiciones recientes; y otro, entre la selección de aquellas obras literarias que pueden contribuir a legitimar a la literatura mundial como disciplina, y los textos que dialogan y representan el mundo más allá de los propósitos académicos.

Por otra parte, un resultado favorable ha sido la posibilidad de ubicar esta investigación en las lógicas del *fragmento* y la *totalidad*; es decir, el mundo de la obra literaria es autosuficiente en sus propias condiciones y políticas, pero ese mundo entero es apenas parte de una totalidad mayor (otro mundo), y así sucesivamente. Así, al considerar ese funcionamiento, el estudio permitió introducir las nociones de mundialidad, consciencia de mundo y atributos universales como características diegéticas que pueden contribuir a determinar si una obra literaria puede ser leída como literatura mundial.

Ahora, dado que uno de los puntos clave del paradigma es impulsar el rastreo de las dinámicas literarias incorporando obras traducidas, era necesario dirigir algunas reflexiones acerca de la traducción. La segunda parte del capítulo, "La piedra de toque: una postura sobre traducción", sigue un argumento esencial para la presente investigación: el hecho de la literatura fluye y evoluciona tanto en obras en lenguas nativas como en traducción. Aunque tener la oportunidad de leer un texto en su lengua prima siempre va a ser una alternativa deseable, la traducción garantiza el acceso internacional, lo cual implica

una relevancia global o, al menos, transnacional. La literatura mundial obedece criterios de circulación mundial, ofreciendo la posibilidad de analizar ambas fuentes bajo una línea conductora. Cabe añadir que esta noción influyó en la incorporación de dos autores leídos en lengua original y dos en traducción.

La tercera parte, "Una lectura escalar", está intencionada a redirigir todas estas cuestiones. En lugar de retomar los métodos fundacionales (lecturas cercana y distante) y seleccionar un género o una obra literaria para hablar del mundo, esta investigación sugiere una lectura a través de distintos marcos de selección, aquí entendidas como escalas, siguiendo como eje común una unidad diegética lo suficientemente global e inmediata para permitir una interpretación textual tanto en obras traducidas como en lengua original. En este caso, la unidad seleccionada es la dimensión espacial. Luego, porque cada entidad literaria, así sea una obra o sea una cultura, es al mismo tiempo totalidad y fragmento, resulta factible observar sus componentes como parte de un organismo (una totalidad) mayor, a fin de establecer conexiones entre mundos segregados, más allá de constricciones lingüísticas y territoriales. En una siguiente instancia, esto permite observar los elementos del espectro literario desde una perspectiva mundial.

La lectura escalar está pensada, pues, para estudiar totalidades a partir de un elemento concreto. La primera escala consiste en un texto por autor: *Where Europe Begins* de Yoko Tawada, *El museo de la Inocencia* de Orhan Pamuk, *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares, y *Verde Shanghai* de Cristina Rivera Garza. La segunda escala (también referido en el contenido de la tesis como nivel) continúa con un análisis del componente espacial, esta vez aumentando el corpus a tres obras por autor: *Facing the Bridge* y *The Naked Eye* por la escritora nipoalemana, *El libro negro* y *Una sensación extraña* por el escritor turco, *Matteo perdeu o emprego* y *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* por el autor portugués, y *Nadie me verá llorar* y *La muerte me da* por la autora mexicana. El tercer y último nivel está dedicado a profundizar en la narrativa de cada autor, lo cual, posteriormente, permite abrir un espacio para dilucidar tendencias comunes.

Ahora, el primer nivel corresponde a la construcción de las ciudades en los primeros cuatro textos. Debido a su densidad, se ha dividido el análisis en los capítulos 2 y 3, "Ciudades narradas: los espacios íntimos" y "Ciudades narradas: epicentros". El capítulo 2 concentra una fase inicial que consiste en el tratamiento de lo que puede ser llamado como "espacios inmediatos", es decir, el cuerpo y los lugares cotidianos, como espacios fundacionales para la conformación de la experiencia y las perspectivas del mundo. El estudio de tales unidades mínimas permitió discernir una primera conclusión, y es el interés de los cuatro autores por el comportamiento humano. Al incorporar la corporeidad y la vida cotidiana como ejes axiales de la espacialidad, Tawada, Tavares, Pamuk y Rivera Garza coinciden en regresar a las bases de la condición humana como parámetros del microcosmos ficcional e, incluso en términos de discurso, del texto literario.

Una vez establecidos los cimientos, las ciudades se vuelven legibles. El capítulo 3 continúa con el primer nivel del método escalar pero pensado bajo otro tipo de organización. En esta ocasión, la vía de enfoque sobre los espacios urbanos se conduce a través de líneas geográficas: los usos de la toponimia, centros y epicentros, tránsito pedestre, y el acto de andar como estrategia narrativa. Paralelamente, al dividir los espacios íntimos de las ciudades ultimadas han permitido discernir prácticas modernas y posmodernas en los cuatro textos, tal como el cuestionamiento de Europa como fuente de origen de las empresas modernizadoras que fueron asemejadas a ideas de progreso social.

El segundo nivel envuelve el corpus amplificado. Dividido por autor, el capítulo 4 "Narrativas urbanas: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza" sigue características distintivas de cada modo de representación espacial. El análisis es conducido por dos ejes: el autoposicionamiento de los escritores en el espectro literario y la profundización en cada narrativa urbana – motivo por el cual fue necesario incrementar el rango de estudio.

Las obras de Tawada revelan un *in-between* permanente. A través de su composición, los personajes principales son, principalmente,

mujeres asiáticas desplazadas a escenarios europeos. Las narradoras, parcialmente incapaces de acceder a tales contextos, delinean espacios únicos mediante el uso del lenguaje, dentro de ciudades consolidadas, donde ellas son posibles. La narrativa de Tawada manifiesta la tentativa de conectar con el espacio inmediato pero, además, de remarcar la desconexión entre el territorio habitado y el extranjero.

En términos de espacialidad, las novelas de Tavares constituyen un reto para el estudio del componente espacial, dado que se trata de un autor que no describe el espacio pero que piensa espacialmente. Prueba de ello es su inclinación a la estructura laberíntica. La ausencia de referentes y de lugares específicos tales como Portugal sugieren un desprendimiento y, no obstante, es posible identificar su predilección por perfiles urbanos. Este elemento paradigmático es lo que hace de sus representaciones espaciales ciudades absurdas, a donde solo los personaje pueden acceder. Espacio es construido como una parte interna de la consciencia, al tiempo que cada perfil conduce la narrativa. La ciudad (donde sea) y el individuo (quien sea) son formadas como entidades paralelas.

La carrera literaria de Pamuk es conocida por un compromiso declarado – o al menos un interés evidente – de preservar la vida cotidiana de Estambul a lo largo de diferentes momentos de su historia, lo cual explica su precisión cartográfica. A diferencia de los demás autores, sus descripciones permiten crear mapas literarios desde varios ángulos (escalas), al tiempo que retrata los lugares contemplados, o bien, el tránsito de los personajes. Como consecuencia, es posible rastrear la evolución de la dimensión espacial en sus novelas. Por ejemplo, el aumento en la presencia de Turquía parece inversamente proporcional a la reducción de las menciones del territorio europeo; pero, con una constancia notoria, Estambul figura como el epicentro del autor Nobel – y una entidad indudablemente conocida como representante de la literatura mundial.

En un punto lejano, los textos de Rivera Garza fluctúan entre la presencia y la omisión de determinados escenarios. Su narrativa emerge de rupturas, ya sean literarias, territoriales, sociales o acerca del Yo. Los puntos de inflexión son el caos y el desbalance, derivando en prosas

interrumpidas y desvíos constante. En esta línea los espacios urbanos aparecen solo cuando las voces narrativas encuentran una relevancia en ellos respecto a su identidad.

Lado a lado, estas narrativas demuestran un tratamiento dual en el espacio urbano. Por un lado, narrar la ciudad implica transferir preocupaciones literarias que pueden o no atender al entorno inmediato pero, en su lugar, prestar atención a la condición humana. Por otro lado, el espacio se vuelve maleable y no solo un marco estacionario y estructurado. De la ambivalencia a la precisión, Rivera Garza, Tavares, Tawada y Pamuk responden a realidades más inmediatas que a la idea de nación o, incluso, de interés por lo global.

Otro denominador común entre estos cuatro autores es el acto de andar como estrategia literaria para representar el mundo (y sus mundos). En la totalidad diegética, caminar constituye el medio para reapropiarse de la realidad, lo cual, al tiempo, sitúa al individuo en el espacio. Al reconstruir la ciudad a través del movimiento, los autores confieren materialidad y tangibilidad a sus leitmotiv, y, además, a preocupaciones orgánicas y cotidianas.

El capítulo 5, "Autores locales, ciudades mundiales", reúne observaciones previas en el marco del tercer y último nivel del método de la lectura escalar. Dado el distanciamiento de los autores hacia categorías nacionales y locales, surgen otro tipo de interrogantes: ¿a cuál parámetro espacial responden estos autores? ¿Cómo reunirlos bajo una clasificación de consciencia sobre el mundo? Más aún, ¿cómo pensar en estos escritores de acuerdo con sus narrativas desde el marco de la literatura mundial? Los autores del s. XXI no tienden a ajustar sus mundos bajo las líneas de categorías prestablecidas, como ha sido el caso de los escritores del corpus. La evolución literaria tampoco se ha desarrollado en secuencias ordenadas, unilaterales o fluidas. La literatura es reaccionaria hacia su entorno y, más aún, a sí misma. Por lo tanto, no podría esperarse que, en un periodo marcado por el movimiento, los autores serán únicamente – y a falta de una mejor palabra – locales, no sedentarios.

Sin embargo, al menos para propósitos académicos, las taxonomías literarias proporcionan una gestión funcional. Los autores de la presente investigación responden a lo inmediato, a lo humano y a la ciudad, estimulado la formulación de diversas palabras clave: desde una clasificación sistémica, Tawada, Rivera Garza, Tavares y Pamuk pueden ser considerados como semi-periféricos; temáticamente, son también autores urbanos. A modo de conjugación, se trata de autores glocales de la literatura mundial.

En resumen, al seguir el método de la lectura escalar, la representación del espacio narrado ha demostrado ser más profunda de lo esperado. Con atención en la ciudad, el punto de partida consistió, apenas, en discernir aquellas preocupaciones impregnadas en los espacios urbanos en muestras únicas de cada autor. No obstante, tales inquietudes fueron percibidas y, más aún, esenciales para el entendimiento de la(s) totalidad(es).

Los análisis de las dimensiones espaciales (del cuerpo a la ciudad) posibilitaron ponderar las relaciones entre entidades literarias particulares pero también dentro de los mundos diegéticos y, en consecuencia, de las lecturas de los escritores acerca del mundo experimentado. Para esto último, las ciudades fueron esenciales. Las narrativas urbanas presentan realidades que entrelazan multiculturalismo, yuxtaposición e individualismo. Ya que las ciudades son crisol y núcleo de los tiempos modernos, y que el espacio es parte de la identidad (misma que aún lidia con la paradoja entre lo local y lo global), los estudios literarios y, en este caso, la literatura mundial puede encontrar otro encuadre para leer el objeto de estudio, creado en un tiempo inaprehensible: la actualidad.

Entre otras virtudes, la literatura asegura una posición, un lugar y un tipo de orden al mundo. En palabras de Franco Moretti, “the substantial function of literature is to *secure consent.* To make individuals feel ‘at ease’ in the world they happen to live in, to reconcile them in a pleasant and imperceptible way to its prevailing cultural norms” (*Signs Taken for Wonders* 27). Como toda manifestación artística, la literatura es rebelde: se responde a sí misma mientras conjuga las herencias del pasado y los atributos del presente. Bajo tal

espíritu, el estudio de las obras literarias se convierte en un mapeo del desenvolvimiento de las interpretaciones estéticas que dan cuenta de la evolución humana. Luego, si el propósito es comprender el fenómeno literario en todas sus caras, esquinas e intersecciones, la literatura mundial debería tratar de leer transversalmente, no solo de una colectividad nacional a otra pero, también, hacia su interior. Las fronteras son límites; fueron construidas para tal propósito. Sin embargo, las dinámicas dentro y, particularmente, fuera, pueden significar una manera de reconfigurar esos límites en algo más que en una línea que debe ser cruzada. Las fronteras están destinadas a ser transformadas: funcionan como puntos de partida, centros que encaran al Yo con el Otro, con el exterior y con el mundo, a fin de conectar.

El espacio define. Perfiles, relaciones, vínculos, lenguas y lenguajes, culturas, hegemonías. Más allá de una imagen, un escenario o un grupo de fondos de un "vacío" donde algo sucede con el tiempo y con cierta energía o impulso, el espacio acarrea una carga simbólica, un código de acción, un conjunto de parámetros y una congregación de colectividades que moldean cualquier punto de vista. La ciudad es parte del Ser, como fondo, compañera y base de las interpretaciones social y personal pero, asimismo, como un marco donde la transformación tiene lugar. Leer el espacio es asegurar la presencia de la literatura a través del tiempo. En el s. XXI, la consciencia del mundo y la consciencia del espacio están cambiando rápidamente. Los estudios literarios se encuentran en el momento de continuar evolucionando, y ponerse al día.

Summary

According to Maurice Halbwachs, “l’espace est une realité qui dure”. From nomadic communities to metropolitan settlements, wanderers and habitants have relied their lifestyles, belief systems, and perceptions of the world, onto the territories they had experienced. Space contains human development, and in several ways (architectonically, socially, artistically), it narrates human history through time. For these reasons, following the representations of space and spatiality in literary imaginaries, allow, in turn, to approach the forms, codes and parameters that frame the reinterpretation of reality.

As Literary Studies have been paying an increasing attention to the plurality of spatial dimension, it seems timely to explore more recent constructions. Specifically, in the 21st century, literature is bound to respond (and react) to quite a disruptive and expanded setting. Out of stage, sort of speak, Literary Studies and Humanities had been facing constant questionings about their relevance in comparison with (almost ‘against to’) other disciplines. On another venue, global market has driven the circulation of literary entities such as canonical works and renown authors to dynamics without precedents. The increase of digital platforms for writers, editors, and cultural promoters, has contribute to diversify practices, works and trends, which could be considered as an alternative to facilitate publication and access to literature without the need of other intermediates (thinking, for instance, in the requirements of consolidated publishing houses or the waiting for a book to arrive into an enterprise’s bookstore, such as Casa del Libro or FNAC).

Literature is navigating under more ‘fluid’ conditions. At the same time, it is also presenting new consciousnesses about the world. Certain notions like cultural hybridity, translation, gender, and international displacement (exile, migration, travel), are becoming distinctive topics. Authors are in movement, stablishing a presence via social media,

international book fairs and literary encounters. Thematically, instead of the strengthening of national spirits and collective identities (like in previous centuries), the focus is on the local and the global, the small, the large and the immediate, as a way to surpass sociocultural frontiers and, inversely, to evaluate the private, the everyday, and the Self.

The present research has been framed under these premises. The axial aim has been to explore the representations of spatial dimensions in 21st-century works. As space and, moreover, urban space, has been a starring element of modern and postmodern thinking, the criteria behind the selection of the literary corpus is based on the construction of the city as a link with the reinterpretation of immediate reality. That being the case, the corpus derives from a selection of authors who have been distinctively renown by common readers and literary critics, and that continue are currently active in the field.

In this case, the authors of this dissertation are Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares and Cristina Rivera Garza. As mentioned in the Introduction of this thesis, it was important to incorporate writers which careers, trajectories, and literatures, did not share direct links between them. By avoiding cultural, linguistic, and historical linkages such as heritage, influence, and dominance, it became possible to present a wide setting without directing to intercultural relations (meaning, for instance, from Spanish to Hispano-American Literatures or from Portuguese to Brazilian authors). Another main purpose was to observe narrated spaces throughout different works of art, to seize the reach of spatial representation in the diegetic levels and, if possible, to track common denominators beyond frontiers. Consequently, both the aims and the corpus offered the opportunity to integrate a broader theoretical setting; which, nonetheless, turned out to become a collateral concern of this research.

Nowadays, Literary Studies are oriented to surpass methodologies, strategies, and targets, previously contemplated. In so doing, the field of Comparative Literature had been exploring and involving approaches and disciplines, offering alternatives to interpret the plurality of literature, distinctively throughout the last couple of decades. Yet, no process has proven to be more destabilizing than the

return of World Literature, nor as unsettled. At the time of its reemergence in the earliest 2000s, the paradigm caused vivid discussions surrounding the formulation of appropriate techniques for attempted frameworks versus reachable, or better said, manageable corpus. Moreover, World Literature debates raised up questions about how to read literature with a supranational spirit, which led to reassess circulation fluxes. With the focus on dynamics of transcendency such as translation, this alternative had contributed to decentralizing the thinking and distribution of literature.

Nevertheless, the paradigm has also shown certain flexibility when it has come to provide a definition or delimitate a unique method, causing doubts about its effectivity. The multiplicity of proposals and, moreover, the abundance of meta-discursive cycles in the discipline had prevented an even acceptance between scholars. Far from contribute to fill in the gaps and crevices of Comparative Literature, World Literature became to highlight internal tensions and disparities in the way of conceiving and tackling the immensity of literary phenomenon.

Even so, World Literature has come a long way. From its reappearance by scholars such as Pascale Casanova, Franco Moretti, and David Damrosch between 1999 and 2003, the discussions had opened the space to minor and non-European literatures to become part of the geoliterary map. Parallelly, World Literature has gained presence and a certain solidity. Chapter I, "The Spatial Dimension of World Literature", departs from these circumstances. Divided in three parts, this chapter starts with an overview of prejudices, practices, and habits, from the outside and the inside of the field, that have deviated a better using, definition and reception of World Literature. In general terms, part I, "Vices (and Voids) in World Literature Studies: Towards a Definition" attempts to take a step forward from specific practices: first, from taking *La République mondiale des Lettres* (Casanova), "Conjectures on World Literature" (Moretti) and *What is World Literature?* (Damrosch) as the only definitions and methods of World Literature; second, to consider the permissibility (rather than the ambiguity) of the term; third, to avoid discussions over translation. In doing so, these brief reflections allowed to identify two particular voids:

one between the opening thesis on World Literature (Casanova, Moretti, Damrosch) and its definitions today; and another, between the selection of literary works that contribute to legitimize World Literature as a discipline, and the texts that dialogue and represent the world beyond academic purposes.

Furthermore, a fruitful outcome has been to localize this research in the logics of *the part* and *the whole*, meaning that the world of a literary work is self-sufficient in its own conditions and politics; yet that whole world is only a part of a greater totality (another world), and so forth. Also, by considering this functioning, the study allowed to introduce the notions of worldedness, world consciousness and universal attributes as diegetic features that can contribute to determine if a literary work can be read as World Literature.

Now, because one of the highlights of the paradigm is to encourage the tracking of literary dynamics by incorporating translated works, it was necessary to address some thoughts about translation. Part II "The Touchstone: A Position about Translation" follows a strong belief of this thesis, which is that literature flows and evolves in both original and translated works. While having the opportunity to read a work on its first language is always going to be the desirable choice, translation guarantees international access, which implies a global or at least transnational relevance. World Literature behaves under a criterion of worldwide circulation, offering the possibility to analyze both kind of sources under a particular line. Partially, this thought guided the gathering on the corpus of two authors read in their original languages and two in translation.

Finally, part III "A Scalar Reading" redirects all these concerns. Instead of returning to the foundational methods, distant and close reading, and selecting a single genre or a single work in order to talk about the world, this research suggests a reading throughout different frameworks, or scales, by taking one diegetic unit as a common axis, sufficiently global and immediate enough to permit the interpretation of texts, whether they are read on original, translated or both linguistic systems. Such unit is the spatial dimension. Then, because each literary entity, either a work of art or a literary culture, is both a whole and a

fragment, it becomes possible to observe the components of each totality as part of another whole, to stablish connections between worlds besides linguistic and territorial criterion. Lastly, this lead to observe elements of the literary spectrum, worldly.

The scalar reading is purposed to analyze totalities by following a specific component. The first scale entails a text per author: *Where Europe Begins* by Yoko Tawada, *El museo de la Inocencia* by Orhan Pamuk, *Jerusalém* by Gonçalo M. Tavares, and *Verde Shanghai* by Cristina Rivera Garza. The second scale (also referred in the content of the thesis as level) continues with the analyses of the spatial component, this time, by increasing the initial corpus to three works per author: *Facing the Bridge* and *The Naked Eye* by the Japanese-German author, *El libro negro* and *Una sensación extraña* by the Turkish author, *Matteo perdeu o emprego* and *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* by the Portuguese author, and *Nadie me verá llorar* and *La muerte me da* by the Mexican author. The third level is dedicated to deepening into each author's narrative, which, subsequently, opened the space to look into common tendencies.

Now, the first level corresponds to the construction of the cities in the first four texts. Due to its density and layers, the analysis has been divided in the chapters 2 and 3, "Narrated Cities: Intimate Spaces" and "Narrated Cities: Epicenters". Chapter 2 contains an initial phase, as it consists on the treatment of what can be called 'intimate spaces', meaning the body and the quotidian places as foundational spaces for constructing experience and perspectives of the world. The study of such minimal units provided a first conclusion, which is the interest of four authors in human behavior. By including corporeity and quotidian life as narrative axes of spatiality, Tawada, Tavares, Pamuk and Rivera Garza coincide in return to the basics of human condition as parameters of the fictional microcosm and, even in terms of discourse, of the literary text.

Once those basics were settled, the cities became more readable. Chapter 3 continues the first level of the scalar method, although it was thought under a different mindset. This time, the way of focusing over urban spaces follows geographic guidelines: the usages of toponomy,

cores and epicenters, pedestrian transit, and the act of walking as narrative strategy. Parallelly, the sectioning between the intimate spaces and the ultimate cities have allowed to distinguish some postmodern practices in the four texts, such as the questioning of Europe as main origin of the modernizing enterprises that were synonymize to the idea of social progress.

The second level involves the amplified corpus. Divided by author, chapter 4, "Urban Narratives: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza" follows distinctive features of each spatial representation. The analysis is conducted through two axes: the self-positioning of the writers in the literary spectrum and the deepening into each urban narrative – for which it became necessary to increase the range of works.

Tawada's novels reveal a permanent in-between. Throughout her compositions, the main characters are mainly Asian women displaced to European landscapes by circumstance. The narrators, partially unable to access to those backgrounds, end up delineating unique spaces by the use of language, inside consolidated cities, where they can become possible. Tawada's narrative manifests a tentative to connect with the immediate space but, also, to remark the disconnection between the habited territory and the foreign.

In terms of spatiality, Tavares's novels constitute a challenge, as an author that does not write or speak about space but who thinks spatially. Proof of this is the inclination of labyrinthic structure in storytelling. The absence of references and specific backgrounds such as Portugal suggests a detachment and, yet, it is possible to identify his predilection for urban profiles. This paradigmatic feature is what makes of his spatial representations absurd cities, where only the characters are able to access. Space is constructed as an inner part of the conscience at the same time that each profile leads the narrative. City (wherever that is) and individual (whoever that is) are shaped as parallel entities.

Pamuk's literary career is well-known for a declared compromise – at least an evident interest – to preserve Istanbul's quotidian life through different moments of history, which comes to explain his

cartographic precision. Unlike the other authors, his descriptions permit to create literary maps from different angles, whereas they reflect the envisioned places, or else, the transit of the characters. As an outcome, is possible to track the evolution of the spatial dimension in his novels. For instance, the increase in the presence of Turkey seems inversely proportional to the mentions of the European territory; but with a notorious consistency, Istanbul figures as the epicenter of the Nobel author – and an entity undoubtedly known as a representative of World Literature.

In a distant end, Rivera Garza's texts fluctuate between the presence and the omission of determine landscapes. Her narrative emerges from ruptures, whether they are literary, territorially, socially or the Self. The inflexion points are chaos and unbalance, deriving in interrupted proses and constant deviations. In this line, urban spaces only appeared when the narrators find some relevance for their identity.

Side to side, these narratives manifest a dual treatment of urban space. On one hand, to narrate the city implies to transfer literary concerns which may or may not attend to an immediate environment but, instead, pay attention to human condition. On the other, space becomes malleable and not only a stationary and structured frame. From the ambivalence to the accuracy, Rivera Garza, Tavares, Tawada and Pamuk respond to realities more immediate than the idea of a nation or even a global interest.

Another common denominator between these four authors is the act of walking as a literary strategy to represent the(ir) world(s). In the diegetic whole, the walk constitutes the means for the reappropiation of reality, which, in parallel locates the individual in space. By reconstructing the city through movement, the authors confer materiality and tangibility to their leitmotivs but, mostly, to organic and quotidian concerns.

Chapter 5, "Local Authors, World Cities", gathers previous observations in the setting of the third and final level of the scalar reading method. Given the step aside of the authors away from national and local categories, another set of questions emerged: to what spatial

parameter does these authors respond? How to reunite them under a world consciousness classification? Moreover, how to think of them according to their narratives from a World Literature frame? 21st-century authors do not tend to adjust their worlds under the guidelines of preestablished categories, as it has been the case of the studied writers. Not to mention that literary evolution has functioned on ordered, unilateral and fluent sequences. Literature is reactionary to the environment and, mostly, to itself. Therefore, it should not be expected that, in a period marked by movement, authors are going to be – in lack of a better word – solely local, nor sedentary.

Yet, at least for academic purposes, literary taxonomies proportionate a functional management. The authors of this dissertation respond to the immediate, to the human, and to the city, which stimulates several key-words: from a systemic framing, Tawada, Rivera Garza, Tavares and Pamuk can be considered as semi-peripheral; thematically, these authors are also urban authors. Finally, in conjunction, they are glocal authors of World Literature.

To sum up, by following the scalar reading method, the representation of the narrated space has shown to be deeper than expected. With the attention on the city, the point of departure was merely to discern the concerns imprinted on urban spaces in singular samples of each author. Nevertheless, those concerns were noticeable and, furthermore, essential in other order to comprehend the whole(s).

The analyses of the spatial dimensions (from the body to the city) made possible to ponder the relations between particular literary entities but also inside the diegetic worlds, and, subsequently, the writers' readings of the experienced world. For this last possibility, cities were essential. The urban narratives present realities that intertwine multiculturalism, juxtaposition, and individualism. As cities are the kernel of current times, as space is part of identity (with a local-global paradox still adjoining), Literary Studies and, in this case, World Literature might find another frame to read the object of their interest, created on a quite ungraspable moment: present times.

Among other virtues, literature ensures a position, a place, and an order to the world. In words of Franco Moretti, "the substantial function of literature is to *secure consent.* To make individuals feel 'at ease' in the world they happen to live in, to reconcile them in a pleasant and imperceptible way to its prevailing cultural norms" (*Signs Taken for Wonders* 27). Like all artistic manifestations, literature is rebellious: it responds to itself by conjugating the heritage of the past and the attributes of the present. Under such a spirit, the study of literary works become a mapping of the development of aesthetic interpretations that take account of human evolution. Then, if the purpose is to comprehend literary phenomenon in all its sides, corners, and intersections, World Literature should try to read transversally, not only from a national collective to other but also indoors. Boundaries are limitations; were constructed for such purpose. Yet, the dynamics inside and particularly outside can mean the way of reconfiguring the limits in something more than a crossing line. Frontiers are meant to be transformed: they function as points of departure, cores that face the Self with the Other, the exterior, the world, in order to connect.

Space defines. Profiles, relations, links, languages, cultures, hegemonies. Beyond an image, a scenario, or a group of settings of a "void" where something happens with time and a certain energy/impulse, space leads to a symbolic charge, a code of acting, a set of parameters and a congregation of collectivities that shapes any point of view. The city is part of the self, as background, partner, and base of personal and social interpretation but, also, as a frame where transformation happens. To read space is to ensure the presence of literature through time. In the 21st century, the consciousness of the world and the consciousness of space are changing rapidly. Literary Studies are in their moment to continue evolving, and catching up.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN
Otro propósito

En el transcurso del presente siglo, la literatura ha prestado una atención prominente a las conexiones, paradojas y dinámicas del desenvolvimiento humano dentro del marco de las sociedades globalizadas. Al explorar la multiplicidad temática y estructural del género narrativo, es posible observar un cambio notorio respecto a los siglos previos, y es que tanto la novela como el cuento se han convertido en espacios propicios para la elaboración ensayística, la intertextualidad poética, el discurso autobiográfico y la reflexión de matices teorizantes sobre el quehacer literario. Los autores del siglo XXI han conjugado las transformaciones tecnológicas en la manera de leer el entorno; el testimonio de la violencia a gran escala; las repercusiones de los movimientos migratorios tanto a nivel personal como cultural; e incluso el desasosiego heredado de las turbulencias del s. XX, como emblemas de su producción. Podría decirse que, en comparación con periodos previos, el género narrativo se encuentra en su momento de mayor diversidad y experimentación en la época contemporánea.

Bajo esta consideración, al hablar de un momento tan próximo y reciente, surge la posibilidad de observar el propósito de la prosa actual de otra manera; o al menos, permite plantear una distancia significativa respecto a otros periodos – en términos de discurso. Ya no se trata de la conformación de una identidad nacional cohesionada por un espíritu patriótico (pensando, por ejemplo, en las inclinaciones decimonónicas), o de la manipulación transgresora de los convencionalismos artísticos en favor de la innovación desafiante y controversial (como en las vanguardias). Como manifestación artística, la literatura ha buscado una reconciliación entre mundo e individuo, que responde en las

décadas recientes tanto a los acontecimientos (extra)literarios como a una condición humana determinada por las dinámicas globales del día a día. En este orden, la globalización se perfila como el último macroevento causal de tal cambio, lo cual, al menos dentro del marco de apreciación humanística, se debe tanto a la desestimación de aquellas bases identitarias del s. XVIII que comenzaran a diluirse durante el s. XX, como a la desestabilización de aquellos parámetros fundacionales que fueran pautados por un sector comúnmente denominado como intelectual (o de élite).

Hoy en día, las fronteras socioculturales están lejos de sustentarse meramente en un sentimiento de preservación de culturas nacionales que no susciten el cuestionamiento de las entidades dominantes, y es que el desencanto durante el tiempo de guerras produjo el resquebrajamiento identitario que ha encaminado el cuestionamiento de los grandes relatos de las sociedades modernas. En el transcurso del s. XXI, el mundo se ha reconfigurado bajo un conjunto de inestabilidades de diversa índole y, como reacción artística, la literatura ha direccionado su rumbo a la par de tales efectos.

Un punto de entrada hacia el rastreo de la evolución de la composición literaria y hacia el discernimiento de las tensiones implicadas en esa reconciliación entre mundo e individuo es la representación de la ciudad. Pero esto, conviene anticipar, no alude a la pauta articulada por Edward W. Soja acerca del giro espacial, ni tampoco se reincide en un paradigma literario que ya ha recibido una atención prominente por parte de la crítica y de los estudios literarios – y que continuará recibiendo. El interés por la dimensión espacial se debe a la importancia concedida por los propios autores, y es que lejos de figurar como personaje o fondo, la ciudad es configurada como un elemento axial, transversal y multirefractivo. De hecho, esta constituye otra diferencia fundamental entre la literatura del siglo XXI y etapas previas, y es que si, en el plano extraliterario, la ciudad ha pasado a consolidarse como crisol de las contradicciones e idiosincrasias de las sociedades globalizadas, los escritores del periodo también han aprovechado su complejidad. No solo han construido microcosmos ficticios enraizados a un marco espacial sino que también han ultimado

narrativas urbanas en sí. Como se pretende demostrar en esta tesis, el espacio urbano plantea un punto de partida favorable para la lectura del estado actual de la expresión y circulación literarias. Su representación constante, central y transversal a lo largo de distintas tradiciones, movimientos y transiciones sociales, políticas, económicas y artísticas, lo ha convertido en el escenario propicio para aquellas transformaciones que determinan las identidades individuales y colectivas – estas últimas tanto a una escala local como en su vertiente más expansiva.

La condensación nacional de las actividades socioeconómicas en centralidades geográfico-urbanas condujo a la protagonización de la vida en la ciudad en el hecho literario, tanto en el plano composicional como en las dinámicas de circulación. Desde las primeras concentraciones urbanas de las civilizaciones orientales, grecolatinas y mesoamericanas hasta las capitales de Charles Baudelaire, Arthur Conan Doyle, F. Scott Fitzgerald o Federico García Lorca: "Literary imagination chronicled the advantages and disadvantages of urban existence" (Lehan 286). Poemas épicos y sonetos, composiciones líricas y teatrales, cuentos y novelas de diversa extensión son todas representaciones que transmiten un desenvolvimiento sociohistórico mediado por el arte de la palabra, y del paso del hombre por el mundo. De acuerdo con Richard Lehan, "[n]o matter how conceived, the city has played a large part in human destiny for almost five thousand years; it has created a historical rhythm of its own, even as its functions changed and its reality was reconstructed and transformed" (292). En esta línea, como registro histórico y artístico, la literatura ha dado seguimiento al desenvolvimiento humano y, dado que las ciudades han sido núcleos epistemológicos en la percepción y reelaboración de la realidad, difícilmente podría emprenderse una interpretación sobre el vínculo entre ambas dimensiones – literatura y ciudad – sin atender a su complejidad.

Para ello, también se ha optado por recurrir a enfoques y herramientas analíticas recientes que, pese a su incorporación polémica en los estudios literarios, han demarcado un camino ineludible en el proceder analítico (i.e. la literatura mundial). Por tal motivo, esta sección introductoria condensa tanto los criterios de selección del

corpus, del ángulo de aproximación y del marco metodológico, como acotaciones pertinentes para el estudio de las narrativas urbanas contemporáneas.

La presencia de la ciudad en el imaginario artístico ocupa un espectro muy amplio, y sus reapropaciones más recientes ya han despertado el interés en los distintos campos del estudio del arte. En el ámbito musical, las alternativas de escenificación y composición se han pluralizado. De acuerdo con Eduardo Neve, es posible "pensar la ciudad como un espacio generador de música", incluso "como compositora musical" (93-94) al considerar los cambios efectuados en los espacios de representación. De escenarios cerrados, privados y ocasionalmente exclusivos como salas comunes o iglesias, a estudios de grabación, calles, estaciones de metro y terrenos al aire libre, adaptados para recibir una gran cantidad de espectadores (presuntamente, con condiciones contraproducentes para la buena acústica). Con los cambios en los gustos socioculturales así como en las formas de experimentación, las prácticas musicales han pasado a desempeñar un papel axial en la "reconstrucción de buena parte de la vida social de las ciudades" (95).

El intercambio ideológico sustentado en una improvisación a dos voces (como el *rap-battle*), el aislamiento inmediato de la escucha individual (el uso de audífonos), o bien la integración de multitudes para la recepción de la representación musical (festivales, cafés, bares y conciertos), son prácticas musicales enraizadas en las transformaciones propias de la sociedad contemporánea. Paralelamente, el surgimiento de géneros esencialmente urbanos como el *rock*, el *hip-hop* y el *pop*, que a su vez han reforzado la creación de movimientos emblemáticos del s. XX, pero, sobre todo, de interconectores socioculturales universales.

> La música en las ciudades puede pensarse como una pedagogía urbana en el plano de lo sensible, como una forma de introducir al sujeto en lo urbano a partir de la organización del sonido: al aumentar la densidad de sonidos, se intercambian melodías y ritmos, y en

> este proceso, el espacio comienza a vivirse de manera específicamente urbana. (Neve 96)

Al mismo tiempo que se produce esta sincronización entre sonido, espacio e individuo, surgen nuevas formas de percibir y (re)crear el arte musical. En el caso concreto de estos géneros originados, vivenciados en las urbes, la sensibilidad del receptor y del compositor estará mediada por "los regímenes de enunciación de lo urbano desde el dominio sonoro" (99). Por ende, la forma de experimentación sensorial del entorno no queda reducida a la recepción y habitación de una entidad material y transitable, sino que incorpora el establecimiento de un sistema de relaciones y códigos donde la audición y, por añadidura, el movimiento, intervienen en los procesos de semiotización del espacio urbano presente.

La dialéctica entre espacio, producto, creador y receptor también es compartida por otras manifestaciones impulsadas bajo un principio de innovación afianzado a las nuevas tecnologías. Por mencionar otro caso particular, y siguiendo por la línea del aislamiento inmediato gracias al uso de audífonos para la recepción de la música, llama la atención el proyecto del podplay, comisionado por Neworld Theatre, la compañía teatral PTC y PuSh International Performing Arts Festival. Según la introducción de la página web de Neworld Theatre, "PodPlays is an eleven-part podcast anthology series featuring short audio plays about urban living in Vancouver"[1]. La dinámica consiste en recorrer segmentos específicos de la ciudad canadiense mientras se escucha (preferiblemente con audífonos) una historia narrada que tiene lugar en ese mismo espacio, visualizando a la vez un vídeo en el teléfono móvil. Por ejemplo, en 2011 fue presentado "Look Up: A Podplay Video", escrito y narrado por Adrienne Wong. "Look Up..." delinea una invitación al recuerdo de vivencias específicas, y el señalamiento de la trayectoria a seguir por parte de una segunda persona que, al igual que la narradora, no aparece directamente en la toma. En quince minutos, la narración gira en torno a la conclusión de una relación pasada entre el Yo femenino y el Tú. De espacio en espacio, o bien, de escenario en

[1] Sobre el desplazamiento urbano como una práctica artística, véase "From Flâneurs to Phoneurs: Some Theatrical Implications" de Anxo Abuín González.

escenario, "Look Up..." parte de la reflexión interna, de la alusión a experiencias íntimas, y de la vinculación de lo personal con lo colectivo para establecer un pacto de ficción bidireccional. Por un lado, entre el espectador y el *podplay*; por otro, entre el momento presente de los personajes y el espacio urbano.

El vídeo comienza con una invitación al Tú (un oyente ideal) a cerrar los ojos y aceptar un final previsto. El Yo (conformado por una narradora en primera persona y una segunda voz masculina y en ocasiones subconsciente) ofrece una primera descripción visual del punto de partida para continuar con el desplazamiento desde el balcón hasta la salida del edificio. Paralelamente, en un juego de dos voces (femenina para el Yo y masculina para la conexión al Tú) se alternan vivencias y lugares de paso, confiriendo un carácter simbólico personal y específico a un espacio urbano dotado de neutralidad. Para concluir, el *podplay* hace un último llamado a la aproximación, a "conectar" pasado y presente, Yo y Tú, ciudad e individuo a través de una historia que se presenta como común, identificable y disponible en cualquier momento. De tal forma, "Look Up..." *virtualiza* el espacio experimentado, y esto, desde su soporte en personajes meramente urbanos que asumen el desplazamiento como forma de experimentación y de lectura del espacio factual e inmediato. Mediante la incentivación a la empatía que puede generar la historia narrada, el *podplay* reivindica la atribución de significado al espacio urbano como una práctica habitual, y perceptible para el oyente anglohablante. En definitiva, “Look Up…” ofrece una (re)experimentación de la calle y el entorno urbano desde la atención a su propósito fundamental: el tránsito.

Son muchos los ejemplos que ven en la tecnología una oportunidad para contribuir a la creación artística actual. De momento, basta añadir que la inclusión de un dispositivo electrónico, el aislamiento que requiere y la solicitud de la intervención del receptor, en fusión con el fomento a la recepción multisensorial para vivenciar la historia y la ciudad de manera simultánea, respalda las argumentaciones de María Laura González, extraída de una publicación que también aborda la experimentación de lo urbano a través de la *performance*, pero con otro punto de partida.

Sea como inspiración, escenario o protagonista, desde "mediados del siglo XX, la ciudad comenzó a ser pensada como una construcción social que, además de presentarse como una materialidad arquitectónica, se constituye a partir de diversas maneras de ser, mirar y practicar sus espacios por parte de quienes la habitan" (González 728). Quizás uno de los casos más explorados ha sido la (re)utilización del espacio público por las artes performativas. González explora la intervención de la teatralidad y del extrañamiento en un contexto cotidiano situado dentro de un espacio que, por establecido, es previsible en su utilidad y condiciones. Tras distinguir dos maneras en que el espacio urbano ha dialogado con la *performance* a lo largo de la historia, concluye que "es la ciudad la que permite una sobredeterminación de acciones esperables, pero, también, admite la posibilidad de lo accidental" (731). En su análisis, González se detiene en la interrupción del actor sobre la constancia de lo cotidiano y en la posterior alteración del significado del receptor sobre el lugar de la *performance*. A lo largo de su exposición, la importancia de la memoria enraizada en los espacios urbanos comienza a figurar como un axis "discreto"[2] que permite distinguir "las presencias" [en un tiempo-espacio que parte de lo previo] y las ausencias [una falta definible por contraste con el recuerdo] que interactúan a la hora de percibir la arquitectura urbana que nos rodea" (738). Finalmente, González concluye con la observación de que la *performance*, al menos en un momento efímero, es capaz de fusionarse con y romper los hábitos rutinarios de los espectadores – es decir, de transeúntes habituales – para concretar la obra teatral pero también para otorgar, posteriormente, *otro* significado del espacio urbano y así configurar *otra* ciudad.

En lo que a la danza refiere, Victoria Pérez Royo ofrece una lectura en *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, sobre diversas prácticas de este arte en un "espacio [que]

[2] Esto, porque González no profundiza en el papel de la memoria pero reconoce su relevancia, principalmente a partir del señalamiento de una reflexión de Aldo Rossi según la cual "la ciudad no sólo es '… un objeto material, sino que también es su memoria, que adquiere nuevamente la forma de objetos, aunque de otro tipo: aquellos imaginarios o los que sólo habitan en el recuerdo' (apud Ballent, 1993, 83). Este concepto nos permite pensar en relación entre lo que vemos y lo que pudimos ver…" (González 738).

determina radicalmente la danza que en él se presenta, hasta el punto de que ésta perdería gran parte de su sentido si se situara en otro lugar" (13). A través del análisis de elementos cinéticos como la coreografía frente al movimiento espontáneo, la manipulación del rostro (gestualidad) y la adaptación del bailarín a componentes del entorno, la profesora en artes escénicas de la Universidad de Zaragoza identifica un tipo de danza concretamente urbano que denomina como "la danza de especificidad espacial", la cual "no defiende a ultranza un tipo de movimiento, sino que se adapta al lugar en el que se desarrolla y presenta" (28). Del "discurso unidireccional" a "la danza que ha salido del teatro y se presenta en el entorno conformado por la arquitectura urbana" (28-29), Pérez Royo retoma nociones sobre la concepción de la arquitectura del profesor en estudios urbanos Francesco Careri, para destacar la aportación de su arte de formación.

> La danza, por medio de la lectura y reescritura del espacio urbano, *hace* ciudad (sic.): por un lado, mediante una construcción transitoria de formas, mientras que por el otro, otorga nuevos sentidos al proyectar sobre el espacio de la arquitectura urbana la subjetividad de su percepción y de su interpretación. La danza en la arquitectura urbana consiste, así, en un llenar ésta y sus recovecos de símbolos, vivencias, recuerdos e interpretaciones. (Pérez Royo 29)

Como se puede intuir, esta dotación de esencia al espacio urbano a través de la danza no es diferente de la labor escritural ni del quehacer literario. Así como el movimiento artístico corporal estudiado por Pérez Royo permite la conjunción entre sujeto y ciudad, la literatura, por cuanto refiere a la conciliación entre mundo e individuo, también aportará "símbolos, vivencias, recuerdos e interpretaciones" a la interfaz urbana.

Las manifestaciones artísticas referidas no solo apuntan a una similitud entre los tipos de creación cultural contemporánea; tampoco se limitan a mantener los intereses disciplinares del momento. Pero, el hecho de que en un breve análisis se atisben puntos de conexión

posibles entre ellos, simultáneamente vinculados con una reconstrucción, re-lectura y re-utilización del espacio urbano, indica, por un lado, que la ciudad continúa siendo parte de la creación artística pese a la evolución aparentemente desacompasada entre una y otra. Por otro, que se trata, no solo de un espacio de creación global sino de una realidad que supone un punto de inflexión favorable para el ejercicio artístico.

A este respecto, la expresión literaria también ha alcanzado una materialidad que trasciende al papel, no solo al decir de la explotación de figuras literarias como emblemas para un turismo de culto, o de eventos como las ferias del libro. En 1996, el poeta y promotor cultural Armando Alanís Pulido comenzó por pintar poemas en las paredes y bardas de la ciudad de Monterrey (México) y de su área metropolitana. Varios años y ciudades después, esta práctica grafitera daría a luz al Movimiento Acción Poética, la cual, gracias a la colaboración de Fernando Ríos Kissner de Tucumán (Argentina), sería reformulada de cara a una recepción más amplia. Según lo declara Alanís para Wall Street International Magazine, desde la recomendación de Ríos, "Acción Poética se ha regido a través de una serie de normas sencillas: Letras negras en un fondo blanco, que simule a la página en blanco; poemas de no más de diez palabras y no más de cinco renglones; y nada de temas de política o religión" (entrevista en 2016). Su eslogan "Sin poesía no hay ciudad" proviene de la intención de reivindicar la palabra poética en la construcción activa de la experiencia y del imaginario urbanos: "Se trata de que la poesía se apropie o gane terreno en el espacio público [luego rectifica]: Ganar no está bien dicho, pues es un terreno que nunca ha perdido, la poesía está en la calle" (ibid.). Hoy en día se calcula que Acción Poética se encuentra en las bardas de 169 ciudades mexicanas y otros países de Latinoamérica (Colombia, Perú, obviamente Argentina). A modo de inciso, llama la atención que además del *hashtag* correspondiente al Movimiento (#acciónpoética), la Secretaría de Desarrollo Social de la Ciudad de México ha llevado a cabo una versión oficial de tal iniciativa con el *hashtag* #ciudadypalabra. Siguiendo el modelo estilístico de Alanís, el proyecto también literaturiza muros de las colonias de la ciudad "más vulnerables" (término sin clarificar) (véase Anexo 1. Fotografía: Muros

literarios de Acción Poética y Ciudad y Palabra), aunque con una connotación más cohesionadora:

> Es una Acción Ciudadana que consiste en pintar las fachadas de los hogares con fragmentos de poesías, pensamientos o frases positivas así como murales o pinturas que tengan la capacidad de transmitir e interactuar con las y los habitantes de la CDMX para crear una imagen urbana que refleje la identidad y el pensamiento social de sus ciudadanos (Página oficial SEDESO, "Ciudad y Palabra").

Sea por atención a un llamado artístico-cultural, sea por un intento de regulación de la estética urbana, esta práctica ecoiza la toma de consciencia, participación e interpretación artísticas en el espacio objetivo y cotidiano. Más aún, esta y las demás representaciones denotan, por un lado, la perpetuidad de una relación ancestral entre arte y ciudad. Por otro, se tratan apenas de ápices del pensamiento contemporáneo.

El espacio y el territorio han sido componentes determinantes en el quehacer artístico desde los primeros asentamientos; en el caso concreto del ámbito literario, un momento cúlmine en esta vinculación fue el "entusiasmo incondicional" (Cañas, 20) de los poetas vanguardistas al entorno urbano (véase Villanueva, *Imágenes de la ciudad*). Si durante el romanticismo primaba una posición de espectador y/o transeúnte, hacia el s. XX, el escritor se involucra en la representación espacial. Desde la innovación visual en el texto impreso (especialmente en la estilística dadaísta) hasta la acumulación de imágenes propias del escenario urbano (pensando, por ejemplo, en Maiakovski y Pessoa), el manejo de la espacialidad adquirió otra función y, en consecuencia, otra dimensión. Para la experimentación vanguardista, el espacio no era solo el entorno industrializado que inspiraba una reacción sino el recurso estético que ofrecía una posibilidad de impacto immediato. Ejemplo de ello fue el interés por el símbolo, la plasticidad y la fotografía, así como el acercamiento al séptimo arte (véase Villanueva, *Imágenes de la ciudad*).

Desde su gestación en el pensamiento moderno, el espacio urbano ha significado una unidad representativa para la lectura de la evolución social e histórica del hecho literario. Particularmente en un periodo tan próximo como el siglo actual, es posible observar un cambio en la forma de concebir y hablar del espacio, pero esto no solo al decir de su representación dentro de la totalidad del texto literario sino, también, respecto al ojo crítico que procede a su estudio. El presente estudio dedica especial atención a ambas vertientes con el objeto de dilucidar las formas de representación y reapropiación de la realidad urbana por parte del fenómeno literario.

Por causas de restricción, no se abordarán otros géneros que no sea el narrativo dada la constancia de su difusión y recepción en el marco global, su carácter como registro artístico – e histórico – maduro, su posicionamiento como el género predilecto por los estudiosos de la literatura mundial (perspectiva axial para la formulación del presente estudio) y, principalmente, por el tratamiento exhaustivo al espacio urbano. Criterio que, al mismo tiempo, ha conducido la selección de los autores y obras que han dado pie a las conclusiones de esta investigación.

El corpus para esta investigación son publicaciones correspondientes al s. XXI. El criterio territorial, por otra parte, responde a un interés por incorporar obras actual o potencialmente emblemáticas dentro del conglomerado mundial, pero que, primero, no pertenezcan a una misma literatura, y, segundo, impliquen geoculturas literarias sin nexos lingüísticos, históricos o territoriales de dominación o subordinación. Asimismo, las posibilidades del espacio urbano, en conjunción con las metodologías analíticas empleadas, han provocado una prolongación sustancial en el espectro de estudio previsto.

Las obras de arranque que dieron las primeras pautas para la investigación son *Where Europe Begins* de Yoko Tawada, *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares, *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk y *Verde Shanghai* de Cristina Rivera Garza. Aunque, tradicionalmente, sería apropiado iniciar por reincidir en las similitudes que sustentan esta selección como corpus de estudio, la notoriedad en sus diferencias insta a comenzar por esta otra vía. Según se puede advertir, tres de los cuatro

textos son novelas mientras que la primera es una compilación de relatos y novelas breves publicados en distintos tiempos, lugares, idiomas, y editoriales. Dos de los textos son estudiados en sus lenguas originales mientras que uno es una traducción del turco al castellano y otro es, como su autora nipo-alemana, un caso *sui generis*. Los orígenes geográficos se encuentran dispersos entre sí, y tampoco podría referirse a la existencia de una relación estrecha entre las literaturas mexicana, turca, portuguesa y (nipo)alemana (en ningún binomio posible). En su lugar, se optó por autores circunscritos a marcos de origen concretamente semi-periféricos, activos en el hecho literario actual, con un reconocimiento crítico notorio.

Las observaciones derivadas del análisis de estos primeros cuatro textos (capítulos II y III) podrían considerarse como suficientes para perfilar un muestrario de representaciones singulares. Sin embargo, en dado momento surgió una siguiente inquietud, y es que un texto solo puede dar cuenta de una parte de la narrativa del autor, principalmente cuando la producción es amplia y continúa activa – siendo el caso de Rivera Garza, Tawada, Tavares y Pamuk. Según se explicita en el capítulo I, esta tesis se insiere en una lógica de *totalidad* y *fragmento*: un texto literario es una totalidad en sí misma, con un microcosmos donde todos sus componentes le conceden autosuficiencia, al tiempo que, además, pertenece a una totalidad mayor. Esta segunda totalidad en la que intervienen más fragmentos (textos) puede ser una cultura literaria, una corriente, movimiento, o, como en este caso, la producción de un autor.

Por ende, y en línea con otros criterios teóricos, se consideró necesario ampliar el corpus de estudio a tres obras por autor. Así, a través del seguimiento de un componente específico – el espacio – en obras hermanas y no unidades textuales, es posible hablar de una siguiente totalidad, considerar narrativas (capítulo IV) y, entonces, discernir puntos de conexión e inquietudes afines (capítulo V). De tal manera el corpus final suma doce obras en total, todas ellas seleccionadas a fin de reinterpretar la representación del espacio en autores semi-periféricos del s. XXI.

Luego, porque el corpus inicial permitió establecer directrices axiales para la selección del resto del corpus, parece loable dar un espacio a los primeros cuatro textos en esta sección e introducir algunas consideraciones generales. Esto, a fin de abocetar el rumbo de esta investigación.

Entonces: si bien *Where Europe Begins* es una antología de publicaciones narrativas breves de 1989 a 2002, tampoco puede obviarse la forma de manipulación del espacio como un marco propicio para la (re)constitución del Ser en tanto que personificación de lo asiático-foráneo en un territorio predominantemente occidental. Asimismo, destaca la regularidad con que Tawada problematiza situaciones relacionadas con la transnacionalidad, la identidad personal y el desplazamiento peatonal. En función de estas temáticas, salta a la vista el detenimiento minucioso en todas las narraciones breves sobre la fisionomía del cuerpo humano que deriva en una concatenación entre el mismo y el espacio cotidiano, sea este interior (por tanto, personalizado) o urbano (en este caso, una construcción previa y ajena al Yo narrativo).

Este interés por el ser, el cuerpo y la representación del espacio urbano se observa en las tres novelas del corpus, cuyos autores también figuran con gran actividad y renombre en el fenómeno literario contemporáneo. *Jerusalém* retrata la profundización en la psique humana a través de perfiles (por no decir "arquetipos") que se desplazan por un espacio urbano sin nombre ni geolocalización. Siguiendo una pauta que desarrollará años después en la composición de *Matteo perdeu o emprego*, obra abocada a la creación de un ambiente citadino, Gonçalo M. Tavares configura seis personajes motivados por carencias, perversiones y pesares que repercuten en la representación del imaginario espacial. Como se desarrollará posteriormente, esta configuración responde al desplazamiento por distintos escenarios mientras el narrador delinea cada perfil. El espacio es recreado como parte intrínseca de la conciencia al tiempo que los personajes dirigen la recreación del espacio a través del movimiento. Ciudad e individuo son configurados en un momento paralelo; aunque, cabe apuntar, no en una proporción equitativa ya que, a diferencia de los escenarios, los

personajes son nombrados (sin correspondencia con la lengua lusófona, lo que ya advierte de una desaprehensión del autor con los códigos habituales de su cultura literaria inmediata).

Jerusalém encierra un espacio deslindado de cualquier patriotismo o asociación con la tradición literaria portuguesa. No obstante, Tavares ha sido considerado como uno de los mayores representantes de su generación. Además de las críticas favorables de la prensa, de las traducciones de sus obras al francés, al inglés y al castellano, y de la puesta en escena de algunas de sus obras en Brasil, uno de los mayores elogios que se han destacado al hablar de su trayectoria ha sido el recibimiento del Premio José Saramago (2005) por *Jerusalém* – reconocimiento que respalda el carácter expansivo y no nacionalista de su producción literaria. La identidad que interesa reconstruir no es la colectividad reunida por demarcaciones nacionales o sociales. En su lugar, Tavares reúne a sus personajes a partir del dolor y la violencia, condiciones que les otorga un punto de conexión con el espacio físico, más allá de la conciencia y del cuerpo.

La atribución de emociones ligada a la experimentación del entorno repercute en la configuración de microcosmos que pueden o no ser anexados a una realidad vigente. Mientras Tavares se inclina por una puntualización minimalista de una ciudad, y Tawada recurre a espacios personalizados con algún elemento tradicional japonés, el siguiente autor responde a la lectura de un contexto urbano concreto, con una notoria carga emocional, histórica y turística a raíz del impulso globalizador del siglo XX.

Orhan Pamuk es, quizás, uno de los autores con mayor sentido de compromiso hacia las transformaciones de la ciudad y la sociedad estambulíes en los últimos treinta y cuatro años. Desde composiciones meramente literarias como *El Libro Negro* (1990, 2001), *Me llamo Rojo* (1998, 2003) y *Nieve* (2001, 2005) hasta su contribución autobiográfica, *Estambul. Ciudad y recuerdos* (2005, 2006)[3], el autor ha dedicado su producción a preservar la historia de su ciudad natal a través de un

[3] Nótese la reducción paulatina en la franja temporal entre la primera publicación de la obra en turco y el año de la traducción al castellano.

filtrado tanto personal como colectivo, en el que destaca su apreciación por la pintura, su interés en la política y su sentido de compromiso con la memoria local.

El museo de la inocencia (2009, 2011[4]), no obstante, trasciende las páginas de la narración y conecta con otro tipo de producción cultural en el barrio Beyoğlu, en la calle Çukurcuma de la región europea de Estambul. La novela circunda una obsesión amorosa ficticia que permite al autor la apertura de un museo ubicado en uno de los barrios de mayor afluencia cultural de la ciudad. Bajo una nomenclatura homónima, el museo y la novela funcionan como dos discursos interconectados, pero con la posibilidad de ser recibidos e interpretados de manera independiente. No aislada, dada la vinculación entre ambas creaciones culturales con el autor y la ciudad en sí. Sin embargo, mientras la obra literaria oscila entre un catálogo novelado y una historia de amor, el museo se presenta como una cápsula de tiempo de motivos personalizados que preserva la transición hacia una modernidad *a la europea*. Alternadamente, a la vez que el museo exhibe los vestigios de una sociedad siguiendo las pautas de la historia ficcional (registrada en etiquetas y citas a lo largo de las vitrinas del edificio), la obra testifica y se construye a partir de un narrador diegético que obedece tanto al impulso más egoísta como a las costumbres de su círculo social. En cierta manera, las carencias de uno se solventan con las virtudes de otro. El éxito del texto ha dado la bienvenida al visitante, al igual que el museo invita a recordar que se trata de una extensión física de la obra, cuyas traducciones se exhiben en ejemplares encadenados a asientos en el interior.

En su inclinación por conservar periodos de la evolución sociohistórica estambulita, Pamuk ha mantenido un contacto directo con el espacio urbano que habrá de protagonizar su producción. En *El museo de la inocencia*, los barrios son recuperados en fotografías y mapas que, gracias al texto literario, constituyen representaciones visuales de alta emotividad. Ambas producciones culturales protegen un fragmento de la cotidianeidad estambulita burguesa entre 1975 y

[4] De igual manera, se introducen el año de publicación de *Masumiyet Müzesi* y su traducción al castellano en Edición De Bolsillo por Rafael Carpintero.

1982, los años en que transcurren los encuentros y desencuentros entre el narrador, Kemal, y Füsun. Este sentido de "protección" deriva de la localización misma del edificio, ya que a menos de diez metros se encuentra Boğazkesen Caddesi, una calle que conecta Istiklal (la avenida más transitada de Estambul) con Meclis-i Mebusan Caddesi, avenida donde se localizan atracciones de gran relevancia como el museo de arte moderno Istanbul Modern, la Mezquita Nueva y la ruta más recomendada por los locales hacia los trayectos turísticos desde el barrio europeo.

El tiempo de la narración es posterior a la reinstauración de la influencia externa en la República de Turquía. La novela refleja su asimilación – paulatina pero constante – a nivel social en la transformación de la industria, en la recepción del cine y, particularmente, en la transición de un momento cultural a otro a través de la representación de distintas generaciones de mujeres. Paralelamente, parte esencial de esta representación consiste en otorgar al espacio una relevancia emotiva para el narrador, la cual repercute en la elaboración de un imaginario urbano en que la mujer – y su ausencia – resulta imprescindible.

La relación mujer-ciudad es un nexo común entre las obras tratadas. Puede afirmarse que, en general, hay un interés por destacar una totalidad femenina en que mente, cuerpo y percepción se conjugan en un contexto urbano próximo, sea este ficcional, geográficamente factual o, como en el caso de la siguiente autora, primordialmente narrativo.

Para Cristina Rivera Garza, cada novela es un espacio en sí mismo, protagonizado y dirigido por mujeres, propicio para replantear el quehacer literario mediante la elaboración de personajes relacionados con la creación literaria. Quien haya tenido la oportunidad de sumergirse en su narrativa se habrá percatado de su inclinación por la representación de las dinámicas urbanas en yuxtaposición con la interiorización del ser. *Verde Shanghai* no es la excepción. A pesar de la omisión toponímica, la "Gran Ciudad" se traduce como un lugar ajeno a cualquier sentimiento u obligación patriótica, estableciendo en cierta medida una intimidad con la voz y conciencia de Marina

Espinosa, personaje que conduce la narración. En esta ocasión, Rivera Garza ha omitido cualquier vinculación exclusiva con obras específicas de la tradición literaria latinoamericana, un hábito en otras narraciones como *Nadie me verá llorar*, en que retoma la *Santa* de Federico Gamboa para criticar el momento posrevolucionario inmediato, o *La muerte me da*, thriller en que la poesía de Alejandra Pizarnik forma parte de un masculinicidio ambientado en los callejones de una ciudad sin nombre.

Verde Shanghai se aproxima a la omisión nominal de Tavares y Tawada. Sin embargo, Rivera Garza se apoya en un referente literario para indicar que la historia desarrolla una metarrealidad en la que la alteridad no solo interactúa con personajes ajenos a su creación, sino que es necesaria para dar un propósito al espacio y, ultimadamente, dotar de sentido a la obra. Con la designación "Gran Ciudad", la narración es situada en un nivel ficcional; paralelamente, el texto busca conectar con una literatura más allá de un espíritu nacional, constantemente remembrado por los discursos oficiales y populares de México.

Según es posible observar, el abanico de posibilidades para el estudio comparativo de los textos es amplio – pensando, por ejemplo, en estudios de género, migración, locura, memoria y anti-memoria. No obstante, si bien las reflexiones críticas de esta investigación colindan con estos enfoques posibles, los textos primarios instan a continuar por otra vertiente. *Verde Shanghai*, *El museo de la inocencia*, *Jerusalém* y *Where Europe Begins* denotan un tratamiento de la dimensión espacial consecuente con los procesos de asimilación de los cambios globalizadores. Tawada alterna elementos esenciales de la tradición literaria y artística japonesa como el agua, la grafía y el viaje, con no-lugares de carácter mundial que, además, son propicios para la representación del hibridismo y el replanteamiento de la identidad. Este interés por el no-lugar coincide, a su vez, con la preferencia de Tavares de no detenerse en descripciones que puedan circunscribir el espacio de fondo a una localización geográfica, cultural y socialmente asociativa. De manera similar, Rivera Garza se aproxima a la omisión de topónimos, indicando apenas términos o apelativos que aluden a un

vínculo interiorizado con la ciudad, pero que, por otra parte, significa una desconexión de la mujer urbana con su entorno social. Finalmente, Pamuk preserva el periodo transicional de Estambul hacia una modernidad globalizada, conjugando perfiles tipificados, objetos, cartografías, no-lugares – como Tavares, espacios cotidianos – con mayor detenimiento que Rivera Garza, y escenarios de repetición global, al igual que Tawada. *A priori*, la representación urbana evidencia la implicación de otros factores en la propuesta de cada autor, lo cual sugiere que ya no funciona como una construcción material inerte, sino como un recurso transversal.

Ya sea como materialización del imaginario espacial de personajes y narradores, o bien, como instauración arquitectónica y política previa al ser, la ciudad narrada contribuye al establecimiento de una conexión entre la conciencia individual y la realidad experimentada en un territorio concreto. En definitiva, la conformación de la identidad en un momento de la existencia humana en que *se piensa* en diferentes escalas: lo local, lo regional, lo mundial y cualquier delimitación intermedia. Las obras y los autores de este corpus ejemplifican esta forma de pensamiento, de división, estructuración y clasificación de la realidad. A estos efectos, la ciudad figura como el origen epistemológico de la composición literaria – no solo del presente siglo, y ultimadamente de las transformaciones sociopolíticas a escala global.

Ahora bien, aunque el estudio de la ciudad en los géneros narrativos ha recibido una atención prominente por parte de la disciplina literaria, la naturaleza del corpus permite emplear perspectivas analíticas que, al día de hoy, no han sido aplicadas a estos textos, pero que han mostrado contribuir a una apreciación más extensa del fenómeno literario en terrenos diversos. Tales perspectivas, conviene apuntar, también responden al reposicionamiento del espacio como parámetro cardinal de la percepción; esta vez, no obstante, desde el ámbito de los estudios literarios. Se trata de dos paradigmas relativamente jóvenes en los estudios comparatistas: la literatura mundial y los estudios geoliterarios. En primera instancia, sería asumible justificar esta elección argumentando, por ejemplo, la conexión entre dos de los autores – Pamuk y Tawada – con los estudios

de literatura mundial, las posibilidades cartográfico-literarias de Estambul y la Ciudad de México, o la intención de proponer una incorporación de los cuatro escritores al espectro de ambas alternativas analíticas. Sin embargo, para dar cuenta de su aplicabilidad a la examinación del espacio urbano y explicar la construcción de la propuesta metodológica, es necesario proceder a las pautas fundamentales del marco teórico, comenzando por el señalamiento de algunos incisos pertinentes para la comprensión del desenvolvimiento de la ciudad como objeto de estudio disciplinar, y, ulteriormente, para alcanzar a dilucidar el lugar de la propuesta narrativa contemporánea en el gran esquema de las cosas.

LA CIUDAD: EL *IMAGO MUNDI* LITERARIO

De acuerdo con Joel Kotkin, la ciudad es "la obra definitiva de nuestra imaginación como especie, testimoniando nuestra capacidad de reestructurar el entorno natural de la forma más profunda y duradera" (26). Desde las primeras concentraciones sedentarias, la forma de experimentación del espacio y su posterior adaptación pueden sintetizarse en "tres funciones críticas": "(1) crear un espacio sagrado, (2) proporcionar una seguridad básica y (3) albergar un mercado comercial" (21). Si bien estos principios alcanzan a explicar las razones de su éxito como concentraciones que distinguen un carácter, un espíritu local, así también confieren un atributo de pluralidad compartido por las diversas culturas que pueblan la Tierra.

Desde la migración del campo a las ciudades (véase Williams) y la explosión demográfica a gran escala posterior a la Revolución Industrial, los organismos urbanos se han convertido en los productores de las normativas que condicionan la vida cotidiana y que repercuten en la interpretación del entorno. Poco después, la reproducción masiva de los escenarios urbanos en el mundo industrializado desencadenaría, entre otros efectos, una reacción negativa por parte del sector cultural, la cual se repetirá frente a la integración en el mercado mundial, a la expansión de la innovación tecnológica, a los procesos de modernización y homogeneización, y demás factores característicos de

la última transición finisecular. En este sentido, se vuelve factible "contemplar lo urbano como un hecho que ha adoptado muchas formas distintas, aunque reflejando una aspiración humana universal de mayor envergadura" (Kotkin, 27-28). Para lo cual, el arte literario ha contribuido y continúa a contribuir.

La relación entre la ciudad y la literatura se remonta al nacimiento de lo que hoy en día se puede entender bajo el segundo término, y, como bien se sabe, no fue fortuito que esta formulación surgiera en un rango de tiempo próximo a la consolidación del concepto de *nación*. Richard Lehan considera "the rise of the city as inseparable from various kinds of literary movements – in particular the development of the novel and subsequent narrative modes: comic realism, romantic realism, naturalism, modernism, and postmodernism" (3). Dada esta correlación, es posible situar la perspectiva desde el lado contrario y afirmar, entonces, que la historia del fenómeno literario también se encuentra afianzada a la evolución de las ciudades. Por ende, se puede afirmar que la forma de percibir, experimentar, interpretar y "traducir" el espacio variará en función de la tendencia literaria del momento.

Actualmente, el espíritu – oficial – nacionalista no repercute sobre la creación literaria con la misma intensidad, unificación o similitud de antaño. La literatura depende más que nunca del movimiento, de una diversidad meramente posible gracias al desplazamiento entre espacios delimitados por fronteras narrativas, geopolíticas, lingüísticas y culturales. En comparación con la tendencia composicional durante la segunda mitad del XX, en que se priorizó un deslindamiento de la concepción hegemónica de la producción, hacia el XXI, los autores privilegiarán la internacionalidad como un estado inherente a la sociedad actual. De ahí la proliferación de literaturas desterritorializadas – de exilio, migración, transnacional y fronteriza, configuradas a partir de un discurso bifocal en que dos realidades lingüísticas, epistemológicas y culturales convergen debido a la interiorización del desplazamiento territorial y del contraste de tales realidades – todo ello, a partir de un Yo que se presume como cosmopolita. Literaturas, cabe apuntar, que obligan a replantear la constitución simbólica de la dimensión espacial, al tiempo que

reafirman su significatividad en el imaginario colectivo y en la conformación de la identidad.

A esto se debe añadir el advenimiento masivo de publicaciones que bien sugieren un interés premeditado por alcanzar una recepción internacional mediante estrategias extraliterarias, desde su contenido hasta su edición; o bien, parten de la simplificación del discurso y las fórmulas composicionales, siendo el caso de los *best-seller* (superventas) y de la literatura de aeropuerto. Tanto a nivel temático como en la realidad mercantil, el escritor contemporáneo responde a la interculturalidad, a la superación de las fronteras geográficas y políticas e insiere la asimilación de dinámicas transnacionales en microcosmos personalizados que pueden radicar tanto en el cuerpo o la mente, como en un margen territorial.

La literatura del siglo XXI, principalmente los géneros prosísticos, se caracteriza por el establecimiento de vínculos estrechos con una dinamización propia de los espacios urbanos, sea en el plano intradiegético o comercial y sean estos espacios elaboraciones ficcionales o representaciones fidedignas de la realidad factual. En comparación con la producción del siglo anterior, la representación de la ciudad no solo se apoya en el eje de la simbolización de una zona para la convergencia de lo local con lo global, de lo tradicional con lo moderno, e incluso, del contrapunto innovador pero decadente con una ruralidad implícitamente arcaica y *naïve*. En su lugar, las ciudades narradas figuran como los orígenes epistemológicos de la sociedad y, por ende, de la propia creación literaria.

Ahora bien, estudiar la dimensión espacial urbana en un periodo tan inmediato es un terreno pantanoso, ya no solo por la complejidad de dicho elemento sino por la falta de legitimidad que confiere el distanciamiento temporal (e histórico). Según Mads Rosendahl Thomsen,

> With contemporary literature things are more blurred and complicated, the more one moves into the present time. It is usually fairly safe to project that books which are not sold, read, translated and written

> about after a couple of decades, will, barring a small number of exceptions, probably not have a significant place in literary history, but the closer we get to our own time, the more difficult this becomes to determine. (31)

La vertiginosidad actual a la que se encuentra sometido el fenómeno literario, ya no solo en su vertiente creacional ni editorial sino en el ámbito académico, obstruye la aplicación de criterios de clasificación y síntesis convencionales – ni qué decir de técnicas de aproximación que han probado ser efectivas para otros periodos. Un caso ejemplar es la construcción del canon, y la imposibilidad de establecer un marco de criterios que ofrezca una selección sin suscitar un debate o una desestabilización.

La literatura del s. XXI acarrea la fragilidad, las virtudes y los males de una época que se distingue por atribuir a la temporalidad un valor efímero y casi secundario. En definitiva, aquello que Foucault ya anticipaba en *Des espaces autres. Hétérotopies*, y que ha probado mantener una vigencia a treinta años de la entrevista radiofónica:

> L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme un grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. (1)

Frente a estas nuevas convergencias, el espacio se ha posicionado como anclaje de la realidad social, como un soporte que *escapa* de las mismas. Asimismo, también las transfiere, y es que según lo postulara Henri Lefevbre en *La production de l'espace*, "*el espacio (social)* [es] *un producto (social)*" (86) dictaminado por las prácticas y relaciones de producción y reproducción del entorno, y no un "medio vacío" (63) donde algo sucede.

Esta misma premisa ya ha producido propuestas innovadoras en los estudios geoliterarios, y sus resultados han probado ser efectivos a diferentes escalas. En particular, destacan proyectos de alcance continental como el *Atlante del Romanzo Europeo 1800-1900* de Franco Moretti, y *A Literary Atlas of Europe* (proyecto en curso) de Lorenz Hurni y Barbara Piatti. En la escala urbana se distinguen "La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales" dirigido por Fernando Cabo Aseguinolaza en la Universidad de Santiago de Compostela; y el rastreo del desenvolvimiento urbano de Lisboa en la producción literaria entre 1852 y 2009, llevado a cabo por Daniel Alves y Ana Isabel Queiroz[5] de la Universidade Nova de Lisboa. Finalmente, en el marco de los Estudios Ibéricos, conviene mencionar el proyecto *Mapa Digital das Relações Literárias Ibéricas (1870-1930)*, dirigido por Santiago Pérez-Isasi en la Universidad de Lisboa.

Las publicaciones resultantes (impresas y/o digitales) proveen una relación de las oportunidades y las limitaciones del empleo de las Humanidades Digitales como fuente de herramientas analíticas. Por ejemplo, el equipo de *Literary Atlas of Europe* en "Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction" indicó algunas dificultades relacionadas con fenómenos propios de los textos literarios como la manipulación, indefinición y ambigüedad geográficas de los espacios factuales, al tiempo que busca mantener su legitimidad como fuente

[5] A través de un análisis espaciotemporal sobre un corpus de 35 novelas y 30 autores, Alves y Queiroz recurren a archivos históricos, zonificación de la ciudad y registro de lugares referenciados en las obras, para identificar los centros de actividad en distintos periodos. Los resultados de la investigación publicados en "Studying Urban Space and Literary Representations Using GIS" (2013), concluyen con la presentación de un manejo de múltiples herramientas que sirven al estudio del espacio urbano. No obstante, el eje central es de un carácter distante al literario. El soporte en el registro histórico urbano es puesto en contraposición con la vida de los treinta autores elegidos, así como de los lugares referenciados dentro del corpus bajo un "[intento de reconciliación entre] two complementary methods used in the new humanities, as argued by Jonathan Gottschall (2008): the traditional qualitative analysis (by careful reading and reasoning) and the quantitative approach seeking to limit the scope for various forms of bias (subjectivity, selection…) and seeing patterns in large populations of literary Works" (*Social Science, History* 460).

merecedora de la atención geográfica[6]. En efecto, el espacio literario obedece a códigos y exigencias distintas del espacio geopolítico y, por ende, la exploración de su representatividad no puede ser exclusiva de un único tipo de acercamiento. En este sentido, las carencias de una disciplina son las virtudes de otra y, como Eric Prieto lo reconoció en su contribución a *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies* (editado por Robert Tally Jr.) …

> …it is possible to see literature's relative freedom from documentary concerns and the scientific principle of falsifiability as an advantage. It is precisely the imaginative dimension of fictional narratives and metaphorical language that gives them their peculiar form of power over the real. … Literature, …, can insert itself at a critical phase in the process of concept formation between that of the vague intuition and that of the established concept. (14)

Así como la elaboración y lectura de mapas derivados del texto literario ofrecen una serie de interpretaciones antes no contempladas, el detenimiento en estrategias ficcionales ligadas a realidades e irrealidades geográficas confieren a "lo establecido" un significado emocional y perceptivo que un mapa (por su composición) está imposibilitado para transmitir. En otras palabras, el texto dota de significado al mapa que lo ha de representar visual – ya no solo verbal – mente.

Pero más allá de discutir esta y demás casuísticas interesa destacar concordancias de otra índole: el marco temporal y la predilección por el texto novelesco. Respecto a la segundo, podría resultar innecesario apelar a las características propias de la novela, más que por su reputación – un tanto arcaica – de "objeto mimado de la crítica literaria"

[6] De acuerdo con las conclusiones del artículo,"the geography of fiction must be characterised as a rather *imprecise* geography". En efecto, dicha imprecisión constituye una frontera difícil de cruzar con los métodos convencionales. De ahí la oportunidad para la introducción de otras perspectivas (como el caso de nociones básicas de la literatura mundial).

(Sanz y Barbachano 7). Respecto a lo primero, podría decirse que Álex Matas Pons ofrece un argumento que podría justificar la inclinación por la modernidad y la contemporaneidad temprana – a pesar de que el planteamiento es ajeno a los proyectos mencionados:

> La modernidad literaria, …, obliga a reconocer que lo que ocurre depende de dónde ocurre. … De este modo, solo a través del espacio puede el tiempo materializarse, convertirse en una entidad visible y palpable. La ciudad es el espacio narrativo de la modernidad crítica porque a través de él se hace visible y palpable el carácter proteico de un periodo que únicamente admite el determinismo de la transitoriedad histórica. (195-196)

Cada proyecto haría explícito el sistema de criterios que condujo a cada selección. En lo que concierne a la presente investigación, estos factores coinciden con la expansión demográfica y territorial de las ciudades europeas, y esto no puede ser pensado como una decisión fortuita ni una tendencia azarosa.

Lejos de ello, se trata de una respuesta a una orientación holística y reciente que conlleva a la relectura de márgenes locales – sean ciudades, sean geoculturas colindantes, sean continentes – pero de cara a su inclusión en una globalidad última. La ciudad como objeto de estudio permite desarrollar este propósito. De acuerdo con Fernando Cabo Aseguinolaza, "el espacio parece haber cobrado el protagonismo que se le hurta a la temporalidad y a otras categorías vecinas" ("El giro espacial" 27), hecho que confronta la conceptualización del espacio y la espacialidad de "las ciencias literarias" con la usanza de tales nociones en "las ciencias de la Tierra" (Hess-Lüttich 2). De tal forma, la búsqueda de una complementariedad interdisciplinar con el ámbito geográfico y el desarrollo ulterior de la llamada geografía literaria ha generado un código terminológico seguido por la elaboración de nuevas hipótesis y de la innovación de metodologías previas. En consecuencia, no solo es demostrable que la aplicación de posturas de índole interdisciplinar proporciona las bases para pautar otras formas de

lectura; sino que la forma de leer el espacio, incluso desde la perspectiva académica, ha cambiado en las últimas décadas.

La recurrencia a dar seguimiento a preceptos de disciplinas ajenas al fenómeno literario y a "reciclar" técnicas, estrategias y observaciones previas ha pasado a formar parte del engranaje de saberes interartísticos y humanísticos que procuran el estudio del ser contemporáneo a través del espacio urbano. Siguiendo esta dirección, el análisis de las ciudades narradas en el texto contemporáneo habrá de contribuir a la comprensión del estado actual del fenómeno literario.

Al mismo tiempo, su representación ya supone una serie de problemáticas desde el plano intradiegético, y es que los autores contemporáneos, principalmente postmodernos (véase Smethurst), retomando el decir de Foucault, se muestran determinados por la yuxtaposición, la cercanía frente al distanciamiento, la dispersión, la simultaneidad. Todo ello, en los márgenes de la proximidad y la inmediatez, pero con una conciencia global. En este punto, el círculo parece cerrarse, ofreciendo apenas un atisbo a la densidad que conlleva el estudio de la dimensión espacial. Sin embargo, en reflexiones previas se apuntó que, además del espacio, otro soporte esencial de la contemporaneidad es el movimiento. En el s. XXI, esto se traduce de diversas maneras, pero la más resonante en los Estudios Literarios, particularmente en la rama de los estudios comparatistas, recae en una noción sinonímica: la circulación transnacional.

Ahora bien, una alternativa para introducirse en esta dinámica consiste en retomar la propuesta teórico-literaria cuyo resurgimiento marcó el replanteamiento de los estudios literarios contemporáneos en la última transición finisecular. Ya sea en una breve mención, en un abordaje panorámico, o bien, en la formulación de nuevas propuestas analíticas, la *Weltliteratur* – literatura mundial – se ha posicionado como uno de los paradigmas comparatistas más frecuentes en el ámbito académico. Prueba de ello es la amplia diversidad de discusiones en torno a su demarcación y operatividad, entre las cuales destacan la capitalización parisiense de Pascale Casanova, la estructuración geográfica de Franco Moretti y la definición tridimensional según David Damrosch.

Como un inciso colateral, llama la atención que pese a la pluralidad de aproximaciones y a la diversificación del interés en las distintas vertientes e inflexiones de la materia, "la delimitación de su campo se ha mostrado enormemente elusiva y a veces muy sesgada" (Cabo Aseguinolaza, *Literatura comparada* 3), principalmente por la totalidad que ambiciona (lo global, nada menos). Frente a esta disyuntiva, resulta pertinente (por no decir, necesario) establecer una distancia crítica con la multiplicidad de direcciones que promete y comenzar por cuestionar sus posibilidades efectivas cuando es enfrentada a un objeto de análisis concreto que no depende, por ejemplo, de las dinámicas de la traducción sino de una construcción independiente del texto mismo.

Siendo esta la ocasión, surgen ciertas interrogantes primarias: ¿qué puede ofrecer la literatura mundial al estudio del espacio urbano en narrativas que no han pasado por la prueba del tiempo, como destacara Thomsen? ¿Cómo vincular esta postura, próxima a una abstracción inconmensurable, con la precisión que una *ciencia de la Tierra* (término prestado de Hess-Lüttich) comienza a introducir en el ámbito literario? ¿En qué favorece a la literatura mundial conciliar con los estudios geoliterarios, si una de sus propuestas básicas es ultrapasar cualquier obstáculo que imposibilite el acercamiento a otras literaturas, como lo era el margen geopolítico para Goethe en el s. XVIII? En resumen: cómo conjugar un enfoque geoliterario con una siguiente fase de la literatura mundial hacia la búsqueda por dilucidar las narrativas urbanas de la literatura actual.

La naturaleza y la importancia de estas cuestiones obliga a reconducir esta reflexión hacia los planteamientos corolarios del paradigma comparatista. Más aún porque estas interrogantes han moldeado el curso de la presente disertación. Dado que el capítulo I concentra preocupaciones metodológicas, las páginas posteriores se centran en el debate inaugural de la polémica de comienzos de siglo, y que suele asociarse al término como su definición primordial (por no decir *única*). Asimismo, se busca encausar unas primeras pautas hacia el marco en el cual se concentran los cuatro autores a analizar, i.e. la semi-periferia del fenómeno literario global. Esto, naturalmente, como

derivado del estudio crítico de las posibilidades y las limitaciones de la literatura mundial a la fecha.

DE PARADIGMA A RECURSO: LA LITERATURA MUNDIAL CONTEMPORÁNEA

Tras su resurgimiento como objeto de reflexión académica, la literatura mundial contemporánea[7] se ha posicionado como una alternativa frente a la delimitación geopolítica del fenómeno literario dentro del conglomerado global. Sin embargo, la gran variedad de enfoques que han favorecido este posicionamiento, paradójicamente, impide dilucidar una definición concreta, un método e inclusive el objetivo final de su alcance, lo cual obstaculiza cualquier intento de uniformidad crítica. En favor de la legitimación de una disciplina pluridimensional y descentralizadora, algunas propuestas han justificado esta dificultad bajo el carácter ecuménico de la literatura misma. Es decir, bajo la concepción de la historia del fenómeno literario como una consecuencia de la historia de las hegemonías socioculturales y políticas, tomando como punto de partida la expansión del mercado desde Europa hacia el resto del mundo.

La literatura en sí es una manifestación heterogénea, intrínsecamente ligada a la disparidad polifónica universal y al movimiento transversal de sus elementos composicionales. Por ende, si el objetivo de los estudios literarios es comprender el fenómeno en todas sus vertientes, vértices e intersecciones, es fundamental superar la fase inicial de la literatura mundial (en la que se configura como propuesta optimista, pluridimensional e inconmensurable), para tratar de matizar su aplicabilidad sin necesidad de replantear su significado, sus confines o su relevancia.

A día de hoy, dos propuestas han figurado como las directrices en los estudios sobre la literatura mundial. Por un lado, Franco Moretti

[7] Dado que la terminación "literatura mundial" puede entenderse como una traducción de la *Weltliteratur* de Goethe, se recurre a una contextualización actual, refiriendo al resurgimiento de la literatura mundial en el siglo XX.

propuso una valoración panorámica (la llamada *distant reading*) de un corpus amplio que incluya una contextualización congruente con la ordenación sistémica de Immanuel Wallerstein. Por otro, David Damrosch optó por un análisis del texto de forma aislada pero exhaustiva, eligiendo obras de gran circulación internacional. Se trata, pues, de escalas de aproximación antagónicas, tanto en procedimiento metodológico como en la selección – un tanto canónica – de un corpus funcional para el propósito del estudio a desenvolver.

Si el objetivo es destacar el funcionamiento de la literatura en diferentes escenarios culturales, una lectura panorámica de aquellos textos de gran difusión y asequibilidad puede proveer una introducción y, posteriormente, una conexión en términos de representatividad en el marco global. Si lo que se pretende, por otro lado, es ejemplificar circuitos de circulación, un análisis exhaustivo de textos de gran difusión puede proveer un "mapeado" de redes literarias internacionales, multidisciplinares y plurilingües, enfocado en una gama de obras representantes de literaturas de mayor y menor presencia en la escala global. En este caso, el enfoque girará en torno a una orientación marxista y los textos que emerjan entre la amalgama inconmensurable de producción literaria global, serán aquellos que se correspondan, o bien, transmitan, una sistematización económica.

Ambos planteamientos, no obstante, se enfrentan a las limitaciones de su propia determinación. De hecho, y con un timbre casi irónico, coinciden en la imposibilidad de alcanzar la totalidad pretendida: en su búsqueda por subsanar "una sensación de totalidad" (Hayot 32), tanto la lectura cercana como la lectura distante se encuentran obligadas, por definición, a "sacrificar algo", sea una cultura literaria o los rasgos particulares de la unidad mínima textual. El problema es cuando esta reducción conduce a presentar *la parte por el todo.* Bajo un posicionamiento optimista, podría decirse que donde una postura termina, otra encuentra una oportunidad de exploración. Sin embargo, de acuerdo con Thomsen en *Mapping World Literature*, "there may be many good reasons for thinking of these [two dimensions] as domains that cannot be fully integrated, due to the complexity of the subject and

the purposes of the different activities, yet they will also always influence one another" (20).

Moretti ha dedicado una especial atención en narrativas occidentales modernas (1790-1930), concretamente por tratarse de su terreno de formación. A pesar de no detenerse en un análisis detallado de textos, su investigación panorámica condujo a la deducción de patrones comunes en distintas tradiciones literarias. Damrosch, por su parte, ha ofrecido un análisis de *best-sellers* y obras fundacionales, de primera circulación, que retratan fragmentos de transiciones históricas en sociedades específicas[8] más allá del marco europeo. Sin embargo, este procedimiento difícilmente logrará esquivar el vacío zanjado entre texto y contexto ya que el grado de comprensión de la cultura literaria de origen tiende a ser menor en territorio extranjero.

Para esta investigación, interesa reconocer en ambas posturas su posición como abordajes "re-instauradores" de la literatura mundial en los estudios literarios del s. XXI, así como la relevancia de su rescate y prevalencia fuera de su marco disciplinar de origen, la literatura comparada. A modo de paréntesis, cabe recordar que tanto las propuestas analíticas de Franco Moretti como de David Damrosch derivan de tal ámbito. La intervención del comparatismo estadounidense en la recuperación de la *Weltliteratur* como objeto de reflexión disciplinar (Cabo Aseguinolaza, "What, Us Global?") permitió, por un lado, redireccionar la crisis de las teorizaciones comparatistas y, por otro, legitimar a la academia estadounidense como formación independiente de la academia europea.

Sin embargo, el foco de atención de los estudiosos de la literatura mundial vuelve sobre Europa y (por una asociación de contraste) sobre el posicionamiento de las literaturas no-europeas respecto a la

[8] Obras: *Poema de Gilgamesh* (ca. 2600 a. C), *Odisea* (Homero, s. VIII a. C), *Las bacantes* (Eurípides, 409 a. C), *Bhágavad-guitá* (ca. s. III a. C.), *Novela de Genji* (Murasaki Shikibu, ca. 1014), *Viaje al Oeste* (Wu Ch'êng-ên, ca. 1580), *Popol Vuh* (transcrito en alfabeto latino alrededor de 1550), *Las mil y una noches* (recopilado cerca del s. IV), *Todo se desmorona* (Chinua Achebe, 1958), *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1982), *El dios de las pequeñas cosas* (Arundhati Roy, 1997), *Me llamo Rojo* (Orhan Pamuk, 1998). Véase "Invitation to World Literature", proyecto financiado en 2013 por Annenberg Media, en Harvard University.

hegemonía eurocéntrica. A su vez, esta relación se sustenta en que "literature is a European concept, even Eurocentric in the most radical sense of the word, in terms of its genealogy as well as in its fundamental link to the alphabetically written word and to the idea of book" (Cabo Aseguinolaza, "Good Health" 419).

Conviene aclarar que esta afirmación no excluye expresiones literarias fuera y previas a la dominación lingüística y territorial de Occidente. En efecto, la historia ha demostrado que el fenómeno – la composición poética, la dispersión de mitos, las ficciones transmitidas vía la oralidad, etc. – precede a la escritura y, evidentemente, a la elaboración del libro. La literatura no ha surgido con uniformidad en todas las civilizaciones del globo, y lo que actualmente atribuimos a la literatura, fue previamente considerado como un recurso para la conformación y preservación de la historia e identidad colectivas, a través del adoctrinamiento de las generaciones posteriores y reincidiendo en la consolidación de un imaginario local distintivo. "[C]como instrumento de legitimación nacional, como forma de adquirir prestigio…, como medio para transmitir patrones morales e ideológicos, así como modelos sociales de comportamiento, o también como recurso para la reflexión sobre la realidad" (Cabo Aseguinolaza y Rábade 72). La diseminación del término fuera del marco de su creación, así como su puesta en práctica en la categorización de discursos propios en territorios no-europeos, deriva de la equiparación de la traducción de un sinfín de representaciones literarias bajo las virtudes de las lenguas hegemónicas. Paralelamente, cada cultura no-europea – antes y después de Europa – ha configurado una tradición literaria congruente con las demandas sociales e históricas de su tiempo. Por ello, la disparidad histórica entre literaturas constituye una irregularidad que ofrece poner al mundo en perspectiva, reinterpretarlo y traducirlo, y no una razón para sustentar la supremacía derivada de un conjunto de consecuencias históricas, políticas y sociales.

La literatura mundial se beneficia de este orden. En "Evolution, World-Systems, *Weltliteratur*"[9], Moretti partió de dos teorizaciones, la sistémica de Wallerstein y la evolutiva de Charles Darwin, para

[9] Ensayo publicado por primera vez en 2006, incorporado en *Distant Reading* (Verso, 2013).

ejemplificar el proceso histórico global al que la literatura responde. "Evolution – argumenta – foregrounds the *diversification* of existing forms produced by speciation; world-systems analysis, the *sameness* (or at any rate, the limits on diversity) enforced by diffusion" (128). Esta acepción del funcionamiento del fenómeno – "*literature itself functions in two completely incompatible ways*" (Moretti, 128), conlleva a un abordaje disciplinar sobre los horizontes de significación a partir de su transversalidad generacional y de su distribución geocultural, y por tanto, a un modelo de interpretación de extensión superior a la exclusividad de unidades fragmentarias.

Una postura histórico-sistémica sugiere una solidez difícilmente equiparable con la lectura cercana. Mejor dicho, el detenimiento de una lectura cercana "no está diseñada" para trazar un planisferio de la conexión interliteraria en su totalidad. A efectos de comparatismo, "we can make a beginning by adopting David Damrosch's proposal … to sketch the relationships obtaining between two literary works of art, [and] also between two literatures" (D'Haen 416); sin embargo, dada la amplitud del fenómeno (y la orientación del presente estudio), se requiere de una alternativa que encauce un seguimiento de la expansión literaria por los continentes.

A este propósito, las categorías básicas centro, semi-periferia y periferia, ofrecen un punto de partida favorable para la aplicación de la literatura mundial al análisis de la producción literaria contemporánea. A partir de la teoría sistémica de Moretti, la percepción de la literatura mundial en función de la adscripción del marco geopolítico, histórico y geoeconómico ha suscitado mayor interés. Como antecedente, el señalamiento de Robert J. Clements en 1978 sobre el uso de elementos como "tema, forma y movimiento" para el establecimiento de "puntos de contacto y asimilación", tendrá seguimiento en "Conjectures of World Literature" como unidad fundamental del método de la lectura distante (57). El sistema literario mundial de Moretti se traduce como una esquematización del intercambio en función de un imaginario geográfico; y esto, a su vez, se une a la reorganización del fenómeno literario también atendido por la localización figurada del meridiano de Greenwich en París por Casanova, el discurso orientalista de Edward

Said, la orientación de corte poscolonialista de Homi Bhabha[10] e incluso la teoría polisistémica de Itamar Even-Zohar.

Independientemente de su cruzada hacia la legitimación como una perspectiva "expansiva" (*abrangente* es el término más adecuado), la literatura mundial está obligada a incorporar tanto al centro como a sus periferias antes de determinar si restructurar el fenómeno literario en '*maps and trees*', '*masterpieces*' o '*lonely cannonicals*'. En otras palabras, a volver sobre el fenómeno literario desde una segmentación sistémica antes de procurar la desestabilización de la centralidad eurooccidental como *voz última* y, finalmente, de cara a la reorganización del hecho literario.

Centro y periferia no son categorías asignadas y resueltas dentro del sistema literario mundial (pueden mudar de "representante") dado que dependen de las condiciones políticas y económicas que rigen las dinámicas culturales, así como del lugar desde donde se plantea la directriz de la lectura. La propia idea goetheana de la *Weltliteratur* proviene de una autoconciencia de "periferiedad" (Juvan) que ha trascendido como una característica fundacional. Incluso la postura de Casanova reconoce un "movimiento que va sobre todo de la periferia al centro de acuerdo con el esfuerzo permanente de los 'dominados' por incorporarse al núcleo dominador de este espacio literario aceptando los instrumentos de consagración que éste les ofrece" (Cabo Aseguinolaza, *Literatura comparada* 12). El siguiente reto de la literatura mundial consistiría en tratar de discernir cómo han sido y/o cómo se manifiestan esos procesos de aceptación en cada uno de los márgenes periféricos.

Desde esta perspectiva, la historia de la literatura mundial, más que un intento de repertorio inclusivo podría resumirse en una lucha por la reivindicación de las literaturas periféricas *desde* la (semi-)periferia, lo cual permite reconducir su cuestionamiento a su dimensión geográfica en un momento en que los abordajes lingüístico y político-académica han acaparado la discusión. Ya en 1978 Clements retomaba el "nuevo paradigma" priorizando una proyección espacial:

[10] Véase *As geografías da literatura*, Carlos Manuel Ferreira da Cunha.

> World Literature as a discipline means the study of literature from the maximum geographical extent where major authors are found, taught as often as possible by teams of teachers who read most authors in the original language. Its method must be that of comparatism rather than of random samplings. (30)

Sin entrar en los debates concernientes a la aplicabilidad en la práctica docente, la definición de Clements permite ejemplificar la dificultad que presupone el territorio atendido, esta vez desde la circunscripción de "autores mayores" como referentes focales para la inclusión ¿transtemporal? del fenómeno literario. (La propuesta de Damrosch establecería la misma problemática al apuntar la existencia de un perfil de *autor global*).

En un periodo más reciente, Thomsen y Marko Juvan han destacado la significatividad de la periferia y la menos atendida semi-periferia, pero advirtiendo de la centralidad de las ciudades en el evento literario – lo cual, interesa apuntar, se suma al retorno del espacio como objeto de interés académico. En *Mapping World Literature*, Thomsen concuerda con el reconocimiento del valor simbólico de las ciudades apuntado por Casanova (*La République mondiale des Lettres*), e insta a seguir el criterio geohistórico como parte de la perspectiva analítica del sistema literario mundial:

> Taking into account the importance of literature's development over time, it would make sense to operate with a geographic model of historical world literature based on the idea of centres that have been dominant over time, as well as temporary sub-centres. In this way, the often very dynamic and unpredictable turns in the focal points of literary history can be represented and given due credit. In antiquity, Athens, Alexandria and later Rome, are obvious examples of dominant centres; in modern times Paris, and later, New York fulfil a similar role, albeit in a much more complex and integrated world.

> It could be argued that the true dominance of centres is usually confined to small periods of time, whereas in other times a more complex situation exists, especially in periods of transition. (34-35)

A través del mapeado geoliterario de subcentros temporales, Thomsen opta por una licencia metafórica para ejemplificar la complejidad en las relaciones interliterarias. Su contribución recurre a cánones de extensión y temática internacionales (concretamente la migración y la literatura de trauma) como herramientas en la búsqueda de constelaciones que den cuenta de aquellas características que hacen de una obra literaria un texto transcendental – en términos temporales.

Juvan, por su parte, insiste en la inspiración nacionalista y periférica detrás de la literatura mundial propuesta por Goethe – lo cual le permite establecer reflexiones sobre la relación entre lo nacional y lo mundial. Sin embargo, una segunda noción que distingue a "World literature(s) and Peripheries" es la percepción de la literatura mundial como una categoría "of ethical, political, historical, and aesthetic thought" (275) que pone de manifiesto la desigualdad económica entre las geoculturas del sistema global, pero que también repercute en la susceptibilidad del escritor. Particularmente cuando pertenece a un diámetro territorial periférico o semi-periférico, expuesto a la recepción de la influencia de una entidad dominante. Sin embargo, Juvan también reconoce la autonomía ejercida por los marcos marginalizados:

> Peripheries or semi-peripheries, such as central Europe, are not just passively dependent on their in-between position and interferences from neighboring world centers. These areas, too, contain their own urban centers (Vilnius, Warsaw, Prague, Zagreb, Ljubljana, Trieste, etc.) and their respective literatures sometimes establish mutual contacts without the necessary intermediation of global metropolises (e.g., various Slavisms in the nineteenth century and after the First World War). (280-281)

De acuerdo con Juvan, la autoconciencia de esta ubicación es lo que permite a los autores (semi-)periféricos conjugar un discurso glocal orientado a "audiencias mundiales" (281). Luego, la obra literaria adquiere una carga simbólica como espacio de convergencia geocultural, el autor, una posición como "traductor" y no solo como intérprete del entorno, y la periferia es perfilada como el marco multicultural que pluraliza la resignificación de la centralidad.

En definitiva, ambos planteamientos permiten, finalmente, respaldar dos premisas. Primero: la periferia y la semi-periferia ya no solo conciben al centro como modelo aspiracional, sino que reconocen la evolución sociohistórica de su situación con la hegemonía, así como su presencia vigente. Los procesos involucrados en este reconocimiento confluyen, por un lado, en el cuestionamiento de la centralidad, lo cual también caracteriza a los marcos marginalizados al grado de redefinir su autoconcepción. Segundo: la ciudad es el enclave de la literatura mundial. En concreto, aquellas ciudades que protagonizan un papel central en las realidades periféricas.

En este orden, el corpus de la presente investigación conduce a enmarcar las propuestas narrativas como manifestaciones semi-periféricas, dada la proveniencia de los cuatro autores de espacios geoculturales marcados por una tradición de intercambio con los marcos hegemónicos. Bajo este precepto, la noción general de ciudad, de constructo espacial, social e identitario, da muestra de transferir los códigos y atributos de dichas realidades, a pesar de que las cuatro narrativas coincidan en distanciarse de una categorización nacional.

Así pues, la ciudad constituye una realidad transversal en el fenómeno literario, tanto en lo concerniente a la perspectiva analítica (en este caso la literatura mundial) como en la creación (en voces semi-periféricas). De acuerdo con Matas Pons, "la ciudad es el espacio narrativo de la modernidad crítica porque a través de él se hace visible y palpable el carácter proteico de un periodo que únicamente admite el determinismo de la transitoriedad histórica" (195-196). En este sentido, el componente geográfico se muestra ineludible. Es más: si el fraccionamiento del fenómeno literario en continentes, idiomas y nacionalidades ha sustentado la evolución del paradigma

epistemológico a un pensamiento disciplinar independiente dentro de los estudios literarios, entonces hay un margen de análisis para la exploración de la dimensión espacial.

Asimismo, esta última "frontera de la literatura comparada" (Cabo Aseguinolaza, "Good Health") no ha probado su autosuficiencia metodológica más allá de su intento de conciliación con literaturas marginalizadas. A día de hoy, la literatura mundial se ha consolidado como una alternativa disciplinar que interpreta y privilegia las dinámicas de la conexión interliteraria mediante un (meta)discurso en constante reformulación. Por lo tanto, cabe preguntar si esta carencia puede ser un espacio propicio para la intervención de los estudios geoliterarios; y es que, si el objetivo de la disciplina es expandir el rango de alcance, una interacción con los estudios geoespacioales puede proveer resultados de interés para ambos enfoques.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Uno de los impulsos característicos de la literatura del presente milenio se resume en la inclinación general por reinterpretar grandes ciudades, focalizar la composición al espacio cotidiano, e interiorizar el dinamismo en la lectura del entorno y en el desplazamiento por el mismo. Todo ello, a partir de la creación de historias particulares – personalizadas – dentro de una totalidad heterogénea identificable en la representación del imaginario urbano dentro de la ficción, pero no hay que olvidar que, por más intervención del autor en la manipulación del espacio, cada lugar posee de antemano un significado y una carga emocional difícil de eludir.

En general, las ciudades globales han constituido una supremacía que las interconecta a manera de red dado su papel en los mecanismos económicos, en las permisibilidades de su funcionamiento para la producción e innovación y en su posicionamiento dentro del mercado internacional. Sassen sitúa su definición a partir de una sistematización reciente, la cual no es incompatible con la esquematización centro-periferia de Wallerstein o con la capitalización de París de Casanova. Tales jerarquizaciones parten de la desestabilización de lo nacional

como referente de unidad, cohesión y, principalmente, estabilidad, como consecuencia de un fenómeno invasivo que ha provocado el resurgimiento de asuntos sin resolver dentro de las identidades nacionales.

> With the partial unbulding or at least weakening of the national as a spatial unit due to privatization and deregulation and the associated strengthening of globalization come conditions for the ascendance of other spatial units or scales. Among these are the sub-national, notably cities and regions; cross-border regions encompassing two or more sub-national entities; and supra-national entities, i. e. global digitalized markets and free trade blocs. (Sassen 27)

La redistribución de estas unidades y la atribución de nuevas jerarquías sujetas a mecanismos económicos, sugieren una repercusión de mayores dimensiones sobre realidades locales de menor dominio. Las sociedades periféricas, más allá de contar con ciudades globales dentro de sus delimitaciones geopolíticas, reaccionan a un discurso hegemónico desde una postura "antropofágica", y como lo apuntara Casanova, proporcionan un acercamiento esclarecedor sobre el tejemaneje de las conexiones mundiales y su influencia en la distribución de la producción cultural. Sin embargo, la externalización de una realidad local periférica a otra está mediada por una centralidad mínimamente citadina, la cual, hoy en día, responde a una internacionalización cada vez más aceptada o, al menos, menos estigmatizada.

Por su parte, las sociedades centrales absorben en su territorio, idioma y reglamentación a grupos minoritarios que, además de proporcionar un carácter multicultural a la ciudad o región que los concentre, representan – en distinto nivel e intensidad – una convergencia intercultural activa dentro de los núcleos en los que se producen las transformaciones que habrán de recaer en algún momento posterior sobre las periferias. Asimismo, esta inserción de lo minoritario, incluso en los confines del territorio, tiende a priorizar los

intereses de la cultura dominante sobre las especificidades de la cultura dominada. En resumen, no se trata de una conciliación cultural equitativa, sino de una coexistencia de dominación/subordinación que, a su vez, entraña fenómenos de emergencia cultural de primer orden.

Para el ámbito cultural "'[g]lobalization' is almost inevitably negative: it represents the loss or destruction of cultural difference, the erasure of lifeways or cultural beliefs incompatible with the maximization of profit, a totalizing presentism" (Hayot 224). La (des)territorialización de una cultura conduce a la identificación, síntesis y reformulación de distintas colectividades. Los grandes relatos, que a su vez implican un diálogo con realidades previas y transformaciones históricas, repercuten en la elaboración de un discurso – al menos – bifocal, orientado al rescate de una cultura diferenciada a través de su propia preservación, vía idioma, territorio e identidad histórica. Esta sobrevivencia responde, en gran medida, a una digestión de la influencia externa, pero también a la transferencia de su integridad a través de representaciones culturales traducibles en más de una delimitación nacional.

El desplazamiento entre territorios ha cobrado un papel más allá del traslado físico y mercantil. Hoy en día, es altamente factible recibir realidades ajenas, diferenciadas e interpretables en concentraciones literarias concretas, digitalizadas o no. Tal recepción es posible gracias a la reproducción de mecanismos y herramientas identificables en distintas sociedades. A este propósito, la ciudad favorece a la concreción de la producción artística; permite su creación, distribución, lectura y difusión a la vez que reúne una serie de pluralidades sociales dictaminadas por la relocalización y por la alteración del imaginario urbano reflejada en la obra, así como en su valoración teórica. Pero, para evaluar los alcances de tales modificaciones y proporcionar diferentes interpretaciones sobre el fenómeno urbano en la sociedad del s. XXI han sido necesarias nuevas metodologías que advierten de la necesidad de la interacción entre saberes disciplinares.

Las obras que integran este estudio pertenecen a literaturas de incorporación "tardía" o "secundaria" a la concepción eurocéntrica[11] del fenómeno literario. Esto, al decir 1) del posicionamiento lingüístico de Portugal frente al francés y al inglés, considerado "minoritario" en términos de número de hablantes y, consecuentemente, de divulgación mundial (D'haen, *Concise History of World Literature* 161; 2) de la herencia lingüística, religiosa, cultural y epistemológica de Europa introducida en México entre los siglos XVI y XVIII; 3) del reciente interés que ha suscitado la literatura turca desde la entrega del Premio Nobel a Orhan Pamuk en 2006, siendo el primer turco ganador de tal reconocimiento (Nolte); 4) de la presencia, perdurabilidad e influencia de las artes japonesas, principalmente a través de la literatura, el manga y la animación en el cine y la televisión, en la cultura universal contemporánea. Estos y otros factores deben ser tomados en consideración al momento de aproximarse a textos cuyo entorno de producción está siendo reequilibrado tanto en el ámbito de la investigación académica como en la difusión en el mercado global – en comparación con el estado previo a la globalización.

El segundo criterio se aboca al – ya mencionado – dinamismo de los autores elegidos en cuanto a la creación se refiere y el tercero, a una serie de pautas en común sobre la representación del espacio, comenzando por la predilección por lo urbano. Como se puede advertir, los textos seleccionados responden a una serie de diálogos enraizados al impulso globalizante, pero, principalmente, a lo que se podría contemplar como una escala de niveles espaciales. Por un lado, la sistematización centro-periferia consecuente con el proceso evolutivo de la humanidad – concretamente, del hecho literario. Por otro, la relación global-local adjunta a esta división sistémica. Finalmente, en términos más abstractos, la complementariedad entre dos acepciones, la mismidad y la otredad, como fragmentos integrales 1) dentro de la obra, 2) dentro del entorno creacional del texto y 3) en contraposición con producciones extranjeras próximas en fecha de publicación. Esta

[11] Estos calificativos, "tardía" y "secundaria", responden a una linealidad en que las literaturas en lenguas europeas de mayor divulgación como el francés, el inglés y el castellano, difundieron e instauraron (en empresas de colonización) sus condiciones del quehacer literario. Hoy en día, las cuatro literaturas son difundidas y recibidas con mayor notoriedad.

nivelación es observable a través de la examinación de diversos elementos composicionales, todos enmarcados en un contorno territorial común: la ciudad.

Son las pautas del tercer criterio, a través de su vinculación con el espacio urbano representado, las que recibirán mayor atención y arrojarán cierta luz sobre los dos criterios anteriores (sobre el papel de los autores y sobre los discursos periféricos). Ha sido a través del rastreo de estos lineamientos que se ha reunido un corpus más allá de las fronteras mismas de cada género, pues, si bien una compilación de relatos como *Where Europe Begins* no coincidirá con la estructura básica de *Verde Shanghai* y *El museo de la inocencia*, ni con la cohesión entre personajes (e historias) que sustenta a *Jerusalém*, también salta a la vista que en cada texto (cuentos y novelas) los componentes narrativos parecen funcionar bajo una misma tendencia composicional.

A este propósito, se dedican las siguientes reflexiones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO I
La dimensión espacial de la literatura mundial

"The word 'world' conceals"
Eric Hayot

A lo largo de las décadas recientes, los estudios literarios han buscado responder al impulso expansionista de los tiempos modernos. El cuestionamiento de las bases culturales identitarias, la yuxtaposición de planteamientos filosóficos y el hábito metacrítico son algunos de los rasgos que distinguen el razonamiento teórico actual respecto a las épocas previas. A ello se añade el carácter cambiante de la propia manifestación artística, inevitablemente expuesta a la celeridad de acontecimientos cotidianos cada vez más globales, a la (inter)relación con otro tipo de soportes tecnológicos, y al registro digital (fugaz por naturaleza) del desenvolvimiento humano – factores que, como bien se sabe, han incentivado nuevas propuestas teóricas. *Grosso modo*, los estudios literarios se encuentran en un momento de experimentación por partida doble, ya que no solo abordan objetos de análisis prismáticos, sino que también han diversificado la puesta en práctica de su propia transdisciplinariedad.

A este propósito, los paradigmas espaciales han significado un punto de partida fundamental – en particular, para el ámbito comparatista. Un caso significativo es el reconocimiento de la península ibérica como un sistema pluricultural y plurilingüe complejo (Pérez Isasi y Fernandes 1), en línea con la implementación de los estudios ibéricos al campo analítico (Pérez Isasi y Fernandes, 2013; Pérez Isasi, 2013, 2014; Rina Simón, 2017). Otro concepto cercano, aunque de

tradición crítica más extendida, se encuentra el llamado a la revalorización de la literatura europea (Sinopoli, 2009), primordialmente en su condición de génesis del fenómeno literario (Cabo Aseguinolaza, "Good Health" 418), así como en su posición dentro del panorama docente actual, en tiempos de la (re-) "construction de l'Europe" (Domínguez, "Dislocating European Literature(s)" 11). Si bien se trata de registros diferenciados tanto por sus diámetros geográficos y sus tensiones culturales identitarias, como por sus contribuciones a la historiografía literaria, ambas circunscripciones han sido perfiladas desde el mismo ímpetu supranacional que Claudio Guillén adjudicara a la literatura comparada en 1985[12].

En general, "the move from a national paradigm to a geo-literary paradigm" (Domínguez, "Literatures in Spain", 99) pone de manifiesto el despertar de una toma de conciencia sobre redes (poli)sistémicas complejas de relaciones e interacciones (Rina Simón, 14). Sin embargo, dentro del razonamiento meta-geográfico, ningún proceso se ha probado más desestabilizador e inestable como el intento de reinserción de la literatura mundial al catálogo teórico-crítico. De hecho, más allá del reconocimiento como una noción cuestionable pero ineludible, el ámbito académico peninsular – por ejemplo – no ha apostado por darle el mismo tipo de seguimiento que a otros marcos de aproximación. Dos excepciones destacadas son, por un lado, las publicaciones de César Domínguez Prieto en/desde España[13], así como su colaboración con investigadores de universidades no españolas como Theo D'Haen, David Damrosch y Mads Rosendahl Thomsen; por otro, las investigaciones y proyectos en curso de Helena Carvalhão Buescu,

[12] Un matiz que interesa respetar sobre este planteamiento en concreto es el registro en el que se condujo Guillén al referir a *lo supranacional* como un atributo intrínseco: "Por Literatura Comparada … se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales" (13). Siendo este el caso, de la superación de la nación en tanto que eje, detonante y marco de estudio de la rama comparatista, cabe preguntar, entonces, cuáles son los matices que podrían distinguir, *de facto*, a la literatura mundial y favorecer a la agenda política de investigadores anglófonos en su búsqueda hacia su legitimación como una disciplina y/o departamento independiente.

[13] En concreto, destaca "Literatura mundial en/desde el castellano" (2012), donde Domínguez Prieto parte de las dinámicas involucradas con la recepción de la literatura mundial en el ámbito hispanohablante, en favor del encuadramiento del paradigma en cuestión con la literatura comparada.

abocada al perfilamiento de la *literatura-mundo*[14] – lo cual figura como una empresa pionera dentro del comparatismo portugués. No obstante, un repaso panorámico sobre el estado de la cuestión demuestra, *ipso facto*, que la literatura mundial ha sido reapropiada por sectores anglohablantes, principalmente Estados Unidos y Reino Unido, y recientemente Alemania[15], como un laboratorio favorable para el desarrollo de macroproyectos transdisciplinares[16].

Las razones detrás de esta desatención hacia la literatura mundial en territorios no-anglófonos (al menos en lo que respecta a la península ibérica) no ocupan una reflexión pormenorizada en el presente estudio. En su momento, Domínguez atribuía esta animadversión de la academia española a un "rechazo de la herencia tradicionalista y reaccionaria de la «literatura universal», que ni siquiera una sustitución políticamente correcta por «literatura mundial» parecería mitigar por parte de la literatura comparada", así como a "la situación disciplinaria de la literatura comparada" en el ámbito hispánico (4), históricamente limitada. A esto se podría añadir la propia exclusión de la literatura española – ya no decir de la literatura portuguesa – dentro de las articulaciones corolarias de un concepto que se defiende como inclusivo – sea o no por desconocimiento en la materia, lo cual, más que excusar

[14] Además del proyecto en curso *Literatura-mundo comparada* (citado más adelante), Buescu ha continuado una línea de investigación que permite situar el caso portugués dentro del encuadre de la literatura mundial, la cual se observa en publicaciones tales como *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo* (2013), "Literatura-Mundo: observar em Português" (2013) y "Worlding literatures in Portuguese" (2013).

[15] En particular, destaca el proyecto en curso "Reading Global" dirigido por Gesine Müller en la Universität zu Köln, destinado a una lectura interdisciplinar del campo literario global, en base a la revaloración de las estrategias aplicadas hasta el momento por los teóricos de literatura mundial.

[16] Otro ejemplo reciente es la investigación transdisciplinar realizada por Christoph Hube, Frank Fischer, Robert Jäschke, Gerard Lauer y Mads Rosendahl Thomsen, cuyos resultados fueron publicados en 2017 bajo el título "World Literature According to Wikipedia: Introduction to a DBpedia-Based Framework". Brevemente, el estudio detalla en la presencia de autores de literatura inglesa en Wikipedia, rastreada gracias a un sistema de bases de datos que congenia los datos proporcionados por la enciclopedia y los criterios literarios. Además de la innovación en la propuesta metodológica y estructural, el aspecto que interesa destacar es el seguimiento práctico al concepto desde diferentes recintos académicos (respectivamente: L3S Research Center de Hannover, National Research University Higher School of Economics de Moscú, University of Sheffield, Göttingen Center of Digital Humanities y Aarhus University), sobre un corpus de corte lingüístico de gran impacto.

esta omisión, deturpa el proyecto. Pero, y en consonancia con el comparatismo portugués, también es posible ponderar esta situación a partir del lugar que ocupan España[17] y Portugal dentro del sistema literario internacional.

Para Theo D'Haen esta posición, y, por tanto, esta descompensación es evidente al pensar en términos históricos, ya no solo en el lado europeo del Atlántico sino en relación con otros espacios continentales:

> Spain, and even less so Portugal, cannot lay claim to the same centrality in Europe. Moreover, as compared to their former colonies, both Spain and Portugal these days are almost tiny in terms of numbers of speakers. At the same time, while London and Paris continue to function as major clearing-houses and publishing centers for English and French language literature, in Spanish and Portuguese rival centers have arisen with Mexico City, Buenos Aires, and São Paulo, even though Barcelona still plays a major role in Spanish-language literature publishing and the same thing goes for Lisbon at least with regard to Lusophone Africa. (*Concise History of World Literature* 161)

En definitiva, este desinterés comienza en el desfase entre la reorganización del imaginario literario mundial y la pérdida de centralidad de ambas literaturas en las redes de la circulación literaria (D'Haen, ibid.). Pero, por otra parte, esta casuística también refleja un transcurso evolutivo que insta a reconsiderar la historia literaria en función de las interrelaciones supranacionales – lo cual puede contribuir a subsanar el desapego inicial de los estudios de literatura mundial hacia su ámbito matriz. A su vez, y retrocediendo de una escala local hacia el encuadre ecuménico, esto permite pensar en la literatura mundial como un laboratorio para el estudio del fenómeno literario, reglado por aquellos parámetros abocados al grado de interferencia, al nivel de

[17] Véase Cabo Aseguinolaza, *El lugar de la literatura española*.

impacto y al lugar de las literaturas del mundo[18] dentro del sistema literario.

Una reflexión preambular no es el espacio adecuado para tratar de solucionar una problemática de connotaciones académicas. La conciliación entre un paradigma tan difuso como expansivo y una reconstitución disciplinar no es un objetivo: apenas se hace alusión a un caso ejemplar. En ciertos aspectos esenciales, la literatura mundial no difiere de otros paradigmas espaciales como los estudios ibéricos o la literatura europea: en común, estas tres vertientes buscan legitimar su separación de las constricciones limítrofes de modelos nacionalistas a través de la reivindicación de otras literaturas frente al sistema literario mundial. Sin embargo, la literatura mundial ha provocado una desestabilización profunda en el ámbito matriz, en parte, por derivar de las grietas medulares del comparatismo del s. XX. Por otro lado, al tiempo que ha buscado su legitimación como una alternativa independiente, han sido los procesos internos de su conformación los que han puesto en evidencia la precipitación hacia un nuevo orden del sistema literario, además de la – insondable – ambición (no necesariamente negativa) de la(s) propuesta(s) y de sus máximos promotores: "[w]orld literature has been variously treated as too antiquarian, too idealistic and almost void to any methodical ideas for handling what is obviously too much for any individual or group, even, to master" (Thomsen 5)".

Pese a ello, la literatura mundial ha sido un planteamiento pionero en la historiografía más reciente, ya no solo por la polémica en torno a su resurgimiento ni por la atención a literaturas minorizadas u olvidadas en el mapamundi literario central (se piense en la América Continental o en Europa). En primera instancia y pensado con cautela, la literatura mundial instó a los estudios comparatistas a replantear sus límites y alcances, esta vez, bajo las condiciones de la mundialización. En el

[18] En una traducción temprana de la introducción a *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), Guillén aludió al sentido acumulativo de la *Weltliteratur* concebida por Goethe como "literaturas del mundo". En este punto, no se busca partir de la interpretación de Guillén para hacer un eco al concepto goetheano – ni a las implicaciones de su marco contextual, sino destacar su reconocimiento acerca de la totalidad de la literatura en tanto que realidad global.

proceso, además de los efectos producidos en alternativas analíticas aledañas, la literatura mundial también ha experimentado reformulaciones y matices tangenciales que han favorecido su permanencia en el campo de reflexión.

Pero, para incorporar tales cambios y alcanzar a discernir su importancia, cabe tener en cuenta algunos de los factores que han estereotipado, negativamente, a la literatura mundial. En particular, prácticas y propuestas cuya divulgación durante los comienzos del siglo XXI han dificultado (y continúan dificultando) una percepción más precisa de sus limitaciones, alcances y contribuciones actuales al estudio literario.

1.1. VICIOS (Y VACÍOS) EN LOS ESTUDIOS DE LA LITERATURA MUNDIAL: HACIA UNA DEFINICIÓN

Por *vicios* se hace referencia a aquellas prácticas fundacionales de la literatura mundial que, a pesar de haber constituido un papel esencial en su evolución reciente, continúan a ensombrecer el estado actual de su conceptualización. Por *vacíos*, se entienden ausencias dentro de un espacio perceptible, en este caso, en la construcción del paradigma. Un primer vicio ya ha sido sugerido previamente y consiste en continuar encuadrando el paradigma en cuestión en la fase inicial de su resurgimiento. En su conferencia "What Isn't World Literature? Problems of Language, Context, and Politics" durante el workshop The Institute of World Literature en 2016, Damrosch comenzó por dirigir un malentendido común acerca de lo que se entiende, hoy día, por el concepto en cuestión. Brevemente, negó que la literatura mundial fuese (o continuase siendo, según matiza) los planteamientos de su propio *What is World Literature?*, "Conjectures on World Literature", de Moretti, y *La République mondiale des Lettres*, de Casanova (en este orden). En efecto: si bien estos textos se han consolidado como vademécums del pensamiento crítico relacionado con esta materia, y han operado dentro del espíritu supranacional de la literatura comparada, por otra parte, no lograron otorgar la solvencia teórica – ni práctica – que el término necesitaba para germinar en el campo de reflexión. Contratiempo que se acentúa cuando la composición

semántica del concepto "nuevo"[19] es tanto o más problemática que el marco epistemológico que pretende ultrapasar. Más aún al considerar que las ideas goetheanas sobre el término eran trasladadas al campo de reflexión comparatista a través de Hugo Meltz, Georg Brandes, Fritz Strich, René Étiemble y otros (véase *World Literature: a reader*). En este sentido podría decirse que la literatura mundial ha heredado uno de los rasgos más conflictivos de la *literatura comparada*, un "rótulo" calificado por Guillén como "convencional y poco esclarecedor" (13).

En general, estas posturas constituyen un antagonismo metodológico muy marcado: mientras Moretti sugirió un seguimiento panorámico del orden sistémico literario a partir de una muestra transversal (el método *distant reading*, aplicado a la novela moderna occidental de 1790 a 1930), Damrosch ofreció un análisis exclusivo a obras concretas de gran circulación internacional (*close reading*). Las formulaciones sociocríticas de Casanova, por su parte, fueron enmarcadas en el ala mercantil del hecho literario desde otro tipo de entidades: escritores, literaturas nacionales (mayores y menores pero principalmente eurocéntricas), sistemas de relaciones e influencias internacionales. En general, el incentivo inicial consistió en delimitar un procedimiento analítico que permitiera *leer* el funcionamiento de la literatura en una escala global – más allá de las fronteras europeas. El problema surgió cuando cada propuesta articuló uno o más conceptos distintos de la *literatura mundial* como rama, lo que implicaba un desacuerdo sustancial.

En esta primera fase, la discrepancia entre Casanova, Moretti y Damrosch ha dificultado entender la literatura mundial más allá de sus intenciones reformadoras, creando así un *vacío* en la conciencia crítica externa a estos estudios, entre el resurgimiento en la transición secular (1999-2003) y el tiempo presente (segunda década del s. XXI). Sin embargo, estudios recientes han debatido sobre esta pluralidad metodológica de cara a la reintegración de manifestaciones literarias de menor presencia en el escenario crítico. Tal es el caso de *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational*

[19] Benjamin Loy haría un guiño a la longevidad de esta noción en "Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial".

Literatures donde Mads Rosendahl Thomsen encuentra en dicha triada analítica una complementariedad – y no una contradicción – capaz de "provide a basis for locating the blind spots in analyses involving a single approach" (20). Tomando como fronteras el enfoque postcolonial y la tradición comparatista[20], Thomsen posiciona su propuesta en un marco notoriamente inclusivo – casi mediador:

> World literature takes a global approach to literature, and sees the literatures of the world as belonging to one system. The individual works and authors within this are what matters, not the identities of different subsystems of the literary communities, and this approach is thus suitable for establishing meetings between scholars of minor or marginalized languages. (26)

Luego, la literatura mundial es dotada de una funcionalidad coherente con 1) los parámetros esenciales en cuanto al objeto de estudio, con 2) la descentralización del lugar de discusión y, principalmente, con 3) la búsqueda de una operatividad posible para el paradigma en cuestión. En este caso, Thomsen direcciona su criterio al rastreo histórico-geográfico de la evolución del canon internacional a través de ciudades periféricas pero focales desde las literaturas rusa (1860-1880), escandinava (1880-1900) y latinoamericana (1960-1980). En definitiva, esta codificación significa una puesta en práctica conciliadora que favorece la reconsideración de entidades menores; pero también demuestra una posibilidad ventajosa para la conformación de una literatura mundial contemporánea efectiva.

El retorno de la literatura mundial no fue un reingreso lineal ni apodíctico. Lejos de subsanar algunos quiebres en los estudios

[20] En particular, interesa apuntar dos de las distinciones destacadas por Thomsen. En primer lugar, su postura sobre el hábito de entender la literatura mundial como la antagonista de la literatura comparada: "World literature does not act in opposition to comparative literature, but it is a correction of the way it is going" (23) respecto a la extensión del horizonte de análisis, así como a la implementación de estrategias que permitan cubrir un mayor rango lingüístico. En una segunda línea, el caso de los estudios postcoloniales como otro ejemplo de un campo de estudio también derivado del esparcimiento de una conciencia global.

comparatistas, apenas permitió remarcar otro tipo de problemáticas, desequilibrios y tensiones en la forma de concebir, organizar y abordar el fenómeno literario – lo cual no es una labor menor. Sin embargo, de ese primer momento en la última transición finisecular a la fecha, los estudiosos de este paradigma, ya no solo Damrosch y Moretti, han visto la necesidad de dilatar los métodos iniciales en favor de una consolidación teórica y una operatividad práctica. Así pues, con la diseminación del centro de estudio a otros contextos académicos, y, por tanto, a otras preocupaciones ajenas a los debates docentes estadounidenses, por ejemplo, las alternativas de expansión de la literatura mundial se han pluralizado. Multiplicidad geográfica que, cabe aceptar, más allá de auxiliar la búsqueda de una conceptualización y una metodología útiles y únicas, ha comprometido su restablecimiento en el escenario crítico.

Bien se sabe que este vacío ha traído a la mesa más incertezas que soluciones, lo cual contribuye a justificar la reticencia de aquellos territorios lingüísticos no anglófonos a reconsiderar a la literatura mundial como una vertiente eficaz – no así su asimilación en el imaginario teórico. Por otra parte, su reincorporación, aunque impulsada por un espíritu supranacional y articulada en un idioma dominante en común, ha ocurrido en direcciones polivalentes; las cuales, como ya se tratará posteriormente, pueden ser explicadas desde sus formas de encuadrar *una conciencia del mundo* bajo una misma construcción semántica.

Fuera de este círculo, empero, esta evolución no ha recibido una atención equiparable a la polémica ocasionada por su resurgimiento; un hecho que podría explicarse, por ejemplo, desde la monopolización en potencia de las academias anglófonas, como ya observaba Thomsen: "[t]he risk of world literature becoming world literature in English could be seen as immanent" (10). Dada esta situación, sería loable abordar este vacío o ausencia en la conciencia crítica mediante la lectura de un objeto de estudio que, de alguna manera, obligue a repensar la literatura mundial más allá de su fase inicial (i.e. de los planteamientos corolarios de Casanova, Moretti y Damrosch); e, incluso, de la *Weltliteratur* de Goethe.

Ahora bien, si una práctica ha significado un parteaguas entre los métodos comparatistas y esta primera fase de la literatura mundial en el s. XXI, ha sido la revalorización de obras traducidas como fuente primaria de interpretación. En efecto, el tratamiento general de la traducción ha sido caracterizado por una larga tradición de rechazo y/o subestimación por parte de las historias culturales de corte nacional (Even-Zohar, "The Position of Translated Literature"). Sin embargo, su historia más reciente demuestra un cambio de apreciación prominente por parte de los estudios culturales, y es que además de significar una vía de renovación para enfoques pluriterritoriales (migrantes, trasatlánticos, cosmopolitas, postcoloniales, fronterizos, etc.), han merecido su propia rama de especialización académica (Venuti, "Translation Studies"). Una revisión panorámica del estado actual de la traducción bastaría para observar, por ejemplo, cómo el reconocimiento de Gideon Toury sobre su significancia para la conformación cultural tiene cierta resonancia con el destacamento efectuado por Itamar Even-Zohar respecto a su centralidad en el enriquecimiento del polisistema literario. Donde Pierre Bordieu describía un proceso esencial para la comunicación y, por ende, para la pervivencia internacional del perfilamiento intelectual, Gayatri Chakravorty Spivak también encontraría en esta práctica una oportunidad para "the feminist translator … to consider language as a clue to the workings of gendered agency" (179). En general, la traducción ya no solo figura como una adaptación lingüística de una geocultura foránea, ni es tratada como una realidad oculta que no merece mayor reflexión (D'Haen, 2012): por el contrario, es parte esencial del pensamiento crítico.

Precisamente por tratarse de un ejercicio supranacional, la traducción se ha convertido en el campo predilecto de los estudios de literatura mundial, y, como ya advertía Albert Guérard – recuperado por Theo D'Haen –, en su herramienta más indispensable. A la inversa, los estudios de traducción también se han visto beneficiados con el retorno de la literatura mundial al centro de debate, considerando, por ejemplo, la defensa de Emily Apter sobre la intraducibilidad como salvaguarda de la independencia cultural (*Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, 2003); o, más recientemente, el destacamento de Rebecca Walkowitz sobre obras nacidas en traducción como

consecuencia de las prácticas translingüísticas de un nuevo *modus vivendi* global (*Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, 2015). La crítica antonímica de Apter y el seguimiento de Walkwowitz a las pautas damroschianas establecen direcciones perpendiculares respecto a un punto común. Sin embargo, también ponen de manifiesto el vínculo entre el modelo teórico-crítico y la circulación literaria (esta, como uno de los intereses principales de investigación). Sea desde la aceptación o desde el rechazo, no cabe duda de que "the re-emergence of world literature as of the early years of the twenty-first century has spawned fresh reflections on the role of translation" (D'Haen 129). Más aún, y específicamente en el terreno de los estudios literarios, ni la traducción puede prescindir del espíritu expansionista de la literatura mundial, ni la literatura mundial – y ya lo reconocía Lawrence Venuti – es concebible sin la traducción; y esta correlación nunca fue tan estrecha como en el siglo presente.

Por ende, es posible entender la búsqueda de la legitimación de la literatura mundial a través de la incorporación de la red polisistémica de la traducción (al pensar de Even-Zohar) como primer recurso. No obstante, la rápida difusión de esta práctica ha producido como contra efecto un desbalance interno entre la atención a obras traducidas y obras en lenguas originales. He aquí un segundo vicio, potencialmente perjudicial. Si bien es indiscutible que la actividad de la traducción ofrece encuentros oportunos para el trazado del fenómeno literario a gran escala, por otra parte, es apenas una de las vías que pueden favorecer el seguimiento de los movimientos transnacionales, la circulación de las ideas, o la identificación de rasgos, atributos y ecos de la mundialidad. Por definición y en términos cronológicos, se trata de una fase siguiente, un hecho que sucede a un proceso composicional primario (y esto no excluye a los criterios de la propuesta de Walkowitz[21] enmarcados bajo el precepto de la traducción como un

[21] Como adaptación de la creación digital, "born-digital", Walkowitz acuña la expresión "born-translated" para referir aquella literatura que incorpora la "translation as medium and origin rather than as afterthought" (3), como "a condition of their production" (4) que interviene en su composición diegética. En concreto, Walkowitz reúne obras que aspiran a ser traducidas – "written *for* translation", obras pensadas para un contexto lingüístico ajeno al propio – "written *as* translations", y obras que establecen una relación temática con el acto de la traducción –

hecho activo en la conciencia de los escritores contemporáneos). Cabe matizar: esta distinción no busca demeritar el valor de una obra traducida frente al texto en lengua materna; sin embargo, tampoco se puede ignorar la importancia de una publicación local en la lengua de origen, aun cuando su codificación responda a exigencias distintas. El *quid* de este planteamiento consiste apenas en acentuar el soporte de la literatura mundial en un fragmento del hecho literario, la traducción, como materia prima para la reinterpretación de la totalidad literaria.

A propósito de este desbalance, podría pensarse que la investigación literaria a cargo de la literatura mundial solo es viable en el marco de la circulación internacional de textos traducidos, ya que el tratamiento de una obra nativa, en su contexto de origen, implicaría reforzar y no ultrapasar los marcos regionales o nacionales. O bien, que su contribución al campo de reflexión gire en torno a una reivindicación de las obras traducidas como fuente válido de análisis. Incluso, podría asumirse que los textos en lengua materna no parecen ofrecer una aportación destacable y, por tanto, no ocupan un lugar relevante en la agenda de la literatura mundial. Por consiguiente, podría deducirse que las manifestaciones locales, sean regionales, nacionales o, más concretamente, urbanas, solo merecen la atención de este modelo en la medida en que se ajuste al marco de la traducción. Luego entonces, se produce un vacío entre la literatura mundial en tanto que aspiración metodológica y la totalidad de las literaturas del mundo (en términos cuantitativos).

Un argumento que podría rebatir este tipo de (mal)interpretaciones se encuentra en *What is World Literature?,* donde Damrosch no solo aludía al "traslado" del texto literario en otro plano lingüístico: "I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language" (4). Su propio análisis también aborda el contexto sociohistórico del surgimiento de *textos* que son leídos como literatura (p.ej. el *Poema de Gilgamesh* y *Cantares Mexicanos*), antes de introducir la circulación internacional en la ecuación. Sin embargo, un recurso determinante en

"written *from* translation" (4) (las preposiciones en cursivas son un destaque propio de este estudio).

el reconocimiento de lo local como una fuente favorable para la expansión efectiva de la literatura mundial (en su connotación analítica) es la compilación antológica. O, más específicamente, antologías que reúnan textos en sus literaturas nativas bajo un criterio lingüístico plural, al tiempo que atienden a una *conciencia de mundo*.

A este respecto, una iniciativa que merece ser destacada es el macroproyecto *Literatura-Mundo Comparada: Perspectivas em portugués* aún en andamiento, coordinado por Helena Carvalhão Buescu y con la participación de un centenar de investigadores (según se indica en la introducción general). Pensado en tres partes (de las cuales ya han sido publicadas dos en cuatro tomos), esta antología presenta, en su primer volumen (*Mundos em Português*), "as literaturas escritas originalmente em português", es decir, "a literatura portuguesa (desde a Idade Média até [o século XX]), a literatura brasileira, as cinco literaturas africanas de língua portuguesa e as outras com origen em diversos pontos do planeta, como Goa, Macau ou Timor-Leste" (26). En una escala siguiente, el segundo volumen (*O mundo lido: Europa*, 2018) ofrece un muestrario considerablemente extenso "de textos das diversas línguas e literaturas europeias traduzidos para português" (35), abarcando epopeyas, poemas, cantos y fragmentos narrativos de diferentes figuras canónicas (una muestra por autor). Finalmente, la tercera parte habrá de retomar dimensiones no tratadas por los volúmenes previos de cara a aquellas "tradições literárias mundiais que … permitem à literatura escrita em português «olhar para o mundo» («pelo Tejo vai-se para o mundo», como reconhecia o caeiriano Fernando Pessoa)" (28).

> O objectivo primeiro deste duplo esforço – a afirmação teórica de um entendimento «mundial» e plural das literaturas em português e a proposta concreta de uma articulação, no corpo da antologia, entre textos e literaturas diferentes – é oferecer ao leitor uma publicação que possa ser entendida como um lugar de encontro (31).

Así pues, este conjunto antológico permite observar tanto *hacia dentro* como *hacia afuera* de un marco lingüístico local – siendo el Centro de Estudos Comparatistas de la Universidade de Lisboa el laboratorio central. Si bien el contenido de los tomos se limita a la exposición textual y no desenvuelve una discusión comparatista explícita, sí que advierte de puntos de conexión y denominadores comunes – traducibles a las categorías temáticas de cada compendio, lo cual fomenta el desenvolvimiento de una lectura tanto vertical como horizontal a través de un eje lingüístico común – en este caso, el portugués.

Sin la intención de abordar un terreno ajeno a los límites de esta investigación, interesa mencionar que la compilación antológica no es una fuente nueva para la literatura mundial, pero sí fructífera. Por una parte, bastaría recordar los trabajos contemplados por Domínguez (*The Norton Anthology of World Literature. Beginings to A.D. 100*, 2003; *The Bedford Anthology of World Literature. The Middle Period, 100 C.E. 1450*, 2004; y *The Longman Anthology of World Literature. The Middle Era*, 2009) a razón de la presencia de las literaturas hispanomedievales en encuadres mundiales. Por otra parte, resultaría interesante observar si la iniciativa marcada por el equipo de *Perspectivas em português* podría germinar en el campo hispanohablante, dimensionalmente más distendido y, quizás por ello, menos trabajado en términos de mundialización. Fines didácticos aparte, la elaboración del material antológico supone un diálogo directo con las tensiones fundamentales de los estudios de la literatura mundial, lo cual siempre resulta provechoso al momento de testar la viabilidad en sus criterios.

El vacío entre la literatura mundial y obras en lengua nativa insta a retomar una cuestión aún más recóndita: qué elementos diegéticos confieren mundialidad a una obra, antes de su entrada a los procesos de traducción y divulgación internacional. Puesto en otros términos, qué rasgos composicionales permiten el acceso de un texto literario (o leído como literatura) al imaginario mundial. En definitiva, cuáles son aquellos atributos universales, es decir, no exclusivos de márgenes

geográficos y lingüísticos individuales, que permiten pensar en una obra en términos de lo local en correlación con lo mundial.

Ahora bien, la literatura mundial no es un concepto llano, en ninguna de sus dimensiones. Claudio Guillén ya describía las problemáticas de la *Weltliteratur* de Goethe antes de su popularización en las reflexiones anglófonas (Damrosch y Moretti):

> El término es sumamente vago – o digamos más positivamente, demasiado sugestivo – y se presta por lo tanto a muchos malentendidos. … De tal suerte la amplitud del adjetivo sintético puede llegar hasta a significar que la literatura *misma* es mundial, o que toda la literatura lo es, o que no se trata sino de aquella literatura que es totalmente mundial. ¿Qué se denota con eso? ¿La suma de todas las literaturas nacionales? Ocurrencia desaforada, inalcanzable en la práctica, digna no de un lector real sino de un archivero iluso y multimillonario. El editor más chapucero no ha aspirado a ella. (55)

Cada una de estas interrogantes ha merecido su propia evolución, y esto se puede ejemplificar siguiendo las pautas de Guillén en retrospectiva: primero, el carácter archivístico de las antologías y las condiciones económicas y (a falta de mejor término) humanas que han permitido, por ejemplo, el desarrollo de *Perspectivas em portugués*. Segundo, las sugestiones en torno al término: es decir, si por "mundial" se implica la compilación, sin criterios, de un conglomerado de diferentes unidades, a fin de obtener resultados plausibles, o bien, si apenas se ha pretendido reafirmar una postura sobre lo que se debe entender como literatura.

En otras palabras, se sugiere un plantemiento más delicado: la posibilidad de que un paradigma analítico puede cuestionar, entonces, los atributos propios del fenómeno literario y, en consecuencia, orillar a repensar la literatura en todas sus vertientes, es decir, como objeto de estudio, campo de estudio, y como una manifestación cultural. Más destacadamente, desde su entrada en contacto con las políticas del

mercado global. De acuerdo con Franca Sinopoli, este último factor ha sido decisivo:

> Nel corso del Novecento, poi, vedremo come la questione della mondialità della letteratura si articolerà ulteriormente in un vero e proprio confronto tra la progressiva, e temuta, globalizzazione delle culture e il sempre più limitato raggio d'azione degli studi letterarim incapaci di star dietro a un sistema letterario in continua espansione e al contempo in forte debito nei confronti dei processi storici e delle forze político-economiche internazionali, rispetto ai quali esso appare sempre meno autónomo e autosufficiente. (*La letteratura del mondo* 58)

Entonces, de la brecha entre los modelos de los estudios literarios entre el XIX y comienzos del XX, y los avances globalizadores del sector cultural, emerge la búsqueda hacia una literatura mundial que atienda tanto a la "globalizzazione del prodotto letterario in quanto tale, che, cioè, nasce e viene imposto al mercato globale in modo premeditado da parte di case editrici che hanno un campo d'azione mondiale"; como a obras que nacen "degli scrittori di cultura transnazionale, postcoloniale e spesso translingue" (58). En otras palabras, de un corpus internacional, o, mejor dicho, supranacional: "un compendio de obras maestras o de autores universales", en términos de Guillén, "si por tales palabras se entiende, …, aquellas obras que han sido leídas y apreciadas más allá de las fronteras de sus países de origen: los autores, en suma, consagrados, sea por unos pocos críticos respetados, sea por multitudes de lectores" (55). Tiempo después Damrosch y demás investigadores coincidirían con este encuadre.

Hoy día, la literatura mundial sigue siendo asociada a recopilaciones muy concretas: o bien, con un "canone stesso delle opere letterarie prodotte dalle cosiddette "grandi letterature" (le virgolette in questo caso sono d'obbligo, vista la cautela con cui ci si chienori)", o bien, "si riferisce più in generale all'insieme delle opere che godono di

una longeva fama mondiale" (Sinopoli 59). Sin embargo, el vacío entre nociones de concentración tan vastas y una metodología plausible continúa diversificando las formas de aproximación. A modo de bosquejo general (no absoluto) es posible discernir directrices focales que abordan este vacío epistemológico: 1) el enfoque goetheano, que vuelve sobre el contexto sociohistórico de Goethe a fin de esclarecer la vaguedad del concepto (véanse Pizer, 2000, 2012; Hoesel-Uhlig, 2004; D'Haen, 2012a, 2012b); 2) el enfoque semántico, orientado a partir de la segmentación del término en las acepciones e implicaciones de sus componentes – *mundo*/"*world*"/"*-mundo*"/"*-monde*" y *literatura* (véanse Cheah, 2008; Cooppan, 2012; Hayot, 2012; Buescu, 2013); 3) el enfoque de circulación, que abarca las dinámicas de producción editorial, mercado y traducción (principalmente Damrosch, 2003; Steiner, 2012; Apter, 2013; Walkowitz, 2015; Sapiro, 2016); 4) el enfoque histórico-sistémico, basado en la concatenación evolutiva del fenómeno literario a lo largo del globo (destacan Moretti, 2000; Beecroft, 2008; Thomsen, 2008; Juvan, 2011; D'Haen, 2012; Tanoukhi, 2013); y, finalmente, 5) el enfoque de compilación, encauzado al delineamiento de cánones, antologías y bibliotecas (véanse D'Haen, 2011; Carravetta, 2012; Mani, 2017; Nethersole, 2012). Esto al decir de la reconceptualización del término, sin involucrar la dimensión geográfica ni los debates entre los contrastes con paradigmas geográficos ni sistémicos – de momento; ni entrar en las reflexiones dedicadas a su ubicación en el encuadre de las políticas de la era globalizada (véanse Holden, 2003; Hayot, 2011; Siskind, 2013; Bahun, 2012), o en sus posibilidades de conjugación con el *rationale* moderno (Hayot, 2012), postmoderno (Bertens, 2012) y/o cosmopolita (Domínguez, 2012; Siskind, 2014) [22].

Ahora bien, como resultado de esta amalgama de aproximaciones, la extensión epistemológica de la literatura mundial también se ha pluralizado. "Whereas world literature once referred to a group of

[22] Aunque no de forma exclusiva, esta síntesis bibliográfica ha sido ha sido posible gracias a los volúmenes de la casa *Routledge* (*The Routledge Companion to World Literature* y *World Literature: A Reader*). Los artículos explicitados que se destacan de ambos compendios han servido como base, parámetro y configuración del pensamiento crítico de la presente disertación.

'works,'", apunta Walkowitz, "it now refers to a 'network,' a 'system,' a 'republic,' or a 'problem'" (29); definición que, como se puede observar, alude a un momento corolario del proceso – es decir, a la *república* de Casanova, al *sistema problemático* de Moretti y a la *red* textocéntrica de Damrosch. Por su parte, en 2011, Marko Juvan resumió las definiciones vigentes de la literatura mundial – que a efectos prácticos se procede a parafrasear: 1) la suma de todas las literaturas; 2) textos de atributos universales cuyo valor simbólico los convierte en cimientos (*cornerstones*) del fenómeno literario; 3) superventas (*best-sellers*) publicados en diversas lenguas; 4) entidades literarias (autores, obras traducidas o no, modelos, ideas) de gran impacto y circulación que se ajustan al concepto de "*windows of the world"* pensado por Damrosch; y 5) sistemas de interpretación sobre las dinámicas transnacionales entre literaturas heterolingüísticas (274-275). A este listado sería posible añadir aquellos 6) textos que evidencian estéticamente una conciencia de su circulación global y que abordan temáticas universales; así como 7) obras categorizadas dentro de un marco estético – mundial – concreto (v.gr. los Premios Nobel).

Según se puede observar, tales acepciones no delimitan en aspectos temporales, genérico-literarios, lingüísticos, culturales o territoriales: el foco de atención recae sobre aquellas entidades literarias que respondan a los criterios del espíritu supranacional. O bien, y por definición, significan la representación de un ente local que trasciende o busca trascender a los confines inmediatos; para lo cual debe poseer una *conciencia de mundo*.

Pero, para proceder a las definiciones pertinentes de literatura mundial y conciencia de mundo, es necesario retomar la directriz semántica previamente aludida – dada la problemática en torno al adjetivo "mundial". En otras palabras, qué se entiende por *mundo*. Para Eric Hayot, esta palabra implica una doble dimensión en el pensamiento crítico contemporáneo, ya que puede referir tanto a la ambivalencia entre significar una totalidad genérica o una última totalidad (39), a su vez compuesta por la suma de todas las totalidades. Esta incertidumbre, por cierto, expone las razones del impasse entre la literatura mundial de Damrosch y la teoría mundial sistémica de Casanova y Moretti, y es

que, a pesar de haber partido de la mundialización como denominador común, discrepan en la propia articulación de lo mundial[23]. Tras volver sobre los resquicios ontológicos y algunos usos contemporáneos de la palabra "*world"* a través del *Oxford English Dictionary*, los postulados de Martin Heidegger y de Jean-Luc Nancy[24], Hayot insiste en que "the problem is that no one has a very good theory of the world, and that in the absence of good theories 'world' comes to mean whatever one does have a good theory of (a system, a method, a social or cultural whole)" (40).

Por tanto, si el concepto de *mundo* no está sujeto a una única teoría, entonces su contenido también dependerá del contexto donde surja dicha concepción. Dicho de un modo no-tautológico, el *mundo* dependerá del *lugar desde donde se habla del mundo*, es decir, desde donde la(s) totalidad(es) será(n) enunciada(s). Esto no dista, por acaso, de las anotaciones de Domínguez sobre la predilección de la academia española por la "vía francesa" de Casanova, ya que dan cuenta del tipo de dinámicas relacionadas con el (auto)posicionamiento geográfico dentro de un marco disciplinar eurocéntrico. Incluso Damrosch anticiparía la importancia de esta ubicación al criticar la vaguedad de Goethe en su introducción a *What is World Literature?* (es decir, en un momento muy temprano de la reinserción del paradigma): "Which literature? Whose world?" (1).

Luego, al aplicar el ejercicio semántico de Hayot al caso castellano, resulta que las definiciones proporcionadas por el *Diccionario de la Lengua Española* tampoco facilitan una teorización unidireccional, sino

[23] Hayot presta especial atención a este aspecto, y es que el *mundo* de la teoría sistémica de Wallerstein que fue retomada (parcialmente) por Casanova y Moretti refiere, en realidad, al engranaje entre las partes de una estructura que funciona como totalidad. *Lo mundial* en el postulado de Damrosch se extiende, en principio, tanto a entidades literarias (obras, autores y literaturas) como a dinámicas transterritoriales, y como a cualidades particulares insertas en las composiciones textuales. Desde una lectura crítico-semántica, se observan dos ideas de mundialidad distintas, lo que comienza a justificar la disparidad entre los métodos de lectura distante y cercana. Sin embargo, esto también conlleva a preguntar cuáles son aquellos criterios de cada formulación que repercuten sobre la totalidad literaria (i.e. todas las literaturas en todos los idiomas y territorios del mundo geográfico y factual – de ser necesaria la aclaración), al momento de delimitar un corpus de prueba; mismo que, una vez probado como transnacional, pasará a ser presentado y/o categorizado como *literatura mundial*.

[24] Para estas referencias, consúltese fuente original (*On Literary Worlds*).

que suponen un paralelismo similar al contexto anglófono. Así pues, el *mundo* puede significar tanto *conjuntos* "de todo lo existente" (1ª) y "de todos los seres humanos" (2ª) como *partes* "de la sociedad humana caracterizada por alguna cualidad o circunstancia común a todos sus individuos" (4ª), o bien, "de la realidad o de alguna de sus manifestaciones" (5ª), siendo ejemplos "el mundo de las ideas [y el] mundo animal". A modo de apunte, llama la atención que las acepciones espaciales sucedan a las definiciones anteriores – el "ambiente en el que se mueve una persona" (6ª), el "planeta del sistema solar donde habitan los seres humanos" (9ª), y la "esfera con que se representa el globo terráqueo" (12ª) (http://dle.rae.es).

Por definición, *mundo* en la dialéctica – ya no solo literaria – significa totalidad y fragmento; y, a su vez, este fragmento representa una totalidad. En *On Literary Worlds* Hayot parte de este reconocimiento para perfilar lo que denomina como "mundos estéticos", i.e. "the *diegetic totality* (sic.) constituted by the sum of all aspects of a single work or work-part, constellated into a structure or system that amounts to a whole" (44). En otras palabras, *mundo* se explica como un espacio cuyo contenido (elementos, relaciones, estructuras, etc.) funciona como totalidad. Por extensión, el texto literario significa un mundo en sí mismo.

Sin embargo, respecto al mundo literario – ya no se diga geográfico –, una obra literaria es apenas un fragmento que, a su vez, pertenece a otros fragmentos de mayor escala, ya sea esta geográfica (local, regional, nacional o continental), sistémica, histórico-literaria o a nivel de autor (es decir, dentro de la producción literaria de origen). Cada fragmento constituye una totalidad mientras funcione dentro de sus límites, y al mismo tiempo forma parte de una totalidad mayor.

En este sentido, una obra literaria entra al razonamiento teórico (*rationale)* de la literatura mundial cuando su totalidad contiene elementos que atraviesen a otras totalidades de mayor diámetro. Esto es, *atributos universales* que, a pesar de ser configurados dentro de un marco diegético propio (una totalidad), no son exclusivos ni del texto literario ni de los márgenes geográficos y lingüísticos de su origen, sino que figuran como componentes transversales de la literatura. Un texto

literario demuestra una *conciencia de mundo* cuando la configuración de estos componentes demuestra una mundialidad[25] – al decir de Hayot y Pablo Antonio Cuadra – como parte de su construcción diegética. Luego, será esta conciencia de mundo del texto literario que permita al ojo crítico[26], en una segunda instancia, establecer conexiones entre esta totalidad, ahora fragmento, y otras totalidades (sean ciertos mundos o *el* mundo).

Ejemplos de manifestaciones que pueden ayudar a aclarar esta expresión son las obras nacidas en traducción tratadas por Walkowitz, así como el *romanzo-mondo* articulado por Vittorio Coletti en *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*[27] a partir de la "opera mondo" de Moretti, para referir

[25] El término "mundialidad" deriva, inicialmente, de una traducción propia de "worldedness", un atributo definido por Eric Hayot en *On Literary Worlds* como aquella "world-oriented force of any given work of art" (49), "an aesthetic effect" que vincula el mundo diegético (ficcional pero autosuficiente) de un texto literario con el mundo extradiegético (el mundo factual) (45). Este término no se encuentra legitimado en el Diccionario de la Real Academia Española. No obstante, en una edición conmemorativa de la obra de Rubén Darío publicada por dicha institución (*Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, 2016), Pablo Antonio Cuadra recurre a esta expresión como rasgo del poeta nicaragüense: "su mundialidad, su inclinación universalista, su visión integradora, su capacidad de saltar fronteras y asumir la voluntad, la conciencia y la poesía de todo un continente, no solo es obra de su genio, sino fruto de su historia" (282). A propósitos de la presente disertación, la *mundialidad* es entendida bajo estos parámetros.

[26] Interesa acentuar este matiz: el texto literario puede o no mostrar atributos universales que den cuenta de una conciencia de mundo. Identificar estos rasgos es tarea del investigador. Sin embargo, entre la obra creada y los estudios de literatura mundial, cobra especial importancia la figura del lector. Primero, porque la circulación literaria es independiente de las perspectivas académicas. Segundo, porque son los lectores, a veces lectores mundiales, los destinatarios *ideales* de la creación literaria y, tercero, porque hacen posible su circulación, nacional o supranacional. Son "the butchers" de la literatura, según Moretti, "who read novel A (but not B, C, D, E, F, G, H,…) and so keep A 'alive' into the next generation, when other readers may keep it alive into the following one, and so on until eventually A becomes canonized" (ibid.). Por tales motivos, es necesario separar la literatura mundial como rama analítica de la literatura mundial en su connotación de canon global y de su ubicación física, material, en las librerías. Así pues, la literatura mundial en tanto que paradigma se encuentra en una posición única para reflexionar, tanto sobre los atributos universales como en los mecanismos de circulación.

[27] Sobre este concepto en particular, véase "What, Us Global?" (2017), donde Fernando Cabo Aseguinolaza profundiza en la propuesta de Coletti como manifestación de una conciencia global que ha incentivado el nacimiento de nuevos modelos novelescos.

> quei romanzi e quei narratori novecenteschi e contemporanei che sono stati, in un primo tempo, percepiti come non appartenenti a una cultura nazionale specifica e quindi in qualche modo ricevibili da tutte le culture, e, poi, direttamente orientati o addirittura programmati per un lettore mondiale, cioè non legato a una cultura nazionale particolare e attratto da temi e forme planetarie" (9).

A grandes rasgos, ambos modelos evidencian un tipo de producción literaria que involucra una *conciencia de mundo* como un componente axial. Asimismo, ambas reflexiones refieren a casos de la literatura contemporánea más reciente: Walkowitz incluye autores como J. M. Coetzee, Kazuo Ishiguro y David Mitchell, por mencionar algunos, mientras que Coletti distingue a *Il codice da Vinci* e *Il pendolo di Foucault*. En cierta manera (y según será apuntado más adelante), la literatura contemporánea, consciente, dependiente y atenta a las dinámicas de circulación supranacional, es más susceptible a este tipo de análisis.

Finalmente, a propósito de la presente disertación, por literatura mundial se entiende una rama de los estudios comparatistas enfocada a interpretar los rasgos, tensiones y fenómenos ecuménicos de la realidad literaria. En particular, el término es aplicado en su función analítica como un método de lectura dedicado a rastrear la conciencia de mundo en textos literarios a partir de la identificación de atributos universales. Como una consecuencia colateral pero fundamental, se observa en la literatura mundial una vía de investigación de carácter supranacional que contribuye a discernir tendencias propias de la literatura a gran escala.

Ahora, una alternativa propia de cualquier aproximación comparatista es la posibilidad de incorporar un corpus plurilingüe[28],

[28] Aquí interesa agregar un comentario de Haun Saussy que, de forma muy sintética y casi indirecta, rememora los debates en torno a la necesidad de leer en traducción – a falta del poliglotismo icónico de René Étiemble: "One of the issues around which disagreements crystallize on the theme of world literature is translation. The more texts and traditions we aspire to talk about, the more we must rely on translation, except for a very few of us who are lucky

pero el rasgo distintivo (¿requisito?) de la literatura mundial es el uso de obras que han circulado a través de la traducción – rasgo que le ha permitido auto-posicionarse dentro de los estudios literarios contemporáneos. Entonces, porque se trata de un recurso tan esencial como poliédrico, es necesario dirigir una postura sobre este tipo de material, acorde con una siguiente fase en la (breve) historia de la literatura mundial contemporánea, pero, principalmente, con la pluralidad y la totalidad del evento literario.

1.2. La piedra de toque: una postura sobre traducción

Quizás uno de los contratiempos más incómodos de la realidad literaria es la idea de pérdida que implica la traducción de un texto, la sensación de un sacrificio inevitable y permanente. Spivak instaría a sus estudiantes a reducir este riesgo "[by] taking translation to be a matter of synonym, syntax, and local color" (182). Apter, por su parte, llamaría al reconocimiento de preservación de una intraducibilidad que, además de proteger la integridad de una cultura lingüística, puede significar "a deflationary gesture toward the expansionism and gargantuan scale of world-literary endeavors" (3). Además de hacer frente a un globalismo paranoico (término de Apter), el carácter reaccionario de ambas propuestas permite advertir que la carga estereotípica en torno a esta práctica continúa vigente. Sin embargo, esta misma reticencia, en línea con las demandas de la era globalizada, ha servido de pivote para el encaminamiento de un enfoque más extenso, o lo que es lo mismo, globalmente distendido.

El criterio fundacional de la literatura mundial consiste, pues, en incorporar textos que circulen más allá de su marco creador, lo cual constituye un primer filtrado entre la totalidad de la producción literaria

enough to read ten or twenty languages in the original" (61). Dicho en estos términos, la cantidad de debates en torno a esta legitimación del texto traducido se antoja excesiva, incluso innecesaria por evidente. Sin embargo, y de acuerdo con la postura de Saussy,"we're right to be anxious about translation", no solo "because every age has a tendency to imprint its own *idées fixes* on the translations it makes", o porque permita "to identify and resonate with *idées fixes* that are closer to our own", sino porque ni los estudios literarios ni la literatura en sí han sido posibles sin la traducción (incluso si el resultado ha sido desafortunado, las malas traducciones también evidencian los criterios de su tiempo).

(i.e. todas las publicaciones) y aquellas obras que hayan entrado en los circuitos de la circulación internacional. Determinación que permite pensar este paradigma como una alternativa disciplinar dadas las dimensiones de la traducción. No obstante, el uso de este filtrado, así como el conjunto de obras traducidas *per se*, son llamados del propio fenómeno literario, más que una decisión derivada del estudio crítico.

> World literature cannot be conceptualized apart from translation. In most historical periods as well as in most geographical areas, only a small minority of readers can comprehend more than one or two languages, so that considered from the reader's point of view, world literature consists not so much of original compositions as of translations – that is to say, foreign-language texts translated into the language of the particular community to which the reader belongs, usually the standard dialect, or a dominant language in multilingual situations. Translation thus enables the international reception of literary texts. (Venuti 180)

Tomando distancia respecto al relego de las composiciones en lengua original, interesa resaltar su distinción sobre la presencia del lector – factor que también destacara Moretti[29]. De acuerdo con esta definición, la literatura mundial consistiría en un conjunto selecto de obras que son leídas en traducción y, por tanto, que son asociadas y/o incorporadas a la construcción de *un* canon. *Uno*, dado que esta selección es inevitablemente circunscrita a un contexto geocultural, en un periodo concreto, por un grupo de lectores predispuestos a la lectura de obras en lenguas extranjeras. Desde esta perspectiva, la literatura mundial se sostiene gracias a los atributos, parámetros y propósitos de

[29] Previamente citado, consúltese "The Slaughterhouse of Literature" (publicado por primera vez en *Modern Language Quarterly* en 2000, reimpreso en *Distant Reading*).

los marcos receptores, noción que hace eco de la teoría de refracción elíptica trabajada por Damrosch en 2003[30].

De acuerdo con Moretti, "[r]eaders, not professors, make canons: academic decisions are mere echoes of a process that unfolds fundamentally outside the school: reluctant rubber-stamping, not much more" ("The Slaughterhouse of Literature" 67). Proceso que – y conviene tenerlo en cuenta – es resultante de un mercado global (y en ocasiones de un criterio político) que condiciona cada etapa de la pluralización, o si se prefiere, de la difusión del hecho literario. Basta notar la disposición de espacios exclusivos para la venta de novelas de lectura rápida, o la promoción de escritores como emblemas de culturas nacionales como práctica común en favor de la turistificación de una cultura. Si bien es verdad que la trayectoria de circulación de la literatura nunca ha sido unidireccional sino (pluri)refractiva (no en el sentido damroschiano sino en su acepción de cambio), hoy día, las formas de experimentar la literatura se han amplificado; y, durante este último proceso, la traducción ha sido la práctica que más *ha ganado* en materia de expansión – tomando prestada la noción de Damrosch.

La literatura mundial contemporánea renace como efecto de este ímpetu – al menos en parte –, dado que no se pueden ignorar sus motivaciones políticas en el ámbito académico. O bien, puesto en otros términos, surge de la integración de un canon global (más global que mundial[31]) conformado por lectores que leen en traducción, y para quienes la obra traducida *es* la obra original, o, dicho con más cautela, es la ventana a un texto que no puede ser leído en lengua original (sea cual sea la razón). En realidad, la atención de la literatura mundial a la literatura traducida es una consecuencia de la evolución del fenómeno literario, una secuela de la expansión de un mercado literario

[30] En su momento, Damrosch conjugaba elipsis y refracción para favorecer una visualización al movimiento transcultural que sustenta a la literatura mundial. No obstante, la idea de *refracción* también puede ser utilizada para representar metafóricamente el desarrollo evolutivo de la literatura a lo largo de la historia.

[31] En este caso concreto, por "global" se alude a los macroprocesos de la globalización. Hayot ya explicaba esta matización semántica: "The world: a geographic unity, an organic whole, a frame for cosmopolitanism. We "save" the world; we "feed" it; subject it to regimes of care and imagination. … Whereas, globalization: a transformation, a form of historicity, a juggernaut, a force, a process, an asymptote." ("World Literature and Globalization" 227)

inabarcable por los métodos tradicionales que servían a los siglos anteriores. Atención a una realidad que ya no se sustenta en una apreciación dicotómica entre el texto original y el texto traducido, sino en la aceptación de una coexistencia que sirve como prueba del valor (impacto, relevancia, renombre) de una composición literaria.

Con la consagración de la literatura mundial a las lecturas supranacionales, la traducción ha recibido un lugar privilegiado en el espectro literario. Venuti, por ejemplo, califica esta práctica como un proceso de enriquecimiento del "mundo diegético original" (comillas propias):

> Translation increases the heterogeneity because the translator's verbal choices amount to interpretive moves that vary the source text. The variations may be determined not simply by the receiving language and culture but by a reading of the source text that incorporates knowledge of the source culture as well. (182)

Con este criterio, el texto nativo no solo es transformado en *una* versión de sí mismo, sino que también puede significar una muestra de cómo reacciona y funciona una cultura receptora en traducción. Asimismo, dicho marco entra en contacto con una cultura literaria ajena y codificada de acuerdo con la interpretación que realiza el traductor tanto de la obra como de la cultura receptora. La traducción es, entonces, la práctica donde la composición, maleabilidad y fronteras de dos o más literaturas son llevadas a coexistir.

Por un lado, la traducción del texto literario favorece esta circulación; su ejercicio, lejos de disminuir el extranjerismo, constituye una interpretación estética de un lector específico con una habilidad particular y con la licencia de habilitar una obra para otro terreno. Siendo así, el papel del traductor como mediador transcultural también puede considerarse como un fenómeno de la comunicación contemporánea que, además de acercar formas de experimentar el entorno (desde distintos niveles de intervención), también las distancia. Aunque una traducción siempre sea una aproximación a un texto en

tanto que las normas de su lengua no se alteren (véase Toury), no deja de representar una recreación de la obra de arte y, por tanto, es válido observar esa totalidad que suma lo original y lo interpretado, es decir, una versión engendrada por los quehaceres composicionales en cuestión.

Por otra parte, el acto de la traducción imprime en el texto original elementos ajenos a los incluidos por el autor, y esto siempre supone un riesgo de transgredir el mundo diegético original en lugar de facilitar el acceso al lector (lingüísticamente) extranjero. Aunque sea en provecho de su circulación, la obra nativa atraviesa un proceso de transformación en el que el lector ideal o, si se prefiere, el mercado receptor, posee unas condiciones concretas. Por ende, se produce una sensación de pérdida.

La literatura mundial no busca solventar este sacrificio mediante la sustitución de una versión por su materia prima: leer un texto en su lengua original siempre será una apuesta más recomendable que destinar la primera impresión a una traducción. Sin embargo, "for most readers, translated texts constitute world literature" (Venuti 191). Incluso si este grupo de textos varía entre el marco central y territorios periféricos, el hecho de que las *grandes obras* y otros textos traducidos formen parte del polisistema literario insta a reconsiderar su autonomía en relación con su marco local de origen.

En este orden, la traducción se ha convertido en su piedra de toque[32], y es que gracias a esta práctica, la literatura mundial consigue discernir entre la totalidad del fenómeno literario aquellas obras cuya *conciencia de mundo* permite su circulación más allá de las fronteras lingüísticas. Más aún, su práctica otorga movilidad a obras y literaturas periféricas cuyas condiciones políticas y económicas han desfavorecido su presencia en el repertorio literario. Así como la literatura mundial gana en traducción (Damrosch, 2003), así la traducción ha ganado presencia en los estudios literarios.

[32] Fernando Cabo Aseguinolaza también apuntaría esta metáfora en "What, Us Global?" (previamente referido), insistiendo en el papel atribuido por la literatura mundial a las obras traducidas al momento de determinar un corpus *a propos* de la mundialidad como atributo de la producción liteararia.

Al mismo tiempo, cada texto literario posee ciertos elementos que "escapan" a este tipo de transformación: la intención última del autor (entorno a la cual gira la labor del traductor), la linealidad, los personajes, el tiempo, la trama, y finalmente, el eje del presente estudio: el espacio representado. Estos elementos son la base sobre los que son configurados los atributos universales. Por tal motivo, es necesario examinar su composición dentro de la totalidad de cada texto, independientemente de si se trata de una obra traducida o una obra en lengua nativa.

Dentro del mundo estético, tales elementos sirven a una totalidad en la medida en que cumplen un propósito dentro del microcosmos diegético. Contrastar versiones (original y traducciones) puede arrojar cierta luz sobre diferencias entre totalidades. Sin embargo, para discernir aquellos *atributos universales*, resulta más favorable diversificar el material de análisis entre obras que no mantengan vínculos de codependencia. En otras palabras, distanciarse de los estudios de traducción e interpretar cada texto como una totalidad en sí misma, sea o no una obra traducida.

Gracias a tales criterios, surge la posibilidad de orientar el análisis desde un encuadre influenciado aunque no circunscrito a las exigencias del intercambio lingüístico, suficientemente extenso para reunir entidades literarias de diferentes puntos del globo, y simultáneamente cercano al paradigma en cuestión. En resumen, desde un encuadre que permita observar la *conciencia de mundo* de forma transversal. De aquí el interés por la dimensión geográfica de la literatura mundial.

1.3. UNA LECTURA ESCALAR

En el posicionamiento de la literatura mundial como alternativa proyectada a las dinámicas globales, han surgido algunos intentos por retomar el enfoque territorial como directriz de lectura de la circulación. Mads Rosendhal Thomsen, Theo D'Haen, Nirvana Tanoukhi y otras autoridades de las teorizaciones contemporáneas han retomado lo que se podría considerar como la dimensión geográfica de los estudios literarios a partir de la lectura cercana, o de una propuesta intermedia

entre esta y la lectura distante. En *Mapping World Literature*, Thomsen se conduce a través de una subdivisión entre puntos focales de la historia literaria centrales y periféricos, de camino al destacamento del rol de "sub-centros" (*sub-centers*) que deben responder 1) a una condición de impacto, 2) a una aportación considerable de textos al canon internacional, 3) a una calidad destacable en un periodo concreto, 4) a una contribución al desarrollo de la literatura en sí, y 5) a la durabilidad de estas características (36-37). Bajo un título similar, *Mapping World Literature*, D'Haen contempla la opinión de un mapeo de los sistemas literarios que corresponda con la condición evolutiva del fenómeno[33], lo cual propone con otorgar una ampliación descentralizada del panorama literario global.

Llama la atención que, pese a la relevancia del asunto para el ámbito investigador y al rol fundamental del imaginario geográfico en la consolidación de las historias literarias (Cabo Aseguinolaza, "El giro espacial" 31), la aplicación de una perspectiva de estas connotaciones se haya mantenido durante largo tiempo en un nivel discursivo, sin implicar la participación de herramientas propias del ejercicio cartográfico[34]. No obstante, la utilización del vocabulario se ha expandido con regularidad, de tal forma que, pese a la carencia de apoyo visual cartográfico, se ha legitimado este tipo de formulación.

Un problema que ha sido trasladado desde el marco geográfico es la reconceptualización de "escala" (véase Howitt), discutido por investigadores de la talla de Peter I. Taylor, Neil Smith y D. R. Montello a raíz de los contrastes entre "the global/economic/general" y "the local/cultural/specific" en discusiones contemporáneas de la geografía humana (Howitt 139). Desde una postura geoliteraria, Tanoukhi ha retomado metáforas cartográficas en una lectura sobre la repercusión en

[33] Interesa apuntar su invitación a este propósito: "It remains to be seen, then, whether, and if so at which level of abstraction, sufficient similarities can be detected to also map not only the actual presence of a certain work, author, or literature in a number of foreign cultures but also the interpretation put on them in these cultures, or any commonality of purpose they might serve, for instance to explore how Shakespeare is used as a positive or a negative example to buttress elements already present in the receiving culture or to introduce "newness" (sic.) there. Gradually, then, and on different levels of abstraction, maps could be construed of a work's, and author's or a literature's "global reach" as well as "impact"." (416)

[34] Esto, refiriendo exclusivamente a las prácticas habituales de la literatura mundial.

la apreciación literaria al manejar distancias diferenciadas. De su práctica en "The Scale of World Literature" emana una argumentación postcolonialista sobre la doble significación del espacio y la cultura, así como la tensión entre la construcción local (narrativa) del escritor y su significatividad dentro de un marco regional – en este caso, periférico. Al poner sobre la mesa la literatura africana como ejemplo de este debate, Tanoukhi permite más que un acercamiento a este territorio, pues abre camino para la introducción de otras culturas literarias periféricas mediante el seguimiento de pautas geoliterarias que aún convienen discernir.

Tanoukhi menciona tres tipos de escala provenientes del *Dictionary of Human Geography*, según el rango de aproximación del geógrafo:

> [Cartographic scale] is epistemological and recognizes the limits of looking through a particular frame. [Methodological scale], empirical, acknowledges the necessity of compromise with preexisting conditions of research. … [Geographic scale] … *emerge* (for the geographer) (sic.) as objectifiable elements in the course of *following* the material processes that shape a landscape. (306)

Esta última distinción, la escala geográfica, es tratada por Neil Smith como una construcción jerárquica "produced as part of the social and cultural, economic and political landscapes of contemporary capitalism and patriarchy" ("Contours of a Spatialized Politics", 66). Con esto en mente, la estructura atisbada por Casanova en *La République mondiale des Lettres*, y que será retomada como directriz por partidarios de la teoría sistémica de Wallerstein como Moretti, encaja con la estrategia selectiva de Damrosch para identificar su contrapunto. El sistema literario *mundial* y el canon de obras *mundiales* (cursivas propias) que abren las ventanas al exterior, no parecen haber funcionado nunca en el mismo nivel. Si se retoman las observaciones previamente exploradas de Eric Hayot, se examinan las implicaciones de cada "World literature" para los profesores que la han reinstaurado

en los debates teóricos, y se redirecciona la perspectiva literaria desde un perfil geográfico, entonces se puede afirmar que ambas técnicas, lectura distante y lectura cercana son escalas de la literatura mundial, no necesariamente definiciones.

La literatura mundial, como otras vertientes analíticas, ha comenzado a explorar herramientas, metodologías y lenguajes de otras disciplinas. En este espíritu, interesa continuar por la pauta geoliteraria y delinear un modelo analítico que, en un futuro, pueda contribuir al entendimiento de la literatura contemporánea. A este punto, sería factible realizar un estado de la cuestión sobre el empleo de la lógica geopolítica en la expansión de la literatura de acuerdo con las directrices poscolonialistas, o, por otra parte, rastrear el dinamismo de un fragmento del fenómeno literario (sea manifestación, género o texto) mediante una lectura historiográfica. No obstante, hay un argumento, previamente indicado, que permite seguir por otra dirección, y es el funcionamiento de la obra literaria como totalidad y fragmento.

Una primera implicación recae en la búsqueda del punto intermedio entre ambos métodos (cercano y distante) que ofrezca la mayor cobertura posible. Posteriormente, se requiere de la elaboración de un trayecto analítico que favorezca la examinación del texto como parte de un conjunto y como conjunto en sí mismo. De tal forma, se vuelve posible comprender el lugar del texto dentro de una amplitud mayor, así como el sistema de relaciones propias de su autor. Todo esto, a fin de discernir ideas, percepciones, engarces e interpretaciones literarias de circulación vigente.

Se trata, pues, de la demarcación de un modo de lectura por escalas que atienda los espacios de interpretación en los que funciona el texto narrativo contemporáneo. Como ya se ha señalado, el primer nivel es la obra de arte en sí misma; esto es, la configuración del espacio representado. El segundo nivel atiende a la propuesta narrativa de cada autor, discernible al comparar los textos del nivel anterior con obras hermanas. Un tercer nivel responde a un criterio de clasificación a partir de intereses y aspectos comunes entre las cuatro narrativas urbanas. Esto incluye tanto a originales como a traducciones propias o ajenas a la mano del escritor. En conjunto, se pretende que este procedimiento

sustente las implicaciones mencionadas con anterioridad. La amplitud de cada escala permite situar un punto de arranque en cualquier producción, independientemente de la locación temporal y geográfica de origen. Mediante una lectura cercana se vislumbran aquellos rasgos distintivos que hacen de cada texto una totalidad, desarrollados a su vez por un creador crítico de una realidad experimentada tanto individual como colectivamente (de lo contrario, la obra no recibiría mayor atención); rasgos que, paralelamente, traducen tales experiencias dentro de sus propios límites como una expresión particular, un texto literario, una visión de mundo. Lejos de considerarla como un producto aislado, tal conjunto coincide con otros – no solo temática o estructuralmente – en condiciones superiores al quehacer literario, lo que, a su vez, sugiere una delimitación desplegable sobre un rango de alcance superior. Operar a este nivel requiere de estrategias encausadas a la lectura distante, cuya prioridad del factor evolutivo contribuirá con el encuadramiento de los textos en el panorama global actual. A través del manejo escalar, del interior del texto a la cultura literaria como fragmento de una totalidad última, aplicado a la configuración de un elemento concreto, podrían dilucidarse algunas tendencias literarias.

En términos generales, la dimensión geográfica actual del fenómeno literario responde a una distribución en tres macro-escalas. Primero, el centro y las periferias, que se traduce como lenguas mayores en Europa Occidental y Estados Unidos, frente al resto de las lenguas (menores). Segundo, la división geocultural que se corresponde con, bien un conglomerado de corte continental (como África), bien una afinidad cultural e histórica (como Latinoamérica). Tercero, y retomando las reflexiones de Goethe sobre el asunto, la subdivisión nacional. Cada una de estas escalas ha sido desarrollada, quizás de manera indirecta, por posturas de referencialidad habitual: una "república de letras" de capital francesa, una "literatura fronteriza", un cosmopolitismo con un desplazamiento explícito, etc. En mayor o menor grado, estas formulaciones teorizan sobre una distribución interconectada por el flujo de textos a nivel internacional.

Dentro de un encuadre sistémico, las obras que interesa analizar corresponden a autores semi-periféricos. Los cuentos de *Where Europe*

Begins (Yoko Tawada, 2002) fueron traducidos del alemán y el japonés al inglés; las voces narrativas que lideran los relatos se construyen a partir del cuestionamiento de ambas hegemonías, la europea y la asiática, desde un Yo migrante. *Jerusalém* (Gonçalo M. Tavares, 2004) critica la insania humana en la tortura contra los judíos en la Segunda Guerra Mundial y la frivolidad clínica de la superioridad europea, sin otra locación que la lengua portuguesa. *El Museo de la Inocencia* (Orhan Pamuk, 2009) representa un homenaje a una Estambul en transición hacia la metrópoli actual, en que la tensión entre el tradicionalismo turco y el modernismo europeo comenzaban a coexistir luego de la Guerra de Independencia Turca y la reconexión con Occidente. *Verde Shanghai* (Cristina Rivera Garza, 2011), por su parte, se distancia de este tipo de hegemonía para advertir de un (re)encuentro cultural con un sector de ascendencia china en desventaja territorial y numérica dentro de la metrópoli mexicana, reduciendo al mínimo el uso de topónimos nacionales.

Las voces narrativas de estas obras son perfiladas en espacios citadinos, lo cual establece una segunda delimitación, esta vez interna (es decir, desde la primera escala literaria), que pasa a constituir el común denominador para la lectura por escalas de las obras semi-periféricas. Asimismo, poco sorprende que los autores contemporáneos retomen el espacio urbano como protagonista o, en el más inocente de los casos, receptor en primera fila de la apuesta por manipular los grandes relatos modernos. Pero esto no puede observarse en los márgenes exclusivos de la vida privada (Aínsa, 2000, 2006; Carreras i Verdaguer, 2013) ni de las tendencias más recientes; ni siquiera convendría atribuir este binomio entre ciudad global y narración a una práctica reaccionaria o definirlo como una mera variación del hábito literario de describir la dimensión espacial desde el origen de los tiempos.

Los autores contemporáneos activos en el hecho literario se encuentran en constante desplazamiento entre diversos espacios (por vocación, gusto o compromiso) lo cual, cabe adelantar, marca un favorecimiento de su presencia como figuras emblemáticas de la cultura literaria que representan. Estos espacios pueden ser literarios,

geográficos o cibernéticos, de tal forma que el diálogo entre autor y lector se fortalece a través de la reconstrucción del entorno en su significación social e identitaria. En respuesta, el espacio trasciende su propio diámetro y adquiere dinamicidad.

Desde la segunda escala, pueden observarse dos perspectivas tangenciales. Por un lado, la exposición del texto frente a la producción hermana: *Jerusalém, magnus opum* de Tavares, es la tercera novela "independiente" del ciclo "O Reino", antecedida por *Um Homem: Klaus Klump*, publicada en el mismo año que *A Máquina de Joseph Walser*, y sucedido por *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, merecedor del Premio de Mejor libro extranjero en 2010 en Francia (mismo año de su traducción). *Verde Shanghai*, por otra parte, retoma herramientas utilizadas por Rivera Garza en su obra célebre *Nadie me verá llorar* e incluye narraciones publicadas en ocasiones previas, al igual que algunos de los cuentos de Tawada. Por otro lado, la relevancia de la obra para el reconocimiento del autor como autoridad literaria global. En este aspecto, resulta interesante el caso de *El Museo de la Inocencia*, dada la creación en paralelo del museo por Pamuk (fundado en 2012) y la filmación del documentario *Innocence of Memories – Orhan Pamuk's Museum and Istambul* (concretada en 2015) por Grant Gee (supervisada por el autor).

El estudio del texto frente a textos hermanos y del texto como emblema del autor, retratan formas de composición condicionadas por influencias de la literatura original y/o local, misma que incluye catálogos nacionales y extranjeros y, en consecuencia, un trayecto de criterios históricos que la consolidan. Esta dinámica conduce a una mirada en retrospectiva hacia la historia literaria de cada nación (tercera escala) que, en primer lugar, evidencia la desigualdad del desarrollo literario en el mundo y, además, rectifica el hecho de que, pese a su diversificación, se trata de un término europeo (Cabo Aseguinolaza, "Good Health" 419). Al tratar textos contemporáneos de autores abocados tanto a la escritura como a la docencia, resulta insostenible argüir la mera posibilidad de que cualquier composición eluda tal legado. A pesar de que, en un nivel temático, una obra esté circunscrita

a un margen estrictamente local, su concepción será una consecuencia de la herencia literaria europea.

O bien, lo que Moretti – bajo una contemplación poscolonialista – entenderá como "compromiso" en "Conjectures on World Literature", e Itamar Even-Zohar nombrará como "interferencias". La fluencia de este compromiso se explica gracias a la regla triangular (derivada de la formulación binaria de Fredric Jameson): "foreign form [*plot*], local material [*characters*] – and *local form* [local *narrative voice*]" (Moretti 57). Los elementos introducidos en los corchetes de esta cita corresponden a una especificación posterior del crítico sobre la experiencia social del modelo europeo en novelas no-occidentales. En cuanto a las obras de la presente investigación, la regla no se contrapone; en todo caso, serían recomendables algunas matizaciones, como sugerir su aplicabilidad al estudio del cuento y ajustar el referente "europeo" por "eurocéntrico" debido al posicionamiento de la literatura portuguesa hoy en día, así como del estado de reincorporación occidental a la literatura turca.

Desde la semi-periferia y la periferia, el desarrollo diacrónico del fenómeno literario se reafirma en la "deuda" con el origen analítico europeo/eurocéntrico (en deuda, a su vez, con la tradición grecolatina), pero también en la existencia previa a este expansionismo de prácticas que hoy se entienden como literarias y que representan un antecedente básico para manifestar un cierto grado de independencia. Consecuentemente, el centro es reafirmado. Ya que "[s]e trata de un movimiento que va sobre todo de la periferia al centro de acuerdo con el esfuerzo permanente de los 'dominados' por incorporarse al núcleo dominador de este espacio literario aceptando los instrumentos de consagración éste les ofrece" (Cabo Aseguinolaza, *Literatura comparada* 12), el grado de trascendencia de una literatura (semi-/) periférica en la incorporación al marco global, se fortalecerá en la medida en que interactúe con el centro. Interacción sustentada por el mercado literario y la traducción, procesos destinados al receptor de un texto que es un mundo y una parte del mundo. Totalidad y fragmento.

Hasta cierto punto, sería contraproducente pretender una propuesta "mundialista" omitiendo alguna de las escalas mencionadas.

> Las dimensiones local, regional, nacional y mundial de la Historia literaria poseen un evidente carácter geocultural. Tal como aparecen seriadas, en ese orden ahora explicitado, parecerían aludir a una ampliación progresiva del diámetro que determina los respectivos objetos de atención y la específica organización de cada plano, alcanzando espacios cada vez más abiertos y complejos, pero a la vez menos delimitables como semiosferas o desde los parámetros identitarios que son usuales a la hora de representar la homogeneidad y la continuidad culturales. Sin embargo, el tratamiento que [al autor le] interesaría establecer entre las dimensiones mencionadas no tiene ese carácter *progresivo* sino otro de naturaleza dialógica. (Casas 44)

En efecto, así como cada entidad – lo local, lo regional, lo nacional y lo mundial – enmarca un rango de alcance, así opera cada una de las escalas. Más allá de una dependencia gradual, su correlación ilustra un tipo de intercambio traducible mediante la reproducción de un imaginario geocultural e histórico, en conjunción con las coyunturas de su presente.

El abordaje dialógico de estas dimensiones sea desde la historiografía, sea desde un marco teórico mundialista, constituye una de las tendencias rampantes de las nuevas posturas analíticas. Su aplicación en un corpus específico contribuye con una apreciación del engranaje cultural que inspira a la creación artística. La identificación de los márgenes de interpretación, de su articulación y fluctuaciones, interesa más allá del rescate oportuno de literaturas subordinadas en el cuadro global. De sugerir un objetivo inicial, se trata de entender algunas de las tendencias que dirigen la escritura contemporánea actual, enraizadas al diálogo intercultural fomentado por la traducción, a la afluencia transfronteriza de autores y obras canonizadas, y al traspaso de las barreras lingüísticas y culturales bajo un impulso que se elige denominar “hambre de mundo”. Un último objetivo se aboca a ilustrar el tipo de dialécticas de representantes activos de literaturas semi-

periféricas, más no como manifestaciones destinadas exclusivamente a responder a una centralidad sino como fracciones de una totalidad en evolución. Entre ambos propósitos, se encaja el análisis del espacio representado en la primera escala literaria, como elemento axial de un estudio comparatista, como pivote de cada texto, y, finalmente, como factor constitutivo del ser contemporáneo a nivel identitario y social.

Sin más preámbulos, el espacio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO II
Ciudades narradas: Espacios íntimos

"Palabra, cuerpo, imagen, territorio… ¿cómo definir la intimidad?"
Leonor Arfuch

Uno de los rasgos más esenciales de la literatura contemporánea, particularmente del s. XXI, es la coyuntura entre la obra y el sistema de referencialidad espacial. Si bien se trata de una relación tan remota como el arte de narrar, la producción literaria de los últimos años refleja un cambio significativo en la interacción del autor con la dimensión espacial. Un cambio que, además, da cuenta de nuevas formas de apreciación del entorno en tiempos de cosmopolitismo, internacionalidad, expansión y desplazamiento a través de los márgenes territoriales del globo. Al menos en términos de espacialidad, la literatura del s. XXI da cuenta de otra conciencia sobre el espacio.

La supremacía de la ciudad como espacio epistemológico prima en la interpretación literaria, artística y cotidiana de tal forma que el tránsito de las ideas en distintos contextos e idiomas constituye una dinámica fundamental. Dada la pluralidad de su instauración material como núcleo de la civilización modernizada, posee un vocabulario distintivo cuya traducibilidad se advierte homogénea. No así sus rearticulaciones, ajustadas a la experimentación diversificada de sus actantes – sean locales, habitantes o pasajeros. En efecto, narrar la ciudad se ha consolidado como una praxis contemporánea emblemática, rastreable hacia la inspiración modernista y el *habitus* cosmopolita que con tanto ahínco han moldeado el ojo crítico sobre la expresión artística de los últimos tiempos. Sin embargo, las condiciones

de tal praxis en el s. XXI distan sustancialmente de los códigos históricos que acunaron tales movimientos (al menos en el nivel "tradicional" del Modernismo, de existir, y en la distorsión *naive* del cosmopolitismo como una interacción asequible a cualquier viajante). La conciencia sobre el funcionamiento global actual y el pasado inmediato que le dio forma han transformado la creación artística en un diálogo que cuestiona las políticas del progreso de mediados del XX. El espacio urbano ejemplifica este entredicho y es definido en función de dinámicas supeditadas a una noción de pluralidad y reinvención.

No se podría argumentar que las trayectorias evolutivas de la ciudad y de la vertiente composicional de la literatura sean más asemejables en la actualidad que en otros periodos previos. Tampoco sería recomendable inclinarse por el *ahora* y defender que las herramientas actuales para la creación artística alcanzan a deconstruir el carácter simbólico (ya no económico ni político) que sustenta la centralidad de la ciudad, en una especie de taxonomía social de gran alcance e influencia. La complejidad de ambas dimensiones, puesta en común por ciertos campos de las Humanidades y las Ciencias Sociales, así como por teorizaciones propias de corte geoliterario y de los estudios literarios urbanos (*Literary Urban Studies*), deriva de procesos y mecanismos históricamente arrítmicos. La relación simbiótica entre literatura y ciudad puede demarcarse cronológicamente hasta un origen ancestral, pero se encuentra lejos de ser equitativa y uniforme: en su lugar, coexisten como narrativas de la condición humana. La ciudad como espacio y también como un ente orgánico, establece los códigos que la literatura trata de decodificar, reconstruyendo (reproduciendo y en última instancia ficcionalizando) las implicaciones de lo urbano como una sistematización propia.

Un primer paso consiste en discernir *el lugar desde donde se narra*, no en el sentido de la postura autorial o del bagaje biográfico, sino en el plano de la dimensión espacial de los textos literarios. Es decir, aquellos lugares donde los criterios que habrán de decodificar la experiencia urbana son configurados *antes* de la confrontación entre el individuo y el espacio habitado en colectividad. En el caso

contemporáneo, se trata de los terrenos de la intimidad. En esta ocasión, las obras analizadas no son una excepción.

De acuerdo con Leonor Arfuch, la reapropiación del entorno inmediato deriva de la manifestación del individualismo del s. XVIII, y ha hecho de la elaboración de la initimidad el origen de la subjetividad moderna (240). En sí mismo, l*o íntimo* presupone una frontera entre *lo propio* y *lo ajeno, lo interior* y *lo exterior*. Al mismo tiempo, requiere del reconocimiento de/desde lo externo, "lo que no es [él], su opuesto –o su complementario–, el otro lado del umbral, lo público" (239). Por lo tanto, su definición no puede depender exclusivamente de una articulación subjetiva, particular, ni cerrada al criterio del individuo en primera persona del singular, cual si se tratase de una construcción aislada.

"En la intimidad", argumenta César Aira, "hay una resistencia al lenguaje" (3), específicamente al ejercicio comunicativo del lenguaje. "La frontera de la intimidad retrocede tanto como avanza la voluntad de contarla. Es coextensiva al secreto, pero el secreto existe en tanto efecto de la revelación, y ésta, hecha de lenguaje, es por esencia pública" (íbid.). Así pues, desde la lógica de Aria, conforme se narra lo íntimo también se reduce su dimensión social hacia el individuo, pero se mantiene presente. Por su parte, ya en el caso del microcosmos literario, los elementos, parámetros y, particularmente, la articulación enunciativa de lo íntimo, pueden representar las condiciones sobre las cuales se ha construido el mundo del texto.

Este será el caso de las obras a analizar. *Where Europe Begins*, *Jerusalém*, *El museo de la inocencia* y *Verde Shanghai* coinciden en un enfoque hacia la constitución individual. En estos textos, lo íntimo es conjugado con otros elementos igualmente axiales: la mujer, la modernidad, la deslocación, la crítica social. Sin embargo, su representación primordial no se aboca a un nivel temático sino que se encuentra integrado en el plano discursivo y, quizás segundamente, en la estructuración narrativa.

En términos de *lo tangible* y de la espacialidad, *lo íntimo* se traduce al cuerpo – límite material entre el yo y el mundo – y al espacio

cotidiano – como aquel lugar privado (Arfuch distinguiría el hogar) creado para y significado a partir del desenvolvimiento *libre* del ser. En otras palabras, los espacios íntimos son los espacios inmediatos de recepción y experimentación del mundo, donde son conjugados la voluntad y el quehacer individuales con los códigos sociales e identitarios.

Por ende, su composición supone los primeros niveles del microcosmos narrativo. El presente capítulo constituye una primera fase en la exploración de la dimensión espacial desde las fronteras inmediatas del ser. La premisa central consiste en considerar la organicidad y la habitualidad como cimientos de las ciudades narradas y, por extensión, como nociones básicas de las narrativas urbanas. Con ello, es posible dilucidar otras formas de representación espacial, esta vez transversal, tanto del individuo/personaje al entorno dentro de cada totalidad textual, como entre las obras lado a lado.

En el entendimiento de que, hoy en día, no se germina una lectura – ni una escritura – llana del espacio ni se define como mero vacío habitado, transitado e incluso perceptible por la capacidad sensorial del ser humano, entonces, la presencia de la espacialidad tampoco se circunscribe a un territorio dominado y/o habitado. En su lugar, también funciona como un atributo cualitativo para la rearticulación de la condición humana. Así pues, la corporeidad (i.e. el reconocimiento de lo corpóreo) y la cotidianidad son dotadas de una dimensionalidad tangible. Por consiguiente, su lectura permite abordar tanto el plano espacial como el desenvolvimiento "en libertad" de los personajes. En definitiva, advierte de un primer nivel intradiegético.

Bajo este interés, se desenvuelven las siguientes reflexiones.

2.1. El espacio corporal

"Pensar el cuerpo es pensar el mundo"
David Le Breton

Así como el espacio, el cuerpo ha despertado la curiosidad de diversos enfoques direccionados a las expresiones artísticas. Desde los estudios performativos de las artes escénicas hasta las teorizaciones crítico-literarias de corte feminista, se ha abordado su significación como un constructo orgánico, social y cultural que materializa la interioridad del ser a través del movimiento, la palabra y la escritura. Su despunte como objeto de análisis coincidió con los años sesenta, una década que, en palabras de David Le Breton, "[fue marcada por] la irrupción en la escena colectiva de un nuevo imaginario que las ciencias sociales atentas a los datos contemporáneos agarraron al vuelo" (*Sociología del cuerpo* 12). Desde entonces, las implicaciones geoculturales de su composición biológica han incentivado una serie de relecturas, siendo ejemplos la variedad fisionómica, el sexo y el lenguaje, así como la identificación de técnicas, gestos y expresividad propias de la vida individual. En mayor o menor escala, es "a través de su corporeidad [que] el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia" (8), misma que se traduce en la manipulación del espacio territorial – también un constructo colectivo con una carga semántica cultural expansible y cambiante, más allá de los márgenes temporales inmediatos.

Esta inscripción antropocéntrica, además de proponer una organización de la realidad, apunta hacia las implicaciones del elemento somático en la conformación de cualquier imaginario espacial. En términos de enunciación, el cuerpo figura como la frontera orgánica y material desde la cual son verbalizadas las referencias dimensionales (distancia, proximidad, lejanía) y la distribución del entorno geográfico (urbano, local, natural, etc.). En su concepción pragmática, funciona como la herramienta de la experimentación sensorial inmediata, que modifica el entorno según las necesidades particulares y colectivas. Finalmente, desde una estimación imagológica, es la unidad visual (antes que lingüística) de la diversidad humana que puebla el globo, una imagen viva cuya materia insta a la comparación sensorial entre los

grupos humanos y que conlleva una serie de atributos y juicios culturales, sociales y morales. El cuerpo es, pues, y como sostiene Le Breton en *Sociología del cuerpo*, una unidad de medida del mundo, pero también el receptáculo primario de lo que el mundo disponga. Al mismo tiempo, y en los términos fenomenológicos seguidos por Rubén Mendoza Valdés, "la corporalidad, es decir, la posibilidad ontológica de ser cuerpo humano no es un espacio físico, sino antes bien, en su origen, un modo de ser de la espacialidad del *Dasein*. Es un espacio que no se mide". Sin embargo, es también la primera unidad de medición del espacio, el punto de referencia desde el que son determinadas la distancia, la perspectiva, el movimiento y demás factores que permiten pensar en el espacio mismo.

2.1.1. Exofonía, metamorfosis y corporalidad en "The Bath"

Bajo esta orientación, podría afirmarse que Yōko Tawada es quien presta mayor atención a la conexión entre lo orgánico y lo territorial. En *Where Europe Begins*, las voces narrativas son configuradas a partir de un principio que atiende a la *"corporalidad del lenguaje*" (sic.) (García Hernández 250), es decir, a la entrada lingüística y corporal en un segundo idioma. Este principio de tintes metafóricos, transversal a lo largo de su obra, adquiere una dimensión metamórfica en algunos de los textos que conforman la compilación. Con el devenir de cada trama, narrada en primera persona femenina, las protagonistas reflexionan sobre el sistema lingüístico dominante en el territorio actual. En la novela breve "The Bath" (I), el Yo narrativo es una mujer japonesa residente de una ciudad sin nombre ubicada en Alemania (deducción formulada a partir de una serie de indicadores culturales, no así topográficos). Los cuentos reunidos bajo el segundo apartado, "Where Europe Begins" (II), responden a una cotidianidad que demanda de un posicionamiento crítico frente a espacios europeos homogeneizados, desde una perspectiva errante. "A Guest" (III) es narrada por una articulista de asuntos cotidianos para lectores de lengua alemana. Las protagonistas de *Where Europe Begins* viven en un estado perpetuo de traducción que repercute en la composición orgánica de las mujeres migrantes de cada historia.

En su narrativa, Tawada ha enmarcado las consecuencias personales de su experiencia migratoria, priorizando el contacto intercultural entre Oriente y Occidente como eje composicional, e incluso, como una circunstancia que le ha conducido a delinear su concepción de la *exusophonī* (exofonía) en 2003, refiriendo a "the use of a foreign language as a medium of both daily interaction and artistic creation" (Suga 26). Esta práctica, cada vez más frecuente en los autores migrantes, implica una lectura de los rasgos de la comunicación humana en cuanto a la interpretación del Otro y del Yo en contraste con el Otro, lo cual, en la escritura de Tawada, se torna material, tangible. Según observa Keijirō Suga, la exofonía no es una innovación de la autora, sino un término empleado para nombrar una forma de vida de raíces modernas, trasladada en su literatura: "it is rather a basic condition of an innovative literary language that is always trying to implode and break its own vessel from within" (27). Tampoco la asociación entre metáfora y traducción, sinónimas desde la época clásica hasta el Renacimiento (ibid, 23), o la introducción de la influencia kafkiana en diferentes textos, presente desde los orígenes de su formación literaria (Medin). Tawada acude a las dinámicas de una pervivencia migrante de un pasado foráneo patente, en los márgenes de un contexto ajeno pero inmediato, para recrear un modo de estar literario en una frontera multicultural, y lo hace desde otro tipo de frontera, esta vez más primitiva y natural: el cuerpo.

En su lectura sobre la corporeidad, Jeremy Redlich insiste en la necesidad de marcar un distanciamiento de la caracterización meramente biológica para entender "how the contours or boundaries of the body … are continuously in a process of materialization, subject to the cultural, social and linguistic impressions that mark the bodily boundary, namely skin, as a surface that is coded and decoded like any other text" (75). Un ejemplo de ello es la introducción de una historia a manera de cuento tradicional japonés en "The Bath" mientras la protagonista se examina la piel frente al espejo. La observación de Redlich, encaminada hacia apreciaciones afines a las contemplaciones de Le Breton sobre la influencia social, destaca la espacialidad del

cuerpo en los textos analizados de Tawada[35]. Incluso, remarca su valía como un espacio en movimiento en sí, con una frontera tangible y maleable que, además de distinguir entre un Yo y un Otro, insta a la atribución de significado e identidad.

En "The Bath", la modificación corporal secunda a la transición de un sistema lingüístico a otro en un proceso gradual efectuado en tres momentos: 1) la modificación en la piel, 2) la pérdida de la lengua (orgánica y lingüística) y 3) la inmovilidad del cuerpo en su totalidad. El texto abre con la composición biológica del cuerpo humano destacando su naturaleza cambiante y, por tanto, omitiendo desde el inicio cualquier posibilidad de control sobre sí y el entorno inmediato.

> Eighty percent of the human body is made of water, so it isn't surprising that one sees a different face in the mirror each morning. The skin of the forehead and cheeks changes shape from moment to moment like the mud of a swamp, shifting with the movements of the water below and the footsteps of the people walking above it. (3)

De acuerdo con Redlich, inaugurar el texto con el agua y el pantano alude a una fluidez corporal e identitaria implícita en el ser humano, previa a la intervención de los factores externos que establecerán su extranjerismo en páginas posteriores. Más aún, al referir a un interior maleable y a una frontera "porosa y amorfa" (palabras de Sabine Fischer), la voz narrativa alude a una existencia subordinada a la noción de una colectividad que domina el espacio habitado.

Un ejemplo de ello ocurre tras la detección de escamas en su rostro, brazos y pecho mientras toma un baño, justo después del fragmento previo. La protagonista narra una historia a manera de cuento folclórico en que una mujer transformada en pez es orillada a sacrificarse en favor

[35] Redlich hace hincapié en el manejo de la piel como frontera espacial y cultural en algunos cuentos de *Where Europe Begins* ("The Bad", "Canned Foreign" y "Where Europe Begins"), *Facing the Bridge* ("In Front of Trang Tien Bridge" y "The Shadow Men"), en *Talisman* ("Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht"/"Actually No One Is Allowed To Say It, But There Is No Europe"); y en *Überseezungen* (*Oversee Tongues*).

de un pueblo que la desconoce como parte de su comunidad. El relato, además de presagiar el futuro de la protagonista, apunta a "pensar en las conexiones con seres femeninos de naturaleza acuática presentes en la tradición mítica y literaria occidental" (157), lo cual, para Miriam Palma Ceballos, funciona como vínculo entre la obra contemporánea migrante y las mitologías griega y japonesa a través del manejo de concepciones ancestrales, como la adaptación y el desarrollo social de la mujer bajo los criterios dominantes. De tal manera, puede observarse cómo el cuento dentro del cuento cobra forma y sentido desde el sometimiento del cuerpo al beneficio social, lo cual se consolida en la narrativa de Tawada como un rasgo emblemático de la pervivencia migrante.

La protagonista, ante la imposición biológica y la presión externa, se retira las escamas y observa su propia transformación somática diariamente, comparando su reflejo con una fotografía que retrata su rostro ajustado a las pautas estéticas de la ciudad. Ambos cuidados se convierten en parte esencial de un ritual diario que procura restablecer un equilibrio entre lo visible por el Yo migrante y lo esperable por el Otro eurooccidental. Se trata, pues, de un primer momento en la transición de un sistema lingüístico a otro, insistiendo en que, para Tawada, es el lenguaje el que contiene al individuo y no viceversa (Slaymaker 46). Por lo mismo, al reflexionar en el contraste entre ambas imágenes, reflejo y retrato, no solo se advierte una coyuntura entre pasado y presente, ni un ajuste visual al contexto actual.

En "The Bath" (como en otros relatos), la confrontación entre lo natural y lo social tiene lugar en un marco de interpretación del lenguaje como un espacio colectivo, alcanzable e inaprehensible a la vez. Dado que el desenvolvimiento en un segundo idioma requiere de la reelaboración del Yo a partir del contraste entre lo propio y lo ajeno (en términos geoculturales), la transición a un estado de extranjerismo también compromete a la composición material del individuo. En este caso, el rostro y la piel pasan a constituir un punto de inflexión entre la percepción de la protagonista, un Yo migrante oriental, y el campo visual del Otro colectivo occidental.

Ahora bien, mientras esta primera alteración responde a una tentativa integral, el segundo cambio lo anula. Durante un almuerzo de trabajo, la protagonista hace de intérprete entre una firma japonesa y unos clientes alemanes, relacionados con la compraventa de pescado:

> When my work takes me to an exclusive restaurant, I always order sole. Sole, unlike flounder, never tastes bland, and it's also not fatty like salmon. I don't know anything more delicious in Western cuisine. But it's not just because of the taste I insist on sole. It's the word itself. Sole, soul, sol, solid, delicious sole of my soul. The *sole* reason I don't *lose* my *soul*, and my *soles* stand on a *solid* footing still… When I eat sole, I'm never at a loss for words with which to translate. (sic.)
>
> On this day, however, one large fish was ordered for the whole party, so I wasn't able to order sole. (14)

A raíz de esta imposibilidad, se origina una reacción en cadena que continúa con la determinación de la protagonista por sustituir – y no traducir – las descortesías de la firma japonesa con enunciados banales pero políticamente correctos en alemán. Posteriormente, la voz narrativa admite su desagrado por su lengua nativa y, finalmente, pierde la habilidad para comunicarse:

> People's mouths fell open like trash bags, and garbage spilled out. I had to chew the garbage, swallow it, and spit it back out in different words. Some of the words stank of nicotine. Some smelled like hair tonic. … Everyone began to talk, using my mouth. Their words bolted into my stomach and then back out again, footsteps resounding up to my brain. The chunk of fish in my stomach was having a bad time and began to protest. My stomach muscles clenched up and I began to stutter. It felt good to stutter. "Tha, tha, tha, that". The skin of my stomach grew taut like a bagpipe and I bellowed, "That ha, ha,

> ha, has, has." I didn't know myself whether I was laughing or stuttering, but it felt agreeable. (17-18)

De esta forma, comienza un desarraigo lingüístico. Por un lado, la protagonista es incapaz de comunicarse en las lenguas correspondientes a su contexto, no solo por la omisión de sus preferencias gustativas sino por su disconformidad con su situación como intérprete. Por otro, y en pasajes subsiguientes, tiende a mostrar un rechazo hacia su lengua nativa y hacia las imágenes preconcebidas de las fisionomías 1) japonesa, lo cual ocurre en una última visita a su madre y a su tierra natal, y 2) japonesa en Europa (durante la sesión fotográfica). La pugna entre sistemas lingüísticos alcanza una dimensión corporal con un tartamudeo agradable pero que conduce a una obstaculización de su desenvolvimiento social y, posteriormente, a su composición biológica. Tras el incidente, la narradora es desprovista de su lengua en un laberinto onírico (término prestado de Palma Ceballos) por una mujer-fantasma cuya apariencia cambiaba a cada parpadeo.

> "Now close your eyes," she said. I closed my eyes and saw a desert. I felt as if I'd been tied up and couldn't move.
>
> "Stick out your tongue. Let me lick it."
>
> …. So this is what it feels like to die, I thought, and suddenly I was terrified and tried to scream, but a big hand covered my mouth. "Don't scream. You're mute, don't you remember."
>
> I couldn't breathe and pushed the woman away. She simply collapsed to the floor, almost too easily. …
>
> After a while she raised her head and said, "Go home now, for tonight. Come again tomorrow night, wont' you? If you come tomorrow, I'll give this back to you." She showed me what she held in her hand. It was my tongue. (25-26)

La pérdida del órgano implica, pues, la anulación de su función social y, finalmente, conduce a un deceso metafórico del Yo. El control

momentáneo del fantasma sobre el cuerpo de la narradora es posible por la apropiación del habla, así como su mutismo indica una subordinación. El Yo pasa de un estado activo a una suspensión de su independencia. Pese a un intento por reintegrarse en la sociedad con otro tipo de trabajo (taquigrafiando poemas), la falta de su lengua conlleva al desconocimiento de la grafía y del lenguaje. "One could say I had given the woman my life along with my tongue" (48). Las facultades de su cuerpo comienzan a decaer y su funcionamiento como ser humano se reduce a dormir, pensar, despertar, y servir de receptáculo para la mujer-fantasma que ha pasado a habitar su cuerpo y comunicarse con ella a través de la vibración en sus huesos. El relato concluye con la inevitable inutilidad, e igualmente significativa, con una última transformación corporal: "Since I have no tongue, I cannot be an interpreter …. I am a transparent coffin" (55).

Brevemente, cabe apuntar que el uso de la corporalidad también es detectable en otros cuentos en *Where Europe Begins*, pero desde otros órganos que participan en el acto del habla. Por ejemplo, en "The Talisman" y "Storytellers Without Souls", destacan la oreja y la voz. Particularmente en este último texto, la voz narrativa continúa la traducción y el viaje como prácticas para la autodefinición. Es este caso concreto, el elemento corporal converge con la acepción de 'compartimento' de la palabra '*zelle*'. Tawada llama la atención en el desarrollo de la condición humana en espacios caracterizados por el confinamiento (por ejemplo, las cabinas para traductores). Asimismo, la autora procura justificar la relación distanciada entre el individuo y el espacio mediante el desplazamiento:

> In a book about Indians I once read that the soul cannot fly as fast as an airplane. Therefore one always loses one's soul on an airplane journey, and arrives at one's destination in a soulless state. … The first time I came to Europe on the Trans-Siberian Railway, I lost my soul. When I boarded the train to go back, my soul was still on its way to Europe. I was unable to catch it. … Later I flew back and forth so many times I no longer know where my soul is. In any case, this

> is a reason why travelers most often lack souls. And so tales of long journeys are always written without souls. (107)

Aun cuando el relato identifique lugares concretos, la reconciliación con el espacio se mantiene vaga e incierta. La voz narrativa no describe los lugares experimentados mediante un vocabulario espacial urbano, sino que se limita a asociar topónimos con la transformación corporal y espiritual causada por la transición transcontinental. Ultimadamente, el enfoque vuelve al ser.

La tríada lenguaje-cuerpo-mundo, fundamental en "The Bath", decrece gradualmente a lo largo de los textos, de tal forma que en "The Guest", los efectos de la traducción metaforizados en la composición corporal son mínimos. Paralelamente, aumenta la frecuencia de referencias topográficas como Nepal, Hamburgo y Tokio, así como el detalle en su reconstrucción. No obstante, pese a este distanciamiento composicional, se observa una insistencia constante en que el lenguaje, para la autora, es inconcebible sin las modificaciones corporales que su emisión requiere, sin "los sonidos nuevos propios de la lengua extranjera" o sin aquellas "alteraciones en los puntos de articulación de esos mismos fonemas en la lengua materna" (García Hernández 250). La dificultad en adaptarse a las nuevas inflexiones y movimientos representa un riesgo de exclusión y, por ende, de una especie de agenesia. El mutismo y la inmovilidad anulan el desarrollo como ser social. Concretamente, en "The Bath", la anulación del control y el movimiento representan el desarraigo de los espacios habitables, cuerpo y lenguaje.

En gran medida, Tawada trata de restituir el valor del vector somático en el sistema de comunicación que integra al ser en el ámbito social. Concretamente en "The Bath" insiste en su significado activo como registro biológico en un estado constante de hibridez. La alegorización de las pugnas a nivel de conciencia, así como la materialización de su condición – política y cultural – en la mutabilidad de la apariencia física y en la facultad comunicativa, constituyen los rasgos de una narrativa configurada en el límite entre dos lenguas. Lo cual, no obstante, podría conducir al equívoco de asumir que las

fronteras en que se construye corresponden con, únicamente, los márgenes geopolíticos y geoculturales entre sociedades disímiles.

A grandes rasgos, el lenguaje existe y circula más allá del dominio o la habilidad particulares, e impregna a los hablantes que habrán de sostener su perpetuidad en realidades multiculturales. Tawada reinserta esta integración en su narrativa haciendo del cuerpo un espacio primario del texto literario, en compensación por la falta de un sentimiento de pertenencia a un lugar físico habitable. Sentimiento que se intensifica cuando el extranjerismo en la imagen corporal contrasta con el entorno dominante.

La piel representa el primer contacto del individuo con el mundo y la lengua, así como los órganos involucrados en el acto del habla, el medio hacia la integración. Para Tawada, "the location of the skin can be determined by touch. You just put out your hand and feel where this world ends: that's where my skin is. The skin is a membrane separating this world from the other one" (54). De ahí que la primera preocupación descrita en "The Bath" sea la apariencia física. En palabras de Le Breton, "el rostro es la parte del cuerpo más individualizada, más singular", una "epifanía" individualizadora, "la marca de [la] persona [con un] uso social en una sociedad en la que el individuo comienza a afirmarse con lentitud" (*Cuerpo y modernidad* 43). Con el detenimiento en la apariencia, la autora establece una separación entre los dos espacios que perfilarán el conflicto del personaje y, ultimadamente, habrán de conformar el microcosmos del texto: por un lado, el lugar habitado en comunidad; por otro, el cuerpo diferente que transgrede la uniformidad de un panorama influenciado enfáticamente por una serie de imágenes sobre lo extranjero o, más específico, lo que se espera ver en lo extranjero.

Sin reincidir en la relevancia de los componentes básicos en la narrativa tawadiana, cabe apuntar el manejo del extranjerismo corporal como un elemento transversal en la compilación. El desconcierto de las voces narrativas (que pueden contemplarse como un discurso unificado) frente a las costumbres de la vida alemana, marca un contrapunto en las representaciones de espacios urbanos en los que cohabitan la habitualidad, la multiculturalidad y el desconcierto. "El

cuerpo funciona como un límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto" (22); y es precisamente bajo esta noción que Tawada elabora personajes atentos a un patriotismo lingüístico inspirado en las virtudes de la comunicación humana, buscando exceder a las constricciones nacionales y a las limitaciones de escribir en los márgenes de una territorialidad cerrada a sí misma.

La densidad de un lenguaje tanto prosístico como poético, la problematización del extranjerismo como un rasgo intrínseco, la pervivencia en un estado limítrofe, e incluso el binomio "elegido" – japonés/alemán, califican la obra narrativa de Tawada como un caso anómalo, difícil de categorizar. Sin la pretensión de ofrecer una solución, interesa concluir con una última anotación al respecto: aproximarse a los textos de la autora, aun a sus publicaciones más tempranas como "The Bath", implica establecer un distanciamiento parcial de las aproximaciones convencionales. Más aún, requiere de un compromiso en particular: su narrativa acerca de un *in-between* requiere ser leída desde el *in-between*.

2.1.2. Dolencia y espacialidad en *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares

"El dolor es el destino común"
David Le Breton

Durante sus reflexiones sobre la contribución de los parámetros sociales en la corporeidad, Le Breton ha insistido en la fragmentariedad característica de la modernidad europea: "el cuerpo como elemento aislable del hombre (al que le presta el rostro) sólo puede pensarse en las estructuras sociales de tipo individualista en las que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus iniciativas y en sus valores" (22). Bajo esta condición, es posible entender el desapego de algunas narrativas por las implicaciones multidimensionales del territorio, ya no solo en materia de unidad social sino en la relación simbólica entre el individuo y el lugar habitado (así

como una dotación de sentido). La siguiente obra encuadra con este tipo de contemplaciones.

Jerusalém es construida desde la enfermedad mental, el dolor y la perversión. Se trata de una obra orquestada desde personajes restringidos por los criterios de una sociedad sin topónimo ni otra cultura más que la herencia difusa de una Europa heteróclita. En este texto, el tercero de su tetralogía (*O Reino*), Gonçalo M. Tavares ha perfilado como recurso la operación del instinto en su vertiente más violenta, lo cual alza ciertas interrogantes sobre el tipo de experiencias humanas que le interesa destacar. Para ello, el punto de partida de la configuración espacial es un individualismo desahuciado de cobijo social, por causa de la interacción con la dolencia.

En el ámbito discursivo, la fragmentariedad atraviesa la narrativa del autor portugués; rasgo que hace de *Jerusalém* un microcosmos complejo en que el dolor y la perturbación mental dirigen su composición en diferentes escalas. Dado que es el individuo – el personaje – quien pauta la creación del entorno en que habita, este microcosmos es estabilizado bajo las normas de lo insano, comenzando por la representación de la locura como amenaza de una regularidad que no aparece en el texto, pero que orbita como dictamen asumido. Por tal motivo, resulta pertinente adentrarse en las coordenadas del espacio habitado desde la caracterización de los personajes centrales que lo conforman.

A grandes rasgos, podría decirse que las pautas iniciales de la obra son indicadas desde los componentes paratextuales, más o menos respetados a lo largo de las diferentes ediciones. Dejando la cuestión del título para otro momento, la contraportada de la edición utilizada para el análisis (15ª ed., 2010) muestra un juego arquetípico muy conciso: "Uma mulher, um assassino, um médico, um menino, uma prostituta e um louco. E uma noite". Las conexiones entre estos personajes se mantienen según las necesidades fisiológicas que los perfilan, pasando así del padecimiento aislado a la articulación de lo humano en función de su papel dentro de una colectividad. Más aún, esto conduce a replantear el significado de lo humano *per se*, en el marco de su experiencia sensible y mediante un discurso auto-

interpretativo de su composición y funcionamiento orgánicos y sociales.

En palabras de Maria Margarida de Araújo e Marques, dentro del conglomerado identitario de *O Reino*, "*Jerusalém* é a lei do homem" (30) articulada por "personagens que interiorizam a Guerra, …, a par daqueles que estão permanentemente em guerra consigo mesmos, os loucos, e uns poucos que não têm cabimento nem numa nem noutra categoria" (29). Efectivamente, la obra es ambientada como un eco humano de la desestabilización del periodo bélico tratado en los dos volúmenes anteriores (*Um Homem: Klaus Krump* y *A Máquina de Joseph Walser*).

Sin embargo, aunque la clasificación en términos de sanidad mental (locos – no locos – otros) permita una referencialidad práctica, también reafirma de forma colateral un vocabulario de corte cientificista, congruente con un contexto sociohistórico en que se procuraba la relaboración de las bases identitarias. Desde el análisis de Juliana Florentino Hampel:

> En *Jerusalém*, "a loucura, a tortura e o afeto orientam os impulsos de homens e mulheres ocupados em compreender e lidar com os limites da sanidade" (Tavares, 2006). De fato, a obra traz a insanidade como tema por excelencia, já que não há parâmetros de normalidade que nos possibilitem comparar o discurso dos diagnosticados loucos e dos considerados normais. (44)

Lejos de antonimias moralistas (bueno-malo, blanco-negro, sano-loco), el texto es matizado por una desesperanza habitual. No se trata, propiamente, de una ambientación en claroscuros, como argumentaba Carla Severo Trindade en su análisis sobre el apetito violento en *Jerusalém*. Las aspiraciones de los personajes se reducen al apaciguamiento inmediato, mismo que se obtiene por las calles de una ciudad reconstruida en sintonía con la búsqueda de la satisfacción individual. El espacio urbano es pautado según las dinámicas de lo (in)sano, lo cual conduce a vislumbrar una realidad individualista y

doliente. En tal caso, los alcances de esta "normalidad" son los fundamentos del código que confiere sentido y cohesión al microcosmos de la obra vía la constitución de los personajes.

La ley del hombre impera sobre la disección entre la racionalidad y la locura, y lo hace mediante la representación de una corporeidad, en algunos casos deficiente y en otros, necesitada. El caso más evidente es el de Mylia, quien desde su niñez manifestó un desarrollo motriz censurable por su manera obscena de tocar los objetos. Durante su ingreso al Hospício Georg Rosenberg a los dieciocho años, su comunicación es primordialmente física: "…Mylia sabia já como humilhar os homens. Conhecia o intervalo existente entre a sedução e a repulsa e sabia manipular esse espaço: reduzindo-o, ampliando-o, fingindo que ele não existe para logo a seguir o exibir de modo ostensivo. Só se humilha quem se aproxima…" (37). En su estancia, se embaraza de Ernst y, poco después, es operada sin su consentimiento e imposibilitada de tener más descendencia que el niño al que no conoció por disposición de Busbeck. La cirugía parece provocar tres operaciones más, sin éxito de curación, produciéndole un dolor indeterminable que trasciende a lo largo de la historia. A esto, se añade el hambre con que inaugura la narración, entrando en pugna dos dolores:

> …a dor que a ia matar, a dor má, assim ela a designou, e, do outro lado, a dor boa, a dor do apetite, dor da vontade de comer, dor que significava estar viva, a dor da existência, diria ela, como se o estômago fosse, naquele momento, ainda em plena noite, a evidente manifestação da humanidade, mas também das suas relações ambíguas com os mistérios de que nada se sabe. (17-18)

Estas denominaciones – dolor malo y dolor bueno, aunque imprecisas, alcanzan a transmitir la integración corporal del personaje. Como se puede observar, el dolor funciona como la base de su existencia: "[e]star doente era uma forma de exercitar a resistência à dor ou a apetência para se aproximar de um deus qualquer" (7). Severo

Trindade ha visto en Mylia "o personagem sobre quem se poderia dizer que praticamente fala a linguagem do ventre" (3). La manipulación de la materialidad y el espacio, así como la interacción con las reacciones involuntarias de su propia composición, son acciones sintomáticas de su cosmovisión que viajan del interior al exterior, estableciendo a su vez una interconexión entre el individuo y el espacio externo inmediato.

Con Mylia, Tavares no solo expone el vector somático que habrá de percibir una realidad (a falta de mejor término) oscura, sino que reincide en la corporalidad como medio para dotar de espacialidad a la enfermedad e introducir su relevancia *prima* en la realidad del texto. Al ubicar los malestares fundamentales en el estómago y el vientre, el autor recrea una sociedad doliente desde las entrañas, como consecuencia de un cientificismo deficiente asumido y ejercido como solución a cualquier problemática del ser humano civilizado, contemporáneo.

La insuficiencia de esta acepción es personificada en la vida de Theodor, antónimo de la libertad y el libertinaje de Mylia. De manera, Tavares inserta la intersección entre la rigidez de la institucionalización civil y la desmesura de la naturaleza humana en una posición central del panorama intradiegético. A este propósito, la entrada en escena del doctor Busbeck resulta más que ilustrativa:

> Theodor acabara de abrir a revista nas páginas centrais onde uma mulher deitando sangue do nariz, nua, numa cama, com as pernas abertas, exibia ostensivamente a vagina. Numa outra fotografia a cara da mesma mulher e o sangue no nariz a escorrer com força. Numa terceira fotografia a mulher, agora vestida, abria muito a boca encostada à câmara. Eram visíveis, ao fundo, alguns dentes pretos. (23)

Esta inclinación por el cuerpo femenino violentado y la exaltación mórbida de lo grotesco extiende una tensión del biopoder característico del ámbito psiquiátrico en el s. XX. En su atención a las sexualidades periféricas, Foucault encontraba en "el examen médico, la investigación psiquiátrica, el informe pedagógico y los controles familiares", un funcionamiento bilateral entre lo que consideraba como "mecanismos

de doble impulso: placer y poder" (*Historia de la sexualidad* 59). Aunque sus observaciones enmarcaban el desarrollo de las etimologías de las sexualidades dispares y el texto de Tavares no profundiza en estas temáticas, no pasa inadvertido el énfasis en perfilar el poder desde quien lo ejecuta. La correlación elíptica entre la institucionalización de las constricciones morales y la práctica consuetudinaria de instauraciones reglamentadas tiene como eje la (re)articulación verbal de aquellos fenómenos corporales que no se ajustan a los patrones dominantes. De ahí el estallido de nuevas terminologías durante los últimos siglos. Asimismo, Tavares también muestra un interés por desequilibrar los perfiles dominantes, sea en sus códigos morales, sea en las bases institucionales.

"La mecánica del poder [afirmaba Foucault] hunde [la disparidad] en los cuerpos, la desliza bajo las conductas, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad, la constituye en razón de ser y orden natural del desorden" (57). Como médico, varón y de una sanidad mental socialmente aceptable, Theodor Busbeck se encuentra en posición de conceder visibilidad analítica a la ruptura del patrón, en este caso concentrada en la locura y el horror, y definir su realidad con cierta legitimidad. No obstante, este ejercicio de poder solo caracteriza su plano discursivo, ya que es su propio cientificismo el detonante de su aislamiento social.

No obstante, Theodor se distancia de cualquier contacto directo, confinando su desarrollo intelectual a la revisión de archivos históricos e imágenes de masacres humanas en tiempos de guerra. Paulatinamente, su credibilidad va en decremento con el devenir de la lectura, dada su avocación a la investigación teórica en lugar de una contribución activa de la medicina en el hospital e, incluso, en el ámbito social. Su interés es "apenas estudar as situações em que uma parte não tinha qualquer possibilidade – ou mesmo vontade – de infligir baixas na outra parte, e em que a parte forte, sem qualquer justificação – ou pelo menos sem a grande justificação que é o medo – dizimou a parte fraca". Más aún, "[pretende] chegar à fórmula que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada" (51). Se trata, pues, de un ciclo en que la segmentación

racionalizada de la condición humana en mente, moral y cuerpo reduce a este último como un objeto neutralizado (incluso subestimado) por los otros dos elementos, es decir, como una materia orgánica subsumida al funcionamiento mental y, principalmente, a los juicios de valor dominantes.

El discurso introspectivo de Theodor, representante del ámbito médico, fluctúa entre la examinación metódica de la desmesura y la barbarie cientificista. Desde la búsqueda matemática de una fórmula que permita explicar la relación entre el miedo y el tiempo, hasta el desenvolvimiento de sus relaciones humanas, Theodor mantiene un ojo clínico amaestrado para hallar el error, diseccionarlo, entender su funcionamiento, denominarlo y finalmente humanizarlo: hallar una operatividad que, por definición, repele el deseo, la emoción y el impulso biológico.

Paradójicamente, el dominio adquirido por el hábito a la disección analítica del ser humano se torna insuficiente en las dinámicas de los espacios íntimos. Primero, Theodor es incapaz de controlar la violencia física de Mylia durante los ocho años de convivencia conyugal, lo que le conduce a internarla. Segundo, su hijo adoptivo crece con una discapacidad en sus piernas que genera un rechazo familiar e interfiere en su implicación como padre. Finalmente, el desafortunado encuentro con la prostituta Hanna en el hotel y la experimentación del horror en una situación que no presuponía un riesgo en la prevalencia de su control.

Conviene indicar que, en la directriz temporal de la narración, Theodor es perfilado desde la búsqueda por la saciedad sexual, años después de su divorcio, la adopción de Kaas Busbeck y su aislamiento del gremio científico y académico. Durante la noche en que transcurre la historia, deja la privacidad de la casa y las fotografías de la mujer violentada de cara a la satisfacción de su impulso corporal. Es, entonces, cuando ocurre el primer contacto con Hanna, a quien Theodor considera “uma autêntica cirurgiã”: “Tudo lhe agradara: os olhos, a forma orgulhosa como ela falava, o nome, o dizer que estava à sua espera, a rua onde se encontraria daqui a uma hora, tudo; principalmente, a rapidez com que o encontro se desenrolara, a eficácia

do corpo e das informações" (38). Incluso en esta escena, se presenta un personaje acostumbrado al dominio y a la racionalización del criterio de su propio gusto. Asimismo, se reconoce una cierta analogía en un personaje cuyo oficio incluye una serie de implicaciones morales totalmente distantes (por no calificar de opuestas) a la psiquiatría.

Hanna manifiesta un control absoluto sobre su cuerpo y su imagen corporal. Incluso, puede ser considerada como el personaje de mayor dominio en términos de interacción social y, como se verá más adelante, en materia de espacialidad. "Hanna era uma prostituta insólita, cujo maior excitante surgia no modo de olhar, em que coincidiam a perversão ilimitada e a inteligência racional" (30). El lenguaje gestual se convierte en herramienta de sobrevivencia y captación visual; más aún, focaliza al cuerpo como centro de los espacios en que es representada.

Pero, particularmente, el control a través de la mirada concentra una práctica aún más excelsa que el amaestramiento de la prostituta de la obra.

> Más allá del ruido y de los olores desagradables, la experiencia sensorial del hombre de la ciudad se reduce, esencialmente, a lo visual. La mirada, sentido de la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de la apropiación que el hombre realiza de su medio ambiente. (Le Breton, *Cuerpo y modernidad* 105)

Mediante la gestualidad, este personaje determina la interacción, establece el ritual a seguir o, por el contrario, anula la posibilidad de la comunicación. Su manipulación es una práctica propia de las sociedades occidentales que, en su incorporación del cuerpo en las dinámicas de la sociabilidad, "eligieron la distancia y, por lo tanto, privilegiaron la mirada (*infra*) y, al mismo tiempo, condenaron al olfato, al tacto, al oído e incluso al gusto, a la indigencia" (121). El *olhar fundamental* de Hanna antecede al diálogo e insta a una aproximación medida, socialmente concientizada bajo el contexto de la interacción sexual remunerada.

Además, y con una diferencia notable sobre otras conexiones entre/con otros personajes, el encuentro entre Hanna y Theodor permite observar la intersección entre los mecanismos mencionados por Foucault – poder y placer – en un mismo momento. El segundo contacto tiene lugar en un espacio neutral en que ninguno ejerce un control sobre el otro. Sin embargo, la cita no transcurre según lo previsto: "Aquela mulher era velha: há poucas horas a Theodor parecerá-lhe ter vinte anos, agora era para ele evidente que aquela mulher talvez tivesse cinquenta" (245). El médico se aterra al observar el cuerpo envejecido y herido de la mujer. Hanna no es contemplada desde el placer sino desde el horror, sensación que termina por anular los mecanismos de doble impulso. La biología o, mejor dicho, el cuerpo como registro biológico del tiempo, excede a la frialdad clínica del investigador y, finalmente, a la aprehensión teórica del "orden natural del desorden".

Ahora, si en *Jerusalém* el discurso científico es subsumido a los impulsos fisiológicos de la condición humana, el lado contrario, lo dispar, tampoco está libre de tal sometimiento. En todo caso, mantiene una dependencia estrecha. Kaas y Ernst padecen deficiencias en sus fisionomías, lo cual obstaculiza su incorporación a la sociedad. Mientras el niño es diagnosticado con una "fraqueza geral" (87), el padre biológico es "[atravessado] por aquilo a que se pode chamar *incompetencia na forma*" (192), además de padecer de esquizofrenia. Ambos orientan estas dificultades según la opresión ejercida por la rigurosidad clínica (Kaas por Theodor y Ernst por el director Gomperz), en favor de configurar una manera de existir próxima al patrón común.

El niño Kaas intenta hacer efectiva su humanidad. La desproporción de las piernas, la debilidad corporal y su incapacidad de una dicción regular y fluida, repercuten en el desarrollo de un sentido de justicia sobre su condición en el grupo social respecto a las burlas de sus compañeros de colegio así como también al comportamiento desinteresado de su padre:

> Kaas Busbeck tinha agora doze anos e nunca estivera na rua de noite, sozinho, àquela hora. Baixava sobre ele um medo que não dizia boa noite

> como no final das histórias infantis: o que escutava, pelo contrário, era: má noite, terrível noite.
>
> … Estava na rua, era uma criança, mas tinha um trabalho: o seu pai, Theodor Busbeck, médico, saíra a meio da noite, deixando-o sozinho: o seu trabalho era aparar o medo e encontrar o pai.
>
> O rapazito Kaas pensava já no modo como o recriminaria em público: falaria alto, exigiria respeito: não era uma conduta correcta, aquela …. Até legalmente aquele acto era inaceitável, pensava ele. (143)

Naturalmente, esta inversión de papeles contribuye a cuestionar la efectividad de los criterios morales en la sociedad propuesta en el texto. Más cuando esta línea de pensamiento conduce al asesinato (alegórico sobre el futuro imposible de Europa) del pequeño Busbeck por un veterano de guerra. Pero en esta ocasión, interesa destacar la perpendicularidad entre la discapacidad corporal y el sentido común.

De acuerdo con Le Breton, "[las] sociedades occidentales hacen de la 'discapacidad' un estigma, es decir, un motivo sutil de evaluación negativa de la persona. …En la relación con [el discapacitado] se interpone una pantalla de angustia o de compasión que el actor sin problemas se esfuerza por no revelar" (*Sociología* 77). Como se puede observar, en la realidad social de *Jerusalém* este trato solo se cumple parcialmente. Sin ser excluido, Kaas constituye un desconcierto, una excepción a la normalidad dominante e, *in extremis*, una enfermedad sin solución. Incluso, su existencia deriva de un fallo en la vigilancia del hospital y su funcionamiento escapa a los procedimientos clínicos.

Al mismo tiempo, pese a su aislamiento de las actividades regulares, desarrolla un criterio propio sobre la dignidad y el comportamiento social adecuado. De alguna manera, las implicaciones de la desigualdad corporal inspiran la elaboración de un juicio propio, independiente, y tan legítimo como el resto de los personajes de la narración. "Su humanidad no provoca dudas y, sin embargo, va en contra de la idea habitual de lo humano" (Le Breton, *Sociología* 79).

Pese a su juventud, no opera según el instinto sino bajo una idea de responsabilidad que, curiosamente, contradice a la ingenuidad de ciertos racionamientos, como el dejar su casa a las cuatro de la mañana.

De tal forma, Tavares concentra en Kaas un juicio moral empático con la realidad extraliteraria, si no con motivo de compensar su desproporción fisionómica, al menos como una crítica a la deficiencia del orden dominante establecido durante los primeros años de la posguerra. Esto, ya que es el descuido de Theodor lo que conduce a la muerte del infante, incapaz de defenderse ante el apetito asesino de Hinnerk. "Kaas só pensaba no pai, Theodor Busbeck: ele não tinha o direito de o deixar sozinho em casa. Ele sabia que Kaas poderia precisar dele a meio da noite, o pai traíra-o. Ia chamá-lo à razão. Não foi uma atitude inteligente, pensava Kaas da atitude do pai" (167).

Por otro lado, aun reforzando la línea de la discapacidad, el autor continúa con la búsqueda por una noción de pertenencia al entorno a través de Ernst. Para ello, acentúa un elemento transversal en la caracterización de los personajes: el desplazamiento. En este caso concreto, la potencia de la enfermedad mental disminuye gracias al movimiento deambulatorio por la ciudad.

Una vez fuera del Hospício, Ernst se dedica al amaestramiento de la deficiencia de su cuerpo y contrarrestar aquella incompetencia de la forma. "El cuerpo diluido en este ritual – argumentaba Le Breton – debe pasar desapercibido, reabsorberse en los códigos" (*Sociología* 78). La discapacidad constituye una ruptura con el desempeño habitual de la corporeidad en el marco social. En general, el cuerpo no requiere de un detenimiento preciso o de una comprensión exhaustiva de su composición orgánica para llevar a cabo sus funciones, siempre y cuando cumpla con las expectativas personales y colectivas. Le Breton reconoce que, al menos dentro de las sociedades occidentales, la tendencia es condicionar el movimiento corporal a la lejanía y al distanciamiento.

> [P]aradójicamente, parecería que, en la convivencia que se establece con el cuerpo como espejo del otro, en la familiaridad del sujeto con la

> simbolización de los propios compromisos corporales durante la vida cotidiana, el cuerpo se borra, desaparece del campo de la conciencia, diluido en el cuasi-automatismo de los rituales diarios. (*Cuerpo y modernidad* 121-122)

En cierta manera, la discapacidad pone en manifiesto la dependencia del ser humano de la ingeniería orgánica, previa y parcialmente ajena a la intervención civil, antes que del engranaje social; lo cual, provoca un desconcierto, una especie de anomalía a la espera de una reintroducción de sentido, operatividad y coherencia por parte de un especialista (ibid., 94). La disciplina ejercida por los "cuidados" del Hospício Georg Rosenberg agudiza la lucha interna de Ernst, y le confiere un marco de interpretación mecánico insuficiente para controlar el flujo de su conciencia. Por tal motivo, busca fuera de sí mismo y, quizás más importante, en su idea sobre la mirada del otro, una posibilidad de asociación y un sentido de pertenencia.

Es en el tránsito por la ciudad y no en el hospital donde Ernst comienza a explicarse los márgenes de su enfermedad – "não tive uma doença contagiosa …, a minha cabeça funcionava mal, apenas isso" (206) – y formarse un criterio sobre la brutalidad y, principalmente, los resabios de la internación psiquiátrica.

> Ernst caminhava horas pela cidade sem parar, inventando histórias na sua imaginação, construindo relações humanas e amizadas que não existiam. Esforçara-se por aprender de novo a contactar com as pessoas normais, e não apenas isso: também com os dias normais: os dias que esperam pelo humano para que este decida o que fazer deles. (203)

La vida se aproxima a la normalidad y el movimiento libre por el espacio representa un proceso de sanación. "[L]a tranquilidad que puede tener cualquier actor en sus desplazamientos y en el desarrollo de la vida cotidiana se vuelve un honor, un certificado de buena conformidad" (Le Breton, *Sociología* 79). Bajo esta satisfacción, trata de conciliar sus deficiencias mentales y cinéticas con el ritmo de la

ciudad, forzándose a encajar visualmente con el entorno; es decir, a través del amaestramiento de su propio cuerpo y de la reflexión en retrospectiva de su internado. Sin embargo, esta conciliación se encuentra en un riesgo constante, primero por una llamada telefónica del director Gomperz que desencadena el descontrol de sus ideas orillándolo al intento de suicidio, y luego, por la llamada de Mylia que ocasiona un desenfreno en el uso del cuerpo.

> Se Ernst não fosse um homem adulto, alguém que merece respeito – teria talvez já quarenta anos, perto disso –, dir-se-ia que *não sabia correr*. A perna direita, quando avançava, fazia um movimento mais lateralizado que a perna esquerda, o que provocava um desequilíbrio em todo o corpo, que Ernst compensava instintivamente avançando o tronco para a frente, num excesso que, em certos momentos, parecia à beira de terminar numa queda aparatosa. Mas o corpo de Ernst, como que automatizado e habituado a estas modificações constantes de peso e equilíbrio, reagia, aparentemente no último instante, com um novo avançar da perna direita, avanço igualmente acompanhado de um movimento lateral desnecessário. (55-56)

A pesar de su condición, el cuerpo es supeditado al control natural del instinto, deslindándose de los códigos normalizadores en caso de ser necesario. Paralelamente, Ernst responde a la estigmatización de su propia integridad manteniendo una lucha constante con su cuerpo y su mente, en favor de atender a las normas corporales de una vida – colectivamente – plena. Procura aminorar las circunstancias de su alteración e interponer las condiciones favorables para dialécticas propicias en que su estado no sea motivo de exclusión ni desconcierto. Busca, finalmente, pertenecer.

Jerusalém es la ley del hombre, afirmaba Araújo, "um conglomerado de humanos" (29) en perpetuo diálogo con la fragilidad biológica y el fortalecimiento del entramado social. Es una obra que

centraliza al individuo, no solo por cuanto refiere al enfoque de la perspectiva o la introspección en la elaboración de un discurso someramente plural, sino por figurar como la base orgánica de la realidad narrativa. Esto último también salta a la vista en contraste con la disformidad de la dimensión espacial, a tratar más adelante.

Como se habrá podido observar, la insatisfacción corporal delimita cada una de las historias que pautan la narración; misma, que puede tener su origen en una deficiencia biológica o en una mera necesidad, pero que es primordialmente experimentada de forma aislada. Este individualismo, si bien justificado por el estilo del autor, no deja de representar un guiño hacia las formas contemporáneas de experimentar la condición humana. Más aún cuando el primer espacio se encuentra comprometido, y es que el mecanismo corporal no suele llamar la atención hasta que la optimización de su funcionamiento es interrumpida.

Al partir de este tipo de ruptura, Tavares remarca el carácter fragmentario de su composición, para después unificarlo. "La sensación de dolor", afirmaba Le Breton, "es en primer lugar un hecho íntimo y personal que escapa a toda medida, a toda tentativa de aislarlo o describirlo, a toda voluntad de informar a otro sobre su intensidad y su naturaleza". En este sentido, "el dolor es un fracaso del lenguaje" (*Antropología*, 13); una reacción neurológica de la inestabilidad fisiológica que arraiga verbalmente a quien la padece. En *Jerusalém*, esto se observa en la introspección del padecimiento, en cuyo centro conviven la vida y la muerte a manera de hambre y dolor incurable; antonimia manifestada hacia el lector y no los demás personajes, y que advierte de una tensión entre el sufrimiento individual(izado) y, al mismo tiempo, la representación de un estado colectivamente perceptible.

De acuerdo con la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor (IASP), el dolor es "una experiencia sensorial y emocional desagradable, asociada con un daño tisular, real o potencial, o descrita

en términos de dicho daño"[36]. Aunque la descripción sea ambigua, como en el caso de *Jerusalém*, existe un margen de verbalización y por tanto de comunicabilidad. Esto, a su vez, pudiera encajar con los parámetros socioculturales del contexto pertinente. El dolor y la enfermedad, como manifestaciones de un desequilibrio en el funcionamiento natural del cuerpo, también son experimentadas como construcciones sociales; por tanto, están sujetas a una interpretación a través del lenguaje, más no solo en los márgenes del habla, sino como un sistema epistemológico inserido en su *ethos* – "modo de ser del cuerpo" (Mendoza Valdés 185), pautado según la casuística de un contexto social determinado.

"Todas las sociedades humanas integran el dolor en su concepción del mundo, confiriéndole un sentido, y hasta un valor, que desactiva la desnudez de aquél y con frecuencia hasta su agudeza" (*Antropología del dolor* 132). De ahí que Le Breton discrepe de la exclusividad privilegiada de su evaluación desde las comisuras de la medicina occidental y la biología. Su universalidad permite su interpretación y su transmisión posterior en el texto literario bajo una discursividad que puede o no estar sujeta al vocabulario clínico, pero que es meramente posible gracias a una verbalización parcial, imprecisa y ocasionalmente inconsistente. De tal forma, pese a la posibilidad de transmitir su padecimiento y ser capturado a través de la palabra (tanto por el emisor como por el receptor), existe un margen que escapa al lenguaje articulado. En este caso, podría decirse que Tavares está maniobrando sobre lo lingüísticamente inaprehensible, implicando (y requiriendo de) la intervención de un medio interpretativo común.

A este propósito, el dolor, la discapacidad y la enfermedad mental (disfuncionalidades somáticas de distintos rangos) parecen conformar

[36] "Pain: An unpleasant sensory and emotional experience associated with actual or potential tissue damage, or described in terms of such damage." La fuente original se encuentra en la página oficial de la IASP (www.iasp-pain.org). Para esta investigación fue citada la traducción de Francisco López Timoneda en su artículo "Definición y clasificación del dolor" (1996), también utilizada por Eduardo Ibarra en "Una Nueva Definición de Dolor. Un Imperativo de Nuestros Días" (sic.) diez años después, lo cual sugiere una perpetuidad en la contemplación del término, a pesar de "la enorme complejidad y multitud de aspectos y variantes que presenta el dolor" (López Timoneda, 49) al momento de englobar sus rasgos bajo una única conceptualización.

un frente común. Más aún, encarnan la semanticidad de una sociedad que, desprovista de una fe abstracta e inmaterial, ha establecido las bases de una cosmovisión y de su creencia (religiosa) modernas en factores tangibles e inmediatos; una sociedad que apuesta por la ciencia y no por la religión.

Apuesta, no obstante, que se convierte en una paradoja de la cosmovisión europea moderna. "La medicina quiere situarse fuera del marco social y cultural al detentar la palabra verdadera, la única 'científica' y por lo tanto, intocable" (Le Breton, *Cuerpo y modernidad* 176). A la vez, se ha desarrollado como la autoridad discursiva en la concepción cultural de la sanidad, arraigando otras vertientes a categorías alternativas en el proceso; incluso, deslegitimándolas.

Para el gremio clínico perfilado en *Jerusalém*, la dimensión corporal adquiere su valía en función de la conceptualización de lo humano, siempre en los márgenes de la institucionalización vía la su descripción y categorización: es decir, nada menos que la dotación de la palabra, una acción que, al menos dentro de la cosmovisión católica de la sociedad europea, concede poder. Paralelamente, la corporeidad que escapa a esta práctica sistematizada ocasiona su desestabilización – tal es el caso de la derrota del discurso científico frente al ímpetu del impulso humano, concentrados en el embarazo de Mylia dentro del Hospício y del susto de Theodor frente a Hanna. Desde este correlato, Tavares reconstruye el modelo normativo sobre el cual se alza un microcosmos disforme.

Las tensiones corporales circunscritas a la gestión de la dolencia establecen las relaciones intrahumanas del texto y, ultimadamente, sustentan la propuesta narrativa del autor. La inestabilidad corporal edifica el entramado social que, incentivado por la sanación inmediata, habrá de desplazarse por un espacio emergente al ritmo de su paso, su necesidad y su campo visual. Por consiguiente, es posible atisbar la yuxtaposición entre cuerpo, mente y ciudad, o si se prefiere, entre lo orgánico, lo discursivo y, finalmente, una representación espacial nuclear en la cosmovisión de cualquier sociedad moderna – inicialmente occidentalizada y potencialmente globalizada. La colectividad fragmentaria, la ambientación ensombrecida y el

individualismo supeditado a la interacción diaria con la enfermedad física y mental, la insatisfacción sexual y la vacuidad vital, enmarcan una realidad doliente y abocada a satisfacciones vanas, fugaces e inmediatas.

2.1.3. Simbiosis entre cuerpo y ciudad en *Jerusalém* y "The Bath"

"Se podría ir por el mundo dejando dejando
trozos del cuerpo"
Juan Mayorga

En la contribución "El cuerpo es ideología" a la revista *Topía*, Carlos Trosman trazó una panorámica analítica de algunas de las teorías recientes que recaen sobre la significación somática. Desde la psicología social hacia la reflexión sociológica, hizo hincapié en el sometimiento de la noción de la corporalidad al dictamen del poder hegemónico y a la definición cultural: "Conceptualizamos el cuerpo como un territorio de entrecruzamientos de lo biológico, lo pulsional, lo social, lo cultural, algunos podrían agregarle lo espiritual". Con esto en mente, podría afirmarse que los textos analizados concuerdan con esta apreciación.

La metaforización corporal en "The Bath" y la localización de la enfermedad en *Jerusalém* (a manera de mapeo), atribuyen un sentido de espacialidad al cuerpo como el lugar donde confluyen la influencia del contexto inmediato y los malestares de los actantes narrativos. Primordialmente, instan a la lectura de ambas dimensiones, espacial y corporal, como constructos sociales, al tiempo que advierten de una correlación sobre la cual reposa el texto literario, y que conviene examinar.

En materia de espacialidad, salta a la vista la inclinación por un rasgo común en ambas narrativas, que dificulta una aproximación tradicional: el detrimento de la descripción arquitectónica y urbanística del espacio habitado. Tanto en "The Bath" como en *Jerusalém* se indican lugares concretos que forman parte de la conciencia de los

personajes y otorgan un sentido de cohesión a la ambientación en que se desenvuelven: lugares de paso, hoteles, calles, oficinas, etc. Sin embargo, hay un margen amplio de ambigüedad. Mientras la narradora tawadiana presta una atención menor a las referencias topográficas, la voz tavariana parece evitar cualquier asociación directa con realidades específicas – aunque sin desatender a la lógica natural de una sociedad urbana. Tales consideraciones pudieran interpretarse como una tendencia a la desvinculación de establecimientos de antaño (puntos de referencia habituales, monumentos, lugares emblemáticos, etc.), o como un mero intento de favorecer el acercamiento del lector. Siendo este el caso, cabría adentrarse en la motivación de tal tendencia, a fin de distinguir la posibilidad de una propuesta compartida por los autores respecto a un abordaje más extendido sobre el territorio global; pero, y sin hacer a un lado esta hipótesis, también podría atenderse tal ambigüedad como una característica de la concepción espacial y, por tanto, de la dialéctica entre ambas dimensiones.

Al plantear la relación entre el cuerpo y el espacio en la sociedad contemporánea, emergen alternativas muy propositivas para su examinación, algunas de las cuales son exploradas por Cristóbal Pera en *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Podría partirse, por ejemplo, de su significado "como entidad biológica y como espacio en el que se encarna la persona como categoría psicológica con su conciencia ética" (31); de su desenvolvimiento "como un objeto semiótico, como un texto que se escribe con varios lenguajes: sus gestos, sus palabras, sus posturas, sus movimientos, es decir, el cuerpo como representación" (25). Incluso, sería factible proceder bajo los siguientes términos:

> El cuerpo, como tal, anda frecuentemente entre metáforas: su compleja unidad biológica puede ser evocada como un «microcosmos», mientras que presta su nombre a la sociedad en la que vive, considerada como cuerpo social; por otro lado, los elementos anatómicos corporales participan en metáforas que describen actitudes de los individuos

> en la sociedad: doblar la rodilla, trabajar codo con codo, ir mano a mano, etc. (ibid.)

El cuerpo posee una participación activa sobre su entorno: lo percibe, asimila y manipula en favor de la necesidad del ser, sea individual o colectivo. Es el primer espacio habitado por el ser humano, su primera herramienta de contacto con el mundo y su primera frontera. Su pluralidad permite una serie de aproximaciones que circundan las características de su representatividad y manifestación. Concretamente, dentro del marco literario específicamente mundialista, podría pensarse en teorizaciones biopolíticas, lo cual dirige la atención lejos de la obra de Tavares hacia la novela de Tawada, en la cual la fisionomía establece por sí misma una tensión intercultural.

Anteriormente, se ha enfatizado la relevancia del contraste fisionómico en la obra de Tawada. En un fragmento analéptico, la narradora de "The Bath" ve materializarse esta tensión en su propia imagen. En el pasaje de la sesión fotográfica, se le solicita ajustarse al contexto actual: "Can't you look a little more Japanese? This is for a travel poster" (9). Naturalmente, se observa un gesto de denuncia por parte de la autora hacia la apropiación – ¿o exportación? – capitalista del extranjerismo como un atributo nacional de internacionalidad.

En esta línea, la voz narrativa es distanciada del entorno y, en consecuencia, el espacio urbano carece de precisión. "The Bath" se construye desde la visibilidad del extranjerismo en un contorno euroccidental apenas descrito por sus costumbres y lugares de paso amplios. La narradora, desprovista de una asociación cultural o territorial, asume aquellos contrastes en su cuerpo e interactúa con el desconcierto que produce su imagen.

En publicaciones posteriores (recolectadas en la misma edición) la falta de vinculación es encausada a otros elementos de la integración humana. En "Storytellers without Souls", la voz narrativa retoma la segregación entre el individuo y el espacio inmediato, justificándola con la desaprehensión intrínseca al acto de viajar. Como se podrá observar en el pasaje citado con anterioridad – "…one always loses one's soul on an airplane journey, and arrives at one's destination in a

soulless state" (107); la autora no se detiene directamente en el cuerpo sino en una creencia espiritual. Pero, en lugar de omitir lo tangible, lo infiere al segregar el alma del cuerpo, e insistir en la dualidad orgánica y temporal producida por el traslado de una realidad espacial a otra. Espacios, cabe apuntar, con una carga semántica y simbólica dentro de las rearticulaciones migratorias que convergen en *Where Europe Begins*.

"Storytellers without Souls", publicado por primera vez en 1996, mantiene algunos elementos utilizados en "The Bath" sobre el acto de traducir y viajar. En esta ocasión, el aspecto somático confluye con la palabra '*zelle*', traducida como célula o celda. Tawada presta atención al desenvolvimiento de la condición humana en espacios característicos por implicar aislamiento como el confesionario religioso, el ataúd o las cabinas de los traductores en los congresos internacionales:

> … you often see these beautiful transparent booths in which people stand telling stories: they translate, so actually they are retelling tales that already exist. The lip movements and gestures of each interpreter and the way each of them glances about as she speaks are so various it's difficult to believe they are all translating a single, shared text. And perhaps it isn't really a single, shared text after all, perhaps the translators, by translating, demonstrate that this text is really many texts at once. The human body, too, contains many booths in which translations are made. … [People] call the place in which these texts are stored a soul. (104)

Nuevamente, Tawada define la percepción del entorno de acuerdo con un *in-between* permanente. El cuerpo figura como el espacio donde la coexistencia entre dos sistemas lingüísticos tiene lugar en la configuración identitaria. En retrospectiva, Tawada reinserta el quehacer literario en la forma de vida internacional.

Jerusalém, por su parte, sigue una ley más primitiva a los criterios geopolíticos; al menos, en cuanto refiere a la descripción de lo visual y

lo visible (asuntos de gran interés para Tawada). La ausencia de rasgos fisiológicos concretos es coherente con el deslindamiento de las temáticas etnográficas. Tavares retrata circunstancias biológicas de otra índole, ajenas a la dialéctica continental centro-periferia. En su lugar, la atención es circunscrita a un margen (casi marginalidad) europeo, estrechamente cercano a la relaboración de una discursividad dominante, desde la evocación del padecimiento fisiológico hacia un malestar general.

La problematización de la enfermedad divide a los habitantes de *Jerusalém* en enfermos, médicos y aquellos que no han interactuado con el Hospício. Dentro del hospital psiquiátrico, se imponen una serie de restricciones que condicionan el comportamiento de sus integrantes de tal manera que, una vez fuera de la institución, las fronteras entre la mente, el cuerpo y el juicio comienzan a desdibujarse. El dolor, el deseo sexual y la enfermedad mental, estimulan el desplazamiento de los personajes por el entorno, buscando "placebos" fuera del conforte de los espacios íntimos. Es en esta exploración que comienzan a emerger lugares concretos y, paralelamente, se moviliza el relato: Mylia sale de casa en búsqueda de una iglesia y, a manera de engranaje, la voz extradiegética intercala las historias de los personajes restantes.

Dado que el padecimiento excede a las posibilidades del propio individuo, los personajes son motivados a desplazarse por una ciudad difusa, sin pautas topográficas ni indicadores cartográficos. Dentro de los confines del espacio clínico, estatismo e itinerancia confluyen bajo las normas institucionales, personificadas en médicos y enfermos mentales respectivamente. Fuera del Hospício, estas maneras de estar se diluyen de tal forma que el movimiento en tanto que necesario, se pluraliza y hace posible la evocación de una ciudad.

Al sistematizar lo (in)sano y movilizar a los agentes por rutas indefinidas para el lector, Tavares establece las bases de una sociedad reconstruida desde la privación de un desenvolvimiento óptimo. En su lugar, edifica el imaginario espacial "[a] existencia com saúde" (60). No obstante, como se ha mencionado previamente, el autor ha optado por mantener la concepción espacial a nivel de personajes, de manera

que el lector solo recibe una idea de urbanidad, como discurso y como espacio imaginado.

Pese a la lejanía y a las directrices temáticas, ambas narrativas se sustentan en la individualización y, por tanto, la lectura de cualquiera de sus dimensiones se verá afianzada en la centralización de un tipo de personaje que no parece establecer ninguna vinculación identitaria con los determinantes espaciales. Puesto de otra manera, el espacio no produce un sentido de pertenencia sino que lo expone y lo problematiza, implicando así una desvinculación tangible que termina por arraigar al individuo a la búsqueda – fallida – de su autosuficiencia.

Al observar esta coincidencia en ambas obras, se presenta la posibilidad de explorar la *organicidad* de la espacialidad urbana. Haciendo a un lado la obviedad de su papel en la caracterización de los personajes, interesa atender a la reacción sensorial, al desenvolvimiento de deseos, emociones y juicios morales, a la habilidad comunicativa y a la capacidad de movimiento como factores que intervienen en la rearticulación de la experiencia narrada. La ausencia de descripciones geográficas y arquitectónicas limita la identificación de indicios concretos e imposibilita la distribución cartográfica del espacio representado; pero también confiere un sentido de autonomía o, al menos, advierte de una interacción con el espacio que por intrínseca, es habitual. En otras palabras, la noción de ciudad se encuentra tan enraizada al ser humano que no precisa de un detenimiento verbalizado para ser percibida como una totalidad. Esto en la medida en que satisfaga las necesidades de personajes que sufren algún tipo de deshumanización al desencajar visual y/o socialmente con patrones estéticos dominantes.

Si en la narrativa de Tawada, el reajuste de la fisionomía y del lenguaje es interrumpido a causa de la disociación cultural, en la novela de Tavares estas rupturas se pluralizan. En ambos casos, la dimensión corporal es semantizada de acuerdo con su (no) funcionamiento dentro del engranaje social. La desarticulación de este proceso conduce al arraigo temporal del individuo sobre sí mismo, subestimándolo y conduciéndolo a buscar su integración desde una posición desfavorable. Por ende, al tratarse de una categoría excluyente en términos sociales el

grado de impacto en el entorno es menor al sector dominante, oficial e institucional. Finalmente, dado que el espacio externo al individuo impone una serie de conductas y contemplaciones, el sujeto – más que territorial – socialmente periférico no procurará la reorganización de la ciudad habitada. En su lugar, tratará de ajustarse a ella atendiendo a su condición mediante un proceso de absorción y no de influencia.

Por cuanto corresponde a los límites de los textos *per se*, la dialéctica entre lo corporal y lo territorial se sustenta en la reivindicación del ser como núcleo, vínculo y dinamizador del espacio evocado. En respuesta, así como el cuerpo adquiere su relevancia según el cumplimiento o no de su papel en el entramado social, el espacio urbano mantiene su supremacía como entidad epistemológica en el texto literario.

"A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales", sostiene Le Breton (*Cuerpo y modernidad* 93). Al hacer del cuerpo el núcleo orgánico de la dimensión espacial – y, por extensión, de la totalidad narrativa, ambos textos retribuyen su valor simbólico –. Con ello, la ciudad se convierte en un trazado presente y ausente, orgánico e independiente, e inherente a la articulación del ser contemporáneo.

2.2. El espacio cotidiano

"Lo cotidiano se inventa con mil maneras de *cazar furtivamente*"
Luce Giard

Hablar de la relevancia del espacio cotidiano puede representar un riesgo hacia argumentaciones obvias que desestiman su valía. O bien, de asumir que, por tratarse del entorno inmediato, ha recibido suficiente atención durante las décadas recientes. Henri Lefebvre (*Critique de la vie quotidien*, 1947), Tzvetan Todorov (*Elogio a lo cotidiano*, 1998), Maurice Blanchot (*La Parole quotidien*, 1959), Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol (en una investigación conjunta publicada

como *L'Invention du Quotidien* vols. 1, 2 y 3), Yi-Fu Tuan (*Space and Place: The Perspective of Experience*, 1977), Georges Perec (*L'infra-ordinaire*, obra póstuma publicada en 1989), Nikos Papastergiadis (*Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*, 2010), y múltiples teóricos han abocado diversas reflexiones a deconstruir su habitualidad mediante el análisis directo de las dinámicas internas y de sus repercusiones sobre la interacción y contemplación sociales; es decir, externas a los confines personales.

En efecto, el tema posee una "desventaja" similar al elemento corpóreo analizado en la sección anterior. "A través de las acciones diarias del hombre [resumía Le Breton], el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales" (*Cuerpo y modernidad* 93). Por su parte, "lo cotidiano – apuntaban Lisbeth François y María Paz Oliver – transita entre el anonimato de todo aquello que carece de importancia o pasa inadvertido" (9), y es que al tratarse de los márgenes más próximos del desenvolvimiento humano, se confía en un conocimiento y un dominio completos que poco – o nada – pudieran sorprender.

Por otro lado, esta misma estabilidad, derivada de una forma de vida sedentaria (véase Careri), ha sido una constante transversal en la manifestación de las artes a lo largo del tiempo y de la (re)orquestación de los marcos geoculturales. La cotidianidad y los modos de habit(u)ar son características fundamentales (de) las ciudades contemporáneas, por lo que, a efectos de análisis literario, poseen "un cierto potencial creativo [que] desafía las políticas de la modernidad" (ibid.).

El espacio cotidiano se percibe como un lugar externo al individuo y de experimentación frecuente e inmediata, con una carga simbólica y semántica distintiva que se construye a la par del ejercicio de prácticas rutinarias. En gran medida, puede considerársele como el espacio primario del desarrollo humano, y es precisamente por tal motivo, que salta a la vista la liquidez en su definición (véase François y Oliver). A diferencia del *lugar habitado*, *lo cotidiano* suele abarcar un diámetro mayor a una residencia, un espacio laboral o un centro educativo, y depende de prácticas espaciales pero no de una delimitación

cartográfica. "[E]l espacio cotidiano carece completamente de límites, pues incluye una variedad heterogénea de espacios – la calle, el lugar de trabajo, la casa, las tiendas – y distintas formas de movimiento en relación con ese espacio" (François y Oliver 12). Su amplitud deriva de las actividades diarias del individuo durante su desenvolvimiento como miembro de su sociedad; por ende, su demarcación se encontrará sujeta a su interacción.

Dentro del texto literario, el espacio cotidiano es semantizado mientras es experimentado. En el caso del corpus primario, a habitualidad constituye una práctica fundacional, principalmente desde su relación con el cuerpo. Mientras el margen corporal posee una materialidad aprehensible y delimitable por sí misma, la circunspección espacial de lo cotidiano responde a procesos meramente circunstanciales, con menor inmediatez pero también con una vastedad y perpetuidad de mayor alcance. En su formato espacial, se trata de la "[p]rolongación del cuerpo construida por el hombre, extensión cultural del cuerpo; el lugar que habita le garantiza, al mismo tiempo, una seguridad física y moral" (Le Breton, *Cuerpo y mordernidad* 108). Por lo tanto, abordar el espacio cotidiano no consiste únicamente en bordear los márgenes de la inmediatez territorial, pues implica la puesta en práctica de una rutina (de una actividad constante) que puede tener lugar en varios puntos geográficos.

El museo de la Inocencia (Orhan Pamuk) y *Verde Shanghai* (Cristina Rivera Garza) parten de la alteración inicialmente involuntaria de la rutina, de la ruptura de la estabilidad y de la reapropiación del espacio en función de dicha ruptura. Bajo esta condición, el espacio primario de ambas novelas pasa a ser el espacio cotidiano, a diferencia de las obras previamente tratadas en las que su representación geográfica y arquitectónica no es prioridad. Si bien las obras de Pamuk y Rivera Garza también incluyen el factor de la corporalidad, no se detienen en la composición orgánica de los personajes y narradores. Por otra parte, tanto en *Where Europe Begins* como en *Jerusalém* existe un compromiso de los autores con el espacio cotidiano: Tawada recurre a la representación de un conjunto de hábitos en el lugar habitado, como la estabilidad que se verá alterada por la interacción con el(los)

lenguaje(s) en la constitución del hablante y del dominio lingüístico. Tavares, por su parte, e incluso en su sobriedad paisajística, dedica una atención especial a configurar la ambientación del hospital psiquiátrico como el *alma máter* de la perturbación mental de la ciudad. *Grosso modo*, así como *Where Europe Begins* y *Jerusalém* sostienen una dependencia indisoluble entre la corporalidad y su espacio, *El museo de la inocencia* y *Verde Shanghai* establecen la misma relación con la cotidianidad.

2.2.1. Del recuerdo al antimuseo, o el mal del objeto en *El museo de la inocencia*

> "¡Qué puede haber más bonito que dormir por las noches en el mismo espacio que unos objetos a los que estás ligado por los recuerdos…!"
> Orhan Pamuk

Entre los textos del corpus, *El museo de la inocencia* (2007) es la novela que guarda mayor vínculo con la cotidianidad. La línea narrativa fluye desde una historia de amor que permite retomar algunos hilos sobre el estado político del Estambul posterior a la modernización de Atatürk, desde las entrañas sociales de la burguesía y la clase trabajadora. Desde un narrador diegético, la trama continúa la historia de (des)amor de Kemal Basmacı, un empresario en la treintena, y Füsun Keskin, prima lejana de dieciocho años de una escala social considerablemente menor. En los primeros capítulos el enamoramiento de convierte en una tortura emocional y orgánica para el narrador a partir de la desaparición de la joven, motivada por la fiesta de compromiso de Kemal con Sibel, una mujer de posición socieconómica similar y formación profesional. La depresión deriva en un padecimiento corporal, únicamente disminuido gracias a recorridos citadinos asociables con Füsun y, principalmente, al contacto con objetos tocados por la joven durante los encuentros previos y posteriores a su ausencia.

De la preservación de la historia con Füsun, se desprende una obsesión que ha sido calificada por Efrén Giraldo como coligomanía

(una patología cultural propia del coleccionismo), por Emerson Dionisio Gomes de Oliveira como una "adoração fetichista" (60), o bien, por el autor mismo como un gesto no-occidental hacia un hábito cultural europeo. Inicialmente, este comportamiento es una concentración de nuevos hábitos reiterativos que conducen a la recolección de objetos de uso cotidiano, desde colillas de cigarrillos hasta accesorios de cabello de diversas formas, tamaños y funciones. Cada artefacto es vinculado a una anécdota que rememora, en primer lugar, el tacto, el aroma o el cuerpo de la joven; en segundo, espacios concretos de la ciudad donde coincidieron. El siguiente pasaje puede ilustrar la intensidad de esta obsesión:

> Después de nuestros tres primeros encuentros,… cuando me sentaba frente a ella en los restaurantes del Bósforo pensaba en lo que sufriría durante los días siguientes echándola de menos, y me llevaba para guardarlos algunos objetos de la mesa… Por ejemplo, esta pequeña cuchara de hojalata que Füsun se llevó a la boca en el restaurante de Aleko en Yeniköy… Este salero lo mantuvo mucho tiempo en la mano mientras mirábamos un oxidado mercante soviético… En nuestro cuarto encuentro, después de tomarnos el helado que compramos en Zeynel, en Istinye, Füsun tiró al suelo este cucurucho mordisqueado por el borde y yo, que iba detrás de ella, me lo metí en el bolsillo en un abrir y cerrar de ojos. Al regresar a casa examinaba aquellos objetos con la mente ebria, un par de días más tarde me los llevaba junto a otros igualmente valiosos al edificio Compasión para que no llamaran la atención de mi madre e intentaba calmar con ellos el dolor que comenzaba a agudizarse poco a poco. (Pamuk 319)

Shaj Mathew (*The New Republic*, 2015), Ana Yunuén Sariego (Gaceta de Museos – Revista INAH, 2013) y Juan Cruz (*El País*, 2012), han calificado esta recolección como una estrategia narrativa conceptualista próxima al *readymade* duchampiano. Los objetos

acumulados son expuestos en lo que será el museo, abierto al público más de veinte años después de la conclusión de la historia entre Kemal y Füsun. De tal forma, Pamuk propone una estetización de la vida cotidiana mediante la dotación de una carga emocional a objetos normalmente mundanos, pero enfáticamente distintivos del marco sociohistórico a representar.

La atribución semántica, lejos de limitarse a una contribución meramente literaria, procura establecer una conexión con los lectores y adquirir su posicionamiento como un museo particular que plasme de manera visual la interrelación entre el fragmento histórico, el grupo social y el individuo. Por ejemplo, a fin de justificar su celosía, el narrador (un Kemal literaturizado por un Orhan Pamuk parcialmente ficcional) contextualiza una de las tensiones causadas por la occidentalización que comenzaba a transformar Estambul: "Como supongo que las generaciones… de visitantes que lleguen a mi museo, por ejemplo, después del año 2100, tendrán dificultades para entender el asunto, debo correr el riesgo de repetirme y proporcionar datos acerca de algunas realidades «antropológicas» poco agradables" (85).

Esta condescendencia pasa a describir las condiciones de la virginidad y la precariedad a la que se encontraban sujetas las mujeres que optaban por una expresividad sexual *moderna* (según el mismo uso del concepto en el texto). Asimismo, respalda el secretismo entorno a la relación, suficientemente fundamentado por el compromiso de Kemal y el nivel socioeconómico desfavorecido de Füsun; razones, pues, que conducen los encuentros de la pareja al edificio Compasión, un departamento propiedad de la familia Basmacı que valía como almacén de cachivaches y que, antes de los protagonistas, era poco frecuentado.

En una primera instancia, la vida cotidiana de Kemal se desenvuelve en el hogar y la empresa familiares. Con la llegada de Füsun, el marco inicial es ampliado en concordancia con los reajustes de la interrupción de la rutina anterior y del desarrollo de nuevos hábitos. Mismos que, al ser centralizados en el edificio Compasión, reconducen las dinámicas del narrador-personaje por la ciudad. El traslado del centro de actividad frecuente de un lugar a otro deriva en

una transformación profunda en la habitualidad, aún circunscrita a los márgenes urbanos.

Paulatinamente, el espacio previamente abandonado va adquiriendo una relevancia situacional, mas no consuma su categorización como espacio cotidiano hasta que no da inicio la recolección. Los objetos, las anécdotas y las vivencias con Füsun están intrínsecamente concatenados en el desarrollo discursivo de la obra (en adelante *El museo*). El narrador-personaje alterna las vías de percepción del lector entre lo tangible y lo visible mediante el uso de artefactos comúnmente desapercibidos y de su colocación en espacios primeramente privados que anteceden a la construcción del museo de Çukurcuma, como el hogar y el edificio Compasión.

Al mismo tiempo, los espacios cotidianos adquieren sentido en la medida en que concentran anécdotas; mejor dicho, recuerdos. Sea por coligomanía o por materializar (inclusive corporeizar) el *hüzün*[37] – so pretexto del padecimiento amoroso, la recolección responde a los criterios de preservación de la memoria individual. El narrador insiste en las motivaciones personales para la creación de la obra y el museo como justificaciones de su obsesión:

> El deseo de revivir una y otra vez esos momentos de amor y la dependencia de dichos placeres son, por supuesto, el combustible básico que mueve mi historia. Durante años, cada vez que recordaba esos incomparables momentos de amor para comprender

[37] *Hüzün* es una palabra intraducible que alude, someramente dicho, a un sentimiento que emerge de los habitantes estambulitas en relación a su ciudad y a sus vidas como experiencias desarrolladas en sociedad. En *Estambul: Ciudad y recuerdos* (2005; trad. castellano 2006), Pamuk dedica el capítulo X a detallar los recovecos de la vivencia de tal sentimiento. En su estudio exhaustivo y concreto de las traducciones de esta palabra al inglés y al francés, Ayse Fitnat Ece afirma que el autor parece entender el *hüzün* como "a kind of a shared feeling which shapes and moulds the soul of the city" ("Orhan Pamuk's *hüzün* in English and French 297). Por su parte, Patrizia Ciambelli y Claudine Vassas asocian el término con intraducibles próximos dada su vinculación entre el sentimiento individual-colectivo y el espacio geográfico: "L'*hüzün*, difficile à definir et à traduire autrement que par des synonymes qui nèn sont pas, s'apparente à la *saudade* portugaise, au *dur* roumain… Comme eux, il s'accroche à un pays, à un peuple, à une ville dont il est la signature" ("La consolation des objets. Esthétique de la nostalgie dans l'oeuvre d'Orhan Pamuk" 116).

> mi dependencia, en lugar de razonamientos lógicos se me pasaban ante los ojos hermosas imágenes de nuestras dulces horas. (76)

El retorno a las anécdotas circunscribe la lectura a los márgenes de la nostalgia mediante una reconstrucción espacial parcialmente imaginaria, dado que no es hasta la elaboración del museo que Kemal se aboca a la tarea de recrear la ambientación material. En la línea del fragmento anterior, el narrador continúa:

> Pero, como más tarde pude comprender, aquellas imágenes no eran la causa de mi placer y mi felicidad, sino cuadros incitantes… Años después, para entender por qué me había enamorado de ella de aquella manera, intentaría recordar no solo los ratos en que hacíamos el amor, sino también la habitación donde lo hacíamos, el entorno, las cosas más cotidianas. (76-77)

Dentro de un discurso apologético, Kemal retribuye el valor activo del enamoramiento en la conformación del museo. Por este lado, la lectura del texto literario demanda una atención sobre las transformaciones de la vida y el espacio cotidiano para medir los alcances de la intensidad sentimental del narrador-personaje y, ultimadamente, preservar una historia de amor. Por otro, lleva a la mesa una rememoración que apuesta por la conservación de un sector social en un fragmento histórico influenciado por un occidentalismo importado.

Además de conversaciones con su círculo social sobre la entrada de publicidades, restaurantes, hoteles y aparatos electrodomésticos, Kemal expone algunas diferencias antropológicas y culturales sobre las costumbres y, principalmente los juicios de valor tradicionalistas concernientes a la mujer como el arreglo físico, la moda y la sexualidad. En este sentido, el comportamiento femenino constituye un tópico ilustrativo de la disyuntiva moral, implicando a cada uno de los personajes femeninos de la obra. Pero en el marco de su representación

espacial, la dicotomía Oriente-Occidente es profundamente resumida a la concepción del museo.

Tras la muerte de Füsun, Kemal comienza a recorrer pequeños museos parisinos como el Édith Piaf, el museo de la Prefectura de Policía y el Jacquemart André; posteriormente extiende sus visitas a museos sentimentales y particulares en otras ciudades globales (Lisboa, Kioto, Helsinki) y establece otra rutina, esta vez del viajero. Mientras se adentra en los espacios privados, el narrador asemeja los museos con sus objetos recolectados; incluso, pasa a considerarse como un coleccionista.

> El museo de Nissim de Camondo, …, me hizo libre recordándome que yo también podría exponer con orgullo las vajillas y cuberterías de los Keskin o la colección de saleros… En el Museo de Correos sentí que podría exponer las cartas que Füsun y yo nos habíamos escrito; y en el Micromuseo del Servicio de Objetos Perdidos, que en realidad podía exponer todo lo que había reunido y me recordaba a Füsun… En la casa museo de Maurice Ravel, … casi me saltan las lágrimas al ver el cepillo de dientes del famoso compositor, sus tazas de café, sus figurillas, sus muñecos, sus juguetes… (602)

Mediante la búsqueda de sinonimias interculturales, el narrador-personaje trata de atribuir una relevancia colectiva a su manera de recordar. A la vez, la experiencia personal excede el origen local y apuesta por una conexión internacional desde la simbiosis entre objeto y experiencia. Con este tipo de asociaciones, el texto insiere su propia justificación al tiempo que fundamenta el discurso narrativo del Museo "terrenal" ubicado en Çukurcuma y le confiere una movilidad más allá de Turquía; a saber, la circulación global vía la traducción.

Reincidir en el carácter divulgativo y auto-promocional de *El museo de la Inocencia* se muestra innecesario; en su lugar, resulta conveniente volver – brevemente — sobre la dicotomía manejada en el concepto literario-cultural propuesto por Pamuk. En *The Innocence of*

Objects, el autor explaya el proceso y las tomas de decisiones en la configuración del Museo y la obra. En la línea de la contribución cultural a la sociedad estambulita, surge un compromiso con el texto novelado en paralelo a la función expositiva del catálogo. De tal manera, *The Innocence of Objects* responde tanto a una manifestación artística como a la otra, ofreciendo así una aproximación de primera mano. En este momento, cabe destacar un interés concreto del texto narrativo:

> I did not know what sort of place the museum would be, and neither did I know the shape the novel would take. But I had the feeling that focusing on objects and telling a story through them would make my protagonists different from those in Western novels – more real, more quintessentially of Istanbul. (15)

El autor procura sincretizar la confluencia entre Oriente y Occidente a la vez que redirecciona la obsesión, el "mal del archivo" de Derrida encarnado en Kemal (Giraldo 85), hacia una propuesta de valor social. Mediante la museificación literaria y terrenal de una historia ficcional, Pamuk procura establecer un diálogo con Occidente, en este caso, desde las entrañas de lo cotidiano: "Hay personas que llenan de objetos los lugares en que viven convirtiendo sus casas en museos al final de sus vidas. En cambio, yo estaba intentando, con mi cama, mi cuarto y mi presencia, convertir de nuevo en un hogar una casa transformada en museo" (*El museo de la inocencia* 618).

Anteriormente, se ha enmarcado la atribución de una importancia cultural de los objetos diarios y comunes dentro de la preservación de la memoria colectiva – o cultural si se prefiere (véase Erll) – como una segunda intención del texto. La exposición es orientada hacia la narración de una historia pero gran parte de los objetos recopilados es contextualizada en las costumbres del entorno social. Asimismo, existe una labor – una misión, si se prefiere – por parte del autor de plasmar distintas vertientes de Estambul; un compromiso ampliamente

conocido y divulgado. Sin embargo, cabe la posibilidad de observar este interés más allá de los tintes autobiográficos de su autor.

La asociación mnemotécnica entre objeto, personaje y vivencia insiere en los mecanismos del recuerdo como una práctica antropológica más que literaria. "Our memories – de acuerdo con Astrid Erll – are often triggered as well as shaped by external factors… In short, we remember in sociocultural contexts" (5). En *El museo*, los objetos de Kemal son símbolos de distintas vivencias experimentadas tanto individual como colectivamente. Pamuk procura encapsular la memoria de una sociedad en un espacio íntimo vuelto público mediante la museificación como un monumento hermano que exhiba, desde la práctica de la recolección, la historia de un individuo.

Así pues, el museo literario busca establecer un diálogo con la memoria, lo cual legitima el extenso detalle en la exposición material. Por otro lado, esta tentativa de preservación plantea un dilema al regresar a uno de los rasgos característicos de la cotidianidad: la consistencia temporal. De acuerdo con Michel de Certeau,

> La dispersión de los relatos ya indica la de lo memorable. En realidad, la memoria es el antimuseo: no es localizable. … Los objetos también, y las palabras, son huecos. Allí duerme un pasado, como en las acciones cotidianas del andar, el comer, o el acostarse, donde duermen antiguas revoluciones. (*Invención de lo cotidiano I* 120).

Si lo cotidiano solo es posible desde su reiteración en una linealidad temporal ininterrumpida, el recuerdo solo puede aludir a una existencia previa a la ruptura de la constancia. Dicho de otro modo, el recuerdo es efímero y por tanto opuesto a los preceptos de la cotidianidad. Incluso Kemal es una víctima constante de tal fugacidad, dado que su consolación es parcialmente incentivada por la adquisición de nuevas adquisiciones. En su obra, Pamuk trata de contrarrestar los efectos de la concepción lineal del tiempo extendiendo la permanencia de la memoria en un espacio habilitado para recordar, pero también, haciendo del museo el último hogar de Kemal antes de su deceso: "Ahora

comprendía que el hogar de un auténtico coleccionista debe ser su propio museo" (609).

Tras los viajes y la recolección, el protagonista se traslada al museo en elaboración, sumergiéndose en la rememoración demarcada a lo largo del texto. Metafóricamente, Pamuk concluye con la conformación de la totalidad de la obra; sin embargo, como bien se sabe, la realidad narrativa es externalizada a la creación de otro tipo de producción cultural, demandando una interacción diferente a las dinámicas usuales de la lectura. En un nivel diegético, el discurso expositivo aproxima la experiencia local a través de las piezas del museo.

Al pausar la reflexión en la sustancialidad de la práctica de Kemal, es posible dar cuenta del énfasis de Pamuk por subjetivizar cada elemento de la cotidianeidad local. Ultimadamente, el núcleo de *El museo de la inocencia* son objetos que difícilmente podrían considerarse como folclóricos o artesanales. Por el contrario, Pamuk selecciona artefactos de circulación internacional asequibles a contextos familiarizados con la influencia modernizadora de los ámbitos hegemónicos. So pretexto de la preservación del fervor amoroso – igualmente comprensible por diversas culturas del mundo, la recolección es solventada por la asimilación del exterior y el moldeamiento de un significado propio. En este sentido, el tránsito de los objetos entre los escenarios y personajes del texto, así como entre los museos literario y cultural, encierra una narrativa de circulación de las ideas bajo el ala de una memoria intermedia entre el individuo y una colectividad.

Este tipo de conexión entre lo tangible y lo rememorado, a su vez, adquiere una dimensión espacial mediante la museificación del recuerdo ficcional. Para Maurice Halbwachs, la proximidad entre el objeto, el espacio y la memoria reposaba en la efectividad del hábito. Además de la estabilidad que proporciona la inalterabilidad física de los alrededores, interviene la impronta del ser humano en un espacio determinado, es decir, en el espacio del recuerdo: "nuestro entorno material lleva a la vez nuestra marca y la de los demás" (132). Siendo así, la puesta en práctica de la memoria relativiza el objeto y el espacio mientras el primero lo materializa y el segundo lo enmarca.

> Nuestra cultura y nuestros gustos [al menos en el marco francés] aparentes en la elección y la disposición de estos objetos se explican en gran medida por los lazos que nos unen siempre a un gran número de sociedades, sensibles o invisibles. No podemos decir que las cosas formen parte de la sociedad. Sin embargo, los muebles, los adornos, los cuadros, los utensilios y los accesorios circulan dentro del grupo y son objeto de apreciaciones, comparaciones, abren constantemente percepciones sobre los nuevos aires de la moda y el gusto, y nos recuerdan las costumbres y distinciones sociales antiguas (ibid.).

Una vez museificado, el espacio cotidiano se convierte en un *lieu de mémoire* con un doble propósito: por un lado, busca salvaguardar formas clandestinas de existir y, por otro, retrata procesos de ssincronización identitario-cultural entre una turqueidad tradicional y un espíritu de modernización. Los objetos, símbolos materiales de la cotidianidad, dejan de representar una neutralidad para edificar la totalidad diegética y dotarla de significado.

Al encapsular lo particular en un museo apto para todo público, a la usanza euroamericana y como edificación personal, turca y *moderna,* Pamuk hace de *El museo de la inocencia* – libro y construcción – una forma de encontrar Estambul. No personal, no como autor ni tampoco en un sentido autobiográfico. A través de los objetos, Pamuk dispone (una) Estambul para un lector-visitante, como en un museo. En el proceso, el autor se reapropia de su ciudad.

2.2.2. *Verde Shanghai*, metanovela contra el olvido

> "La nimiedad de las tragedias cotidianas"
> Cristina Rivera Garza

Uno de los rasgos distintivos del espacio cotidiano atiende a un instinto de preservación frente a algún factor de presión externa. El

individuo procura refugio en un contorno que concede un sentimiento de estabilidad – atribuible, entre otras razones, a su participación en la elaboración de sus cimientos. En palabras de Le Breton, "lo cotidiano erige una pasarela entre el mundo controlado y tranquilo de cada uno y las incertidumbres y el aparente desorden de la vida social" (*Cuerpo y la modernidad* 92). Sin embargo, aunque esta fórmula permita orientar cualquier aproximación taxonómica a la experimentación de la realidad, conviene tener en cuenta que la desestabilización de alguna de sus variantes habrá de repercutir en la interpretación de lo cotidiano, al grado de dificultar su demarcación.

"El punto de partida para comprender lo cotidiano es investigar los objetos y espacios que componen la vida diaria, es decir, todo aquello que dejó de sorprendernos" (François y Oliver 8), siempre y cuando el objetivo sea entender la sustancia del ser humano desde una lectura antropológica. No obstante, el objeto literario interactúa con lo habitual, replantear lo ordinario (o lo infraordinario al decir de Perec) e introducir una serie de reglas basadas en un propósito previamente definido por el autor. Aunque la finalidad no es contraponer la dimensión externa al microcosmos textual y enlistar diferencias entre *lo real* y los mecanismos de la ficción, es oportuno advertir que mientras la obra precisa sus parámetros, la *vida real* fluye entre lo ordinario y lo extraordinario bajo la indefinición de lo trivial y el desconocimiento de las razones de la existencia. El estudio de la cotidianidad mediante la distancia teórica expone este paradigma. Mediante las estrategias narrativas, el texto literario enmarca las tensiones de tal paradigma según su propósito particular.

Con esto en mente, llama la atención el funcionamiento del espacio cotidiano en la amalgama de realidades de *Verde Shanghai*. Como parte de su sello composicional, Cristina Rivera Garza elabora una narrativa en la que la creación literaria y la ficción se yuxtaponen desde la reflexión introspectiva y el develamiento de un contexto urbano marcado por el desencanto y el tedio. La obra se desenvuelve en torno al desdoblamiento de Marina Espinosa, una escritora mexicana de ascendencia china que se ve orillada a procurar un retorno a sus raíces en el centro de la Ciudad de México – metonímicamente "Gran

Ciudad". En voz omnisciente, Rivera Garza induce a la dialéctica entre la protagonista y un *alter ego* errático mediante el manejo de la persecución como excusa y recurso – un *leit motif* transversal en su obra.

En esta ocasión, la directriz responde al concepto del eterno retorno. Desde las primeras páginas, Rivera Garza propone una lectura de su obra desde la evasión del olvido; primero, con la cita paratextual de Antonio Porchia: "Si olvidara lo que no fui, me olvidaría de mí mismo"; posteriormente, con la alusión al uróboros que, tras la descripción inicial, será mencionada en distintos pasajes de la historia: "El olvido es una boa que se muerde la cola. Toda mordida es un círculo. En el centro del círculo yace una mujer: eso se ve desde arriba. O se vería. O pudiera verse" (17).

El olvido es una amenaza silenciosa en la narrativa de Rivera Garza, y en *Verde Shanghai*, esto se manifiesta desde dos planos esenciales. Internamente, la novela relata la reconciliación de Marina con un origen distante y conflictivo; como un gesto poético, Rivera Garza corporeiza ese pasado en Xian, un *alter ego* errante y escurridizo que reaparece por la Gran Ciudad de manera aparentemente aleatoria. En una primera instancia, la persecución de Xian representa un retorno al pasado que fuerza a Marina para dejar la comodidad de su vida ordinaria y rescatar recuerdos y relaciones humanas pertenecientes a un pasado opacado. Esta puesta en marcha constituye el punto de arranque de la trama, un factor inicial en el cambio incentivado por la insatisfacción que le provocan ciertos estabilizadores del desarrollo personal (matrimonio, amistades y solvencia económica), circunscritos a lugares prototípicos como el espacio doméstico y otros puntos secundarios. Dicho de otra manera, la vida común y ordinaria constituye una base estable desde la cual el personaje protagónico comienza la búsqueda y, principalmente, la huida – una dinámica que, como se verá más adelante, responde a su naturaleza y no a un comportamiento (extra)ordinario.

Ahora bien, para referir al segundo plano es necesario diferenciar la evasión al olvido mediante la práctica de la rememoración. Por un lado, los recuerdos de Marina son descritos de manera difusa, sin datos

concretos como fechas o lugares, y reducidos a acciones, a nombres y, persistentemente, a Xian.

> Una larga serie de whiskys en un bar junto a una mujer desconocida que la bautizó con el nombre de Xian. … Alguien decidió que su historia empezara de esa manera y no de otra. … Alguien que había tenido, sin embargo, la decencia de mandarle el libro por correo desde un lugar de El Otro País. … Entonces, muchos años antes del accidente, mucho tiempo antes de volver a encontrar a Rodrigo Salas y de recordar el nombre de Cristóbal, no le había importado. Nada había importado en realidad. La guerra. La apariencia de la paz. Después de Julia, de Julia O Bradaigh. (42-43)

Además de la ambigüedad, este fragmento alude a un momento analéptico, solo perceptible a los lectores familiarizados con la trayectoria de Rivera Garza. En el plano intradiegético, refiere a una existencia anterior al tiempo narrativo, el cual comienza con el accidente automovilístico provocado por Marina contra Rodrigo Salas. Sin embargo, los demás nombres mencionados pertenecen a una publicación previa, que le valió a Rivera Garza el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en 1987; una obra que es referenciada por primera vez antes del pasaje citado, precisamente en un espacio cotidiano.

> No debió haber caminado tan rápido, pero lo hizo de cualquier manera. La urgencia, otra vez. La opresión justo en el centro del pecho. Esto que tiembla bajo la palma de una mano es mi plexo. Se dirigió a la cocina y, una vez ahí, se dio la vuelta en redondo y salió con rumbo hacia la sala. Luego giró una vez más sin dirección y se introdujo, casi al azar, en un cuarto lleno de libros. Abrió los cajones del escritorio… y, después de revolver algunos papeles, se dirigió a los cajones del archivero. Le tomó apenas

> unos minutos encontrar el libro que buscaba. *La guerra no importa*. Lo observó con desdén y, luego, lo hojeó al descuido. Un abanico frente a su rostro. Un objeto perdido. ¿Un hacha? (34)

A la par del comportamiento evasivo de Marina, este pasaje permite delinear el entramado intertextual en el discurso de Rivera Garza. *La guerra no importa* es una compilación de cuentos publicado en 1991, cuyos extractos son intercalados a lo largo de *Verde Shanghai* bajo el ala de la protagonista como una creación propia, a manera de relatos breves o de cartas personales. Partiendo del replanteamiento identitario, la autora se autoficcionaliza e intenta establecer un diálogo entre la narración presente y producciones previas. Con esta "cesión de autoría" en los confines de un marco privado como el hogar, Rivera Garza hace de su obra un espacio propicio para la (auto) intertextualidad. Dicho de otro modo, el segundo plano de la evasión al olvido se aboca al rescate de sus propios orígenes.

Así pues, siguiendo las observaciones de José Sánchez Carbó sobre la configuración de la identidad en los cuentos de 1991, saltan a la vista varios elementos atribuidos a la protagonista de *Verde Shanghai*:

> El padre de Marina, un sujeto sin nombre, abandona a su mamá…. Su madre, al parecer con tendencias suicidas, es descrita como 'una mujer que lo perdió todo'…, 'una mujer caída'…, que escucha voces. Marina también abandona la casa materna…. Marina es bautizada como Xian por una 'sacerdotisa loca' … o 'una idiota… o ambas cosas'… que conoció casualmente en la calle. Cabe mencionar que a través de este tipo de encuentros fortuitos, Marina o Xian o María conocerá a Julia o Terri, a Cristóbal… ("La guerra no importa, Cristina Rivera Garza" 155)

La repetición de personajes (Marina, Xian, Julia y Cristóbal), los indicios de las complicaciones familiares, el distanciamiento del espacio doméstico y la inserción de versiones revisadas pero con el estilo original preservado de los cuentos de *La guerra no importa*

(Rivera Garza 317), más allá de un diálogo intertextual demasiado próximo al reciclaje, son mecanismos que favorecen, internamente, la sustancialidad de un personaje esquivo y, externamente, el rescate de la publicación primogénita.

Con ello, se pone de manifiesto una de las políticas del eterno retorno: la discontinuidad temporal de la narración responde a una vuelta al origen – en este caso, a través de guiños difusos y reflexiones en retrospectiva. La concatenación entre los cuentos del 91 y los sucesos de la obra presente funciona como un intento de rememoración sin la acción directa de recordar. Rivera Garza se aboca a trazar trayectorias hacia el recuerdo, meramente posibles desde la práctica habitual del quehacer literario. En este sentido, el olvido es el eje helicoidal de *Verde Shanghai*.

En sintonía con la persecución de Xian, Marina regresa a la labor escritural desde la relectura de una historia redactada por la Escritora (sin nombre), inspirada en fragmentos seleccionados de su infancia, y titulada *Hay algo destrozado en la calle* (un cuento incluido en *La guerra no importa*). Dado que es incapaz de reconocerse en las palabras ajenas, Marina se sumerge en una reescritura más próxima a su memoria, misma que podría interpretarse como una reelaboración directa de la compilación.

En el plano intradiegético, estos elementos comienzan por configurar una segunda cotidianidad. El auto-posicionamiento en perspectiva, el replanteamiento de la identidad y la distención del pasado en una extensión corporeizada bajo los códigos de la alteridad, confluyen bajo una postura enajenada por parte de la protagonista. Más aún, evidencian el rechazo hacia los estados de confortabilidad, acentuado por el secretismo y la opacidad en la ambientación.

> – Me preocupas, Mar –le dijo Horacio la noche en que decidió regresar al barrio Chino–. Tal vez deberíamos consultar a un especialista, ¿no te parece?
>
> Nunca la había llamado así antes. Nunca se había atrevido a cambiar su nombre. A cortarlo en dos como una vara. Inmóvil, Marina vio cómo se sentó sobre el

> retrete, cómo se deshizo el nudo de la corbata y estiró una mano tratando de alcanzar su cabello húmedo. Lo esquivó.
>
> –Tú lo que quieres es encerrarme en un hospital psiquiátrico –le contestó al fin, con una firmeza que la asustó.
>
> –Te lo digo, Mar, necesitas ayuda –el hastío en la voz de su marido se fue tras de él, cruzó la puerta y la cerró por fuera. El miedo que quedó en su lugar empezó a correr en círculos, como si estuviera atado y no pudiera dejar de aullar. (88)

Poco después de esta conversación, Marina deja su hogar y se hospeda en el centro de la Gran Ciudad. La ruptura del nombre y la determinación sobre su estado mental parecen detonar su fuga, para la cual se dedica un capítulo en que la protagonista no está presente. "Cuatro maneras de interpretar la fuga" permite resumir numéricamente aspectos distintivos de la primera parte, "I. Originales y copias": 1) la enajenación de su presente, 2) la clasificación de la enfermedad mental, 3) la pugna contra el mutismo, y 4) el sumergimiento interno en el olvido. Además, y quizás menos aprehensible pero notoriamente más ilustrativo, hace explícita la amalgama espacial en que se encuentran sumergidas, simbióticamente, Marina y la narración.

> I
>
> … Ahora sé que mis sospechas eran ciertas. Que Marina tenía otro lugar dentro de sí misma y afuera de sí misma…
>
> II
>
> Hacia finales del siglo XIX apareció una enfermedad mental que, aunque fundamentalmente atacaba a hombres, algunas veces también afligía a algunas mujeres. Se trataba de algo llamado determinismo ambulatorio, también conocido como fuga o locura viajera…
>
> III

> … Yo siempre supuse que Marina huía de algo, pero no de algo externo, sino interno. Creo que así se dice ahora. Algo interno…
>
> IV
>
> «Somos, preponderantemente, lo que olvidamos.» Si pudiera resumir la presencia de Marina, y ahora su ausencia, repetiría esa frase hasta el cansancio.… Pocos ciertamente llegan a tener el placer de explorar esa parte preponderante de nuestro ser: el olvido. (116-119)

La fuga de Marina pone de manifiesto la segmentación interna y externa del sujeto, tanto sobre sí mismo como en relación con lo externo. Asimismo, supone la transición de una habitualidad a otra, esta vez concatenada con el desplazamiento urbano. Aunque este rasgo en particular será explorado a mayor profundidad más adelante, resulta inevitable enfatizar que el movimiento interviene como un conciliador invisible entre el sujeto y el espacio.

En el primer apartado de la novela, cada esfera espacial presenta una fractura respecto a la siguiente. En su ensayo "Del Topos al Logos, "Grafías" del Espacio en Perspectiva", Fernando Aínsa llama la atención sobre la alienación provocada por la verbalización antropocéntrica del entorno, la cual es visible en *Verde Shanghai* dada la ruptura en la comunicación entre el espacio interno de Marina y su espacio externo. Para Aínsa, es en esta comunicación donde germinan aquellas interacciones, o bien, "puntos de 'situación', de unión y separación, de aislamiento y sociabilidad, de atracción y repulsión de los que la creación artística y literaria son puente y obligado pasaje, pero también lugar de encuentro y síntesis" (61). La fragmentariedad experimentada por Marina en el espacio cotidiano obstaculiza la comunicación entre las escalas internas y externas, comprometiendo a su vez la cohesión entre los márgenes espaciales y, finalmente, la sensación de totalidad de la obra.

Por tal motivo, el abandono de la primera cotidianidad constituye un paso necesario en el restablecimiento de la integración inter-espacial – e identitaria. A ello, la motricidad peatonal de Marina figura como un

acto mediador: "Quería caminar. Cada centímetro de su cuerpo salió del restaurante con una urgencia que intentaba disfrazarse a sí misma para hacerse pasar por otra cosa. Una urgencia de realidad" (127). Como estímulo, el desplazamiento es esencial en capítulos previos, pero no será hasta la siguiente sección ("II. El interlocutor") que se convierte en un rasgo identitario; y es que, siguiendo la pauta de De Certeau, caminar es "un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética" (109). Sea o no por una enfermedad mental, Marina pasa a interpretarse a través del desplazamiento por la ciudad, mismo que puede ser errante o determinado, pero favorece la representación de un imaginario territorial (sea o no difuso para el lector).

La ambigüedad espacial se observa en la diversificación de lugares de paso como sistema de referencias para la enunciación de la Gran Ciudad. Marina retoma contacto con distintas manifestaciones de su pasado, tanto diegético como intertextual en la cafetería Verde Shanghai, un hotel y calles céntricas sin marcar. Por un lado, establece una serie de encuentros con Chiang Wei (quien fuera su prometido por un acuerdo familiar que no se llevó a cabo) en aquellos lugares donde La Escritora hacía las entrevistas. Por otro, hace del acto de escribir una rutina en la azotea del hotel.

De tal forma, el marco espacial recupera una ambientación de normalidad. Los lugares de paso se vuelven espacios que potencian la resignificación del personaje. "Los nuevos hábitos emergieron poco a poco …. Se trataba de cosas intrascendentes, ciertos gestos, movimientos, reflejos, cuyas sutiles transformaciones sólo ella era capaz de notar" (Rivera Garza 190). Paulatinamente, la cafetería, el centro de la Gran Ciudad y el hotel se convierten en espacios habituales en la experimentación de la realidad y, más aún, donde el reconocimiento y la reescritura son concretizados.

Las dinámicas del retorno encausan, a su vez, la reapropiación del propio discurso y, ficcionalmente, del espacio. Incluso podría aventurarse que el quehacer literario es el hábitat natural de la conciencia y el discurso de Marina; pero, dentro de la amalgama de realidades posibles utilizadas por la autora, el espacio cotidiano es aquel

que le permite a la protagonista continuar con su escritura y, por tanto, la búsqueda de sí misma.

En *La invención de lo cotidiano II*, Michel de Certeau introdujo una reflexión sobre el espacio privado con las siguientes líneas: "El territorio donde se despliegan y se repiten día con día las acciones elementales de las 'artes de hacer', es de entrada el espacio doméstico, esta vivienda a la que uno desea ardientemente retirarse, porque allí 'se conseguirá la paz'" (147). Al referir el espacio doméstico De Certeau puntualiza en sus características esenciales como refugio de la indiscreción ajena, estancia prolongada, usos particulares e inversión simbólica personal, entre otras especificidades. "El espacio privado – concluye – es esta ciudad ideal en la que todas las personas que pasan tendrían rostros queridos, cuyas calles resultan conocidas y seguras, cuya arquitectura interior puede modificarse casi a voluntad" (150).

En general, es posible enmarcar la preponderancia de lo cotidiano como espacio primario en *Verde Shanghai*, pero con una matización pertinente. Durante el transcurso de la obra, salta a la vista el alto grado de omisión sobre las precisiones geográficas, principalmente cuando el personaje protagónico se desplaza con regularidad por la ciudad y cuando nombrar constituye un acto frecuente. Aunque sea una estrategia polisémica, no cabe duda de que para entender esta distensión resulta imprescindible partir de aquellos elementos que estructuran el desenvolvimiento habitual.

Por un lado, para Marina y principalmente para la autora, el ejercicio de la intertextualidad, el énfasis en la práctica literaria y el trasfondo autocrítico son recursos indispensables para la interpretación de la realidad y el ser. Debido a que el sistema de referencias se encuentra a disposición de los criterios composicionales, el enfoque principal de este caso concreto es direccionado a la construcción del texto literario como espacio en sí mismo. Se trata de una novela que reapropia una publicación previa en un intento por rescatar los cuentos de 1991.

Por otro, el trasfondo autocrítico deriva en la configuración de una ruptura identitaria del personaje protagónico, lo cual conduce al

resquebrajamiento de cualquier linealidad habitual, concretamente la fluidez narrativa. El espacio privado se vuelve insuficiente, de manera que el exterior se convierte en la única alternativa para llevar a cabo las prácticas habituales las cuales, a su vez, son consolidadas como los cimientos de su autopercepción y, finalmente, de la ciudad

2.2.3. Habit(u)ar: los pormenores de lo cotidiano en *El Museo de la Inocencia* y *Verde Shanghai*

"…interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre"
Georges Perec, *Lo infraordinario*

"Habitar es narrativizar"
Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano II*

El espacio habitado puede representar un conflicto, y es que a pesar de su proximidad al desarrollo habitual del individuo, resulta insuficiente para la satisfacción de las exigencias personales. Como residencia, ofrece un sentido de privacidad, pertenencia, refugio, intimidad; como característica principal, depende en primera instancia de las posibilidades de un ser particular. No obstante, esta misma exclusividad condiciona su composición, orillando al habitante a exceder sus limitaciones espaciales al exterior.

El dualismo del espacio cotidiano conduce, entonces, al replanteamiento constante de los mecanismos de interacción colectiva, de las "artes de hacer" de las que hablaba De Certeau, y del "«estar ahí» existencial" que describía Aínsa en *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Asimismo, por cuanto refiere a la identidad propia, repercute en la conciencia de la autopercepción y, más aún, en la inscripción espacial del individuo, del "ser-del-mundo" fenomenológico de Merleau-Ponty. "El «ser-uno» con el espacio –

apunta Aínsa – supone «habitar el ser», es decir, vivir en un «dentro» que es una esencia donde el hombre se reconoce y arraiga, ese «*espace du dedans*», al decir de Henri Michaux"; el cual, inversamente, requiere de una exterioridad como punto de apoyo y contraste, moldeando así las siguientes escalas espaciales inmediatas, como el barrio y la ciudad. Distintivamente, se trata de un lugar propicio para el surgimiento de esta mediación entre mundo e individuo. En sus confines se consolida el trasfondo de la percepción individual de cara al entorno y se reflejan las bases de lo que serán las prácticas espaciales externas.

Ahora bien, la reiteración ininterrumpida de estas prácticas atribuye un significado funcional a los lugares implicados en el desarrollo de las actividades diarias. Si bien el espacio habitado constituye un centro inicial, resulta oportuno destacar que, al menos dentro del texto literario, no se circunscribe a una asociación sinonímica al espacio cotidiano. Con el devenir de la historia, la voz narrativa va añadiendo una serie de lugares pertinentes para el desenvolvimiento de la trama, pero no es hasta la repetición temporal de operaciones motrices significativas para el narrador y los personajes, que un lugar adquiere una cualificación habitual. En otras palabras, así como "[t]odo espacio que se crea en el espacio del texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental" (Aínsa 66), será la cotidianidad el factor que permitirá diferenciar la totalidad de este espacio 'textualizado' en función de las "maneras de hacer" de los personajes.

En este sentido, llama la atención el carácter generalizador del espacio cotidiano que se refleja tanto en *El museo de la inocencia* como en *Verde Shanghai*. Por un lado, Kemal Basmacı reapropia referentes materiales (los objetos) con una relevancia y un significado emocionales propios mientras los exhibe en un espacio público. Mediante la museificación de los recuerdos ficcionales, Pamuk orienta la representación de formas de vida estambulitas desde una inspiración europeizada. Por otro, Marina Espinosa se deslinda de las privaciones del espacio doméstico para instaurar su propia cotidianidad bajo los parámetros del quehacer literario. Mediante las estrategias narrativas,

Rivera Garza establece una conexión con la cultura literaria como el marco de integración de mayor prioridad, manteniendo la pertenencia geográfica en un segundo plano. *Grosso modo*, ambos autores retoman el interés por el funcionamiento de los espacios ordinarios en el engranaje de la obra.

Dentro de los márgenes de su totalidad, cada texto responde a una orientación expansiva. En este caso, ambas novelas guardan una relación sustancial entre las prácticas espaciales y los procesos mnemotécnicos llevados a cabo en el día a día. Más aún, a través del olvido y el recuerdo, los autores procuran demarcar una localidad: mientras Pamuk vuelve a la ciudad turca en su reapertura a la influencia occidental, Rivera Garza recurre a pautas intertextuales de poetas y escritores de la literatura del siglo XX. En una lectura más cercana es posible observar la tentativa de ambos autores por trazar un espacio que inspire un sentido de pertenencia.

En *El museo*, esta integración es afianzada a un diálogo con el exterior a través de los viajes de Kemal. El siguiente pasaje, por ejemplo, resume la proximidad entre el narrador-personaje, el espacio cotidiano y la perspectiva internacionalista que impregna la elaboración del museo:

> Años después de los sucesos que estoy narrando, en los viajes que hice para visitar todos los museos del mundo …, caminaba solo por las calles durante horas. En Lima, en Calcuta, en Hamburgo, en El Cairo y en muchas otras ciudades contemplaba por las ventanas abiertas y entre los visillos cómo las familias al completo veían la televisión mientras cenaban, cómo charlaban y se reían, entraba en sus hogares con todo tipo de excusas e incluso me hacía fotos con los dueños de las cosas. Así fue como me di cuenta de que en las casas de la inmensa mayoría del mundo, sobre el televisor … había colocada una figurilla de un perro. …

> A una escala más modesta me formulé aquella pregunta por primera vez en casa de los Keskin. (460)

La analogía de las costumbres desde el objeto es uno de los rasgos principales del *modus memorandi* de Pamuk. La figurilla sobre el televisor de la familia de Füsun conecta con la mención del golpe militar del 12 de septiembre de 1980, distinguido por ser el más sangriento de Turquía desde su fundación como república. En pasajes posteriores, Kemal narra el ambiente opresivo en la ciudad, volviendo sobre prohibiciones como la censura cinematográfica, el toque de queda y la portación de artefactos afilados (en este caso, un rallador de membrillo originalmente de la familia Keskin). De tal forma, el autor introduce una aproximación a políticas macroeconómicas como la industrialización por sustitución de importaciones, la inflación y el tipo de financiamiento del mercado exterior.

A nivel ficcional tales transformaciones no alteran la constancia de los espacios cotidianos pero modifican ocasionalmente los horarios y las rutas de acceso a los mismos; en este sentido, podría adelantarse que los trayectos por la ciudad se diversifican. Dentro de la escala local, la frecuencia en ciertas áreas topográficas permite identificar los puntos de mayor relevancia en el desarrollo de rutinas urbanas. En este aspecto, Pamuk ha prestado un cuidado especial en añadir un mapa en el texto y en el Museo, aunque omitiendo marcadores específicos. De modo orientativo, la obsesión de Kemal favorece una disección notable entre lugares de paso como cines y mercados, *lieux de memoire* como El Bósforo, Taksim e İstiklâl y, enfáticamente, espacios cotidianos. Estos últimos, al derivar de la significación emocional de Kemal, corresponden a la residencia propia en Beyoglu, a la empresa en Satsat, y a la residencia de Füsun en Çukurcuma (donde se alzarán ambos museos, ficticio y material).

En cierta manera, Pamuk recurre a la historia ficcional en un intento de personalizar Estambul. El museo ficcional se convierte en un espacio anacrónico donde cohabitan reminiscencias de una cotidianidad condicionada por un marco político opresivo. En el plano extradiegético, al conceder visibilidad a los objetos mediante la

concreción material, Pamuk expone una cotidianidad mediada por tiempos de cambio.

Dentro de las dinámicas de la rememoración, *El museo* procura su legitimación mediante la recreación de escenas cotidianas en dos formas de producción artístico-cultural – texto literario y museo. En una vertiente prioritariamente ficcional, *Verde Shanghai* sigue una orientación similar a través del "arte de la escritura" – al decir de Lefebvre – y, particularmente, la reescritura.

Previamente, se apuntó al solapamiento intertextual de Rivera Garza como una estrategia para repercutir el olvido. A la complementariedad entre sus propias obras, la autora intercala frases de escritores contemporáneos como Alejandra Pizarnik, Juan Rulfo, J. M. Coetzee, Michael Ondaatje, Juan Goytosolo, etc., como parte de la conciencia poética del personaje protagónico. Rápidamente, la citación se vuelve un rasgo característico de Marina, permitiendo el diálogo regular del texto con otras tradiciones literarias. A propósito de esta práctica, Rivera Garza se detiene explícitamente en este aspecto en una entrevista para el periódico *El Universal*:

> … trabajo con la noción de la escritura como un foro público, una práctica de producción y de escucha con otros y para otros. Ya lo decía Barthes en aquel ensayo ahora legendario sobre la muerte del autor: la escritura es una colección de citas de la cultura. Reconocer esa cita, honrar la cita y el origen de la cita, ampliar y devolver esa cita, subvertirla, deformarla, eso es lo que he llamado desapropiar. ("El norte es un lugar: Cristina Rivera Garza")

Con un diálogo de esta índole, el texto es presentado como una manifestación orientada a una elaboración multiculturalista. Las frases forman parte del entretejido narrativo debido a que, siguiendo la postura de la autora, ningún texto puede producir un sentido de totalidad sin la interacción directa con sus precedentes. El cuento dentro la novela, el texto dentro del texto, sirve a esta noción; en el caso de *Verde Shanghai*, el enlace es cíclico gracias a la introducción del eterno retorno como

hilo conductor: "Una historia sólo tiene sentido dentro de otra historia" (Rivera Garza 161).

Asimismo, el periodo de los textos referidos corresponde al marco temporal de la línea narrativa, lo cual complementa la ambientación creativa pretendida a la vez que dirige la lectura hacia la posibilidad de la diversidad, particularmente dentro de una locación geográfica.

> Me interesa el resto; no el centro ni lo que se propone como central, sino eso que el poder asume como despojo y que no es sino la misma pulpa de otra forma de vida. Me interesa eso que Revueltas llamaba las huellas habitadas: el sello de lo otro y otros … Escudriñar esas capas geológicas de la experiencia es lo que ayuda a hacer la convocatoria de toda cita textual. ("El norte es un lugar: Cristina Rivera Garza, ibid.)

La autora hace de cada obra un espacio apto para el abordaje de otras cotidianidades. La otredad reflejada en *Verde Shanghai* produce un desconcierto inicial y motiva el desplazamiento urbano en un personaje presentado como punto de partida. Sin embargo, en la persecución del *alter ego* sobresale otro rasgo multicultural, el cual resulta ser perceptible en la fisionomía de Marina y su otredad.

Paulatinamente, la presencia del extranjerismo es introducida en la obra, aunque en un nivel secundario dada la prioridad de los cuestionamientos riverianos por otro tipo de estereotipos. La relevancia de Xian, la cafetería china Verde Shanghai y la aparición de personajes descendientes de la migración del siglo XX conducen la narración hacia discursos oficiales de tal movimiento. Desde el detenimiento en el arreglo diario de Chiang Wei – "[s]u belleza inusual y, a la vez, su evidente afán por borrar el orientalismo de sus rasgos lo enturbiaba todo. Lo que estaba frente a sí era un hombre en contra de su propio rostro" (154); hasta la inclusión de material histórico oficial permiten redireccionar la historia particular hacia un evento de mayor alcance como es el caso del colectivo.

A este respecto, a diferencia del ejercicio literario de la intertextualidad, Rivera Garza se basa en juicios de carácter civil para contextualizar la llegada del abuelo Chiang Wei primero (sic.) a la capital, origen del acuerdo marital entre Marina y el nieto que introduce la historia. A diferencia del estilo de la protagonista, la redacción de Chiang Wei se mantiene en datos familiares e históricos sin rupturas temporales y ambigüedades. Distintivamente, saltan a la vista los postulados despreciativos del Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores de septiembre de 1921:

> Pueblo: cada asiático que llega a México, viene a quitar el pan y la honra de tus hijos. Combátelos con la razón.
>
> Los chinos son la apreciación más vil de nuestra raza y el mayor peligro para nuestra querida patria.
>
> Los chinos son la más terrible amenaza de nuestra salubridad por sus infecciones naturales: peste bubónica, fiebre amarilla, vómito prieto, sífilis, tracoma, etcétera, etcétera.
>
> Los chinos duro contra ellos, antes de que se cruce más nuestra raza, porque más tarde será difícil ya cuando vemos el mercado de sus propios hijos: evitemos a nuestras compatriotas la peor de las vergüenzas con los hijos de físico chino. (168)

El epicentro de la campaña xenofóbica tuvo lugar en los estados del norte del país (Sonora, Chihuahua, Coahuila, Baja California, Sinaloa, Nuevo León, Durango) entre 1911 y 1934 aproximadamente, décadas de burbujeante actividad política. Como nota adicional, el periodo ha sido un tema de interés frecuente en la formación académica así como en la producción literaria de la autora. Su familiaridad con los discursos oficiales de la Revolución Mexicana ha enmarcado su composición al tiempo que el evento histórico y el quehacer literario son ficcionalizados al servicio de un beneficio común: dar voz a la otredad.

Los prejuicios citados reflejan una serie de complicaciones en el desenvolvimiento de la vida diaria para un sector altamente discriminado mientras el movimiento revolucionario nacional se encontraba en su punto de ebullición. Más aún, refieren a una de las ramificaciones menos investigadas durante las tensiones de cambio a las cuales se encontraba sometido el país, concretamente a la persecución étnica de personas de origen árabe y asiático.

La denuncia sobre el oleaje discriminatorio cuestiona la institucionalización del archivo de tal forma que la puesta en práctica del acto de rememoración, desde lo particular hacia lo colectivo y viceversa, procura reformular la noción de un evento decisivo en la conformación del México del s. XX. Cabe apuntar que uno de los resentimientos de Rivera Garza (y de autores coetáneos) sobre la discursividad oficial de la Revolución y de las décadas posrevolucionarias inmediatas, radica en el fracaso de aquel progreso prometido que respaldó abusos, transgresiones y crímenes por parte del gobierno y el ejército. En este sentido, la yuxtaposición de realidades – histórica y ficcional – no solo constituye la totalidad del texto como una amalgama intertextual sino que le confiere un propósito social en función de la denuncia.

> La raza china no se amalgama con los pueblos modernos de origen europeo ni es asimilable a la civilización occidental … se sabe que los chinos emigran con el exclusivo objeto de reunir cierta cantidad de dinero para regresar a su patria y rehabilitarse ante su familia de cuyo seno fueron expulsados … no se proponen residir ni nacionalizarse en el país extranjero; por tanto no adoptan sus hábitos y costumbres; … que viven en grupos aislados y extraños a la población homogénea, y constituyen un elemento nocivo por su baja condición y repugnantes costumbres … (166)

El párrafo previo pertenece al dictamen del vocal ingeniero José María Romero publicado en 1911 como *Comisión de Inmigración*,

encargada de estudiar la influencia social y económica de la inmigración asiática en México. Como se puede observar, la comunidad china era poco menos que contraproducente para los fines progresistas de los dirigentes políticos. La idea de progreso, y principalmente su fracaso, se sustentan en un impulso modernizador que recrea (¿o repite?) una clasificación de extranjerías a partir de un *ethnos* dominante.

Desde una lectura genérica, ambas novelas ficcionalizan los procesos de modernización social inscritos a las narrativas del etnocentrismo europeo de comienzos del s. XX. El cuestionamiento sobre sus beneficios y perjuicios reales desde los parámetros de la vida cotidiana hace énfasis en la cohabitación de dos ideologías en el mismo espacio, "dos paradigmas contradictorios" en la organización de la realidad: "la mera 'Modernidad' eurocéntrica, y … la Modernidad *subsumida* desde un horizonte mundial" (Dussel 51). Como bien se sabe, esta coexistencia fue decisiva en la construcción identitaria oficial de las naciones periféricas, desde los contornos urbanos hacia el resto del país correspondiente. Por ende, lejos de considerar esta puesta en común como un evento fortuito, es posible observar un interés por preservar las fluencias sociales como rasgo de la narratividad periférica contemporánea.

Naturalmente, no se pretende insinuar que las confrontaciones internas de México y Turquía son interpretables desde los mismos parámetros, a pesar de que las novelas manejen una escala espacial similar – las ciudades. Inclusive, cabe insistir que la concepción hegemónica apenas trazada en *Verde Shanghai*, es una fuerza permanente en *El museo de la inocencia*. Renato Ortiz ya apuntaba una diferencia destacable desde su aproximación a la modernidad latinoamericana:

> Contrariamente al Sudeste asiático, la India y el Oriente Medio, no existe en América Latina una herencia modelada por las religiones y civilizaciones «universales» –confucionismo, hinduismo, budismo, islamismo– que son concepciones del mundo que

> fundamentan y legitiman el poder de un Estado territorial relativamente unificado (por ejemplo el papel que el confucionismo desempeñó en la unificación de China imperial). (45)

E. Fuat Keyman sostendría una postura contraria:

> … a diferencia de Latinoamérica y los países del sur de Europa, donde la transición del autoritarismo a la democracia se realizó mediante una "ruptura" con el antiguo régimen, la experiencia de Turquía supuso una transición pacífica con un movimiento de "reforma" (sic.) en el sistema político unipartidista. (8)

En todo caso, tanto *El museo* como *Verde Shanghai* abordan el intento de alcanzar a la Europa moderna, y discurren sobre este desfase entre el centro y el resto. De tal forma, el archivo histórico y la memoria individual son circunscritas a la cotidianidad en la medida en que la historia ficcional se convierte en una interpretación de las transformaciones del siglo XX. En una voz común, Pamuk y Rivera Garza vuelcan sobre el día a día el rechazo hacia la oficialización de la disparidad multicultural e internacional. En definitiva, la memoria – como reconstrucción presente del pasado y como capacidad de recordar – se convierte en un discurso de resistencia.

Mediante la reinserción de los espacios cotidianos como puntos de origen y de dotación de sentido y propósito al quehacer literario en *Verde Shanghai* y a la recolección anecdótica y material en *El museo de la inocencia*, Rivera Garza y Pamuk hacen del texto literario un elemento significativo en la comprensión de las raíces identitarias, de las formas de creación cultural y del estado actual de las cosas. Por cuanto refiere al espacio cotidiano en sí, ambos autores reconocen que cualquier modificación en las actividades diarias puede condicionar su uso y significado. Más aún, insisten en su valía y en las virtudes de su composición.

A mayor escala, el espacio cotidiano organiza el imaginario del individuo: le concede un sentido de lugar y de pertenencia dentro de la sociedad que le rodea. Mediante la manipulación de la habitualidad, ambos autores establecen las bases de sus microcosmos a partir de los márgenes de la inmediatez como el espacio intermedio entre el ser y el mundo. A pesar de indicadores culturales definitivos, las voces narrativas *El museo de la inocencia* y *Verde Shanghai* fluctúan entre los orígenes – en este caso turco y mexicano – y elementos interpretables más allá de las limitaciones que presupone este tipo de inscripción.

Factores como la obsesión y la persecución, son redireccionados hacia una modernización realizable, efectiva y plural. Particularmente, las dinámicas del olvido son entrelazados a través de personajes que ven la necesidad de modificar el espacio cotidiano para interactuar consigo mismos y con realidades en constante transformación. Narrar lo cotidiano desde sus márgenes favorece la representación a menor escala de los flujos del fenómeno literario y de las formas de apreciación del desarrollo social. Finalmente, la vinculación entre el personaje y su entorno, así como entre el texto y las culturas literarias del globo, no es direccionada obligatoriamente hacia el fortalecimiento de un marco tradicional con tintes nacionalistas: en todo caso, estos nexos se abocan al replanteamiento de sus cimientos en respuesta al llamado de reintegración al mundo.

Con la evaluación de las unidades mínimas espaciales, ha sido posible distinguir líneas comunes entre los autores, coincidiendo esencialmente en la representación del comportamiento humano. La intervención de la corporeidad y la cotidianidad en la reconstrucción sensorial del entorno rechaza la idea de que una totalidad puede prescindir de la contemplación de lo inmediato. Al entrelazar el aspecto orgánico y la actividad rutinaria a la experimentación de la espacialidad, Tawada, Tavares, Pamuk y Rivera Garza vuelven sobre las bases fundamentales del ser como parámetros del texto literario. Lejos de dar por sentado lo corpóreo y lo cotidiano, los autores procuran dotar de sentido sus obras desde la intimidad individual y colectiva. En conjunto, advierten la puesta en marcha de una literatura integrada por las

condiciones, idiosincrasias y maneras de hacer del ser humano contemporáneo.

Por un lado, los cuatro autores han prestado mayor o menor atención a las virtudes interpretativas del vector somático en el imaginario de los personajes. La apetencia y la enfermedad en *Jerusalém* se asemejan a la perturbación anímica en *El Museo de la Inocencia*, principalmente cuando Kemal describe la "localización anatómica de [su] sufrimiento amoroso", calificando al estómago como el centro de su dolor (Pamuk 186-187)[38] – mientras Mylia, como se recordará, estimaba el mismo centro como refugio de "a dor da existência" (Tavares 18). La disociación del sentimiento de pertenencia causada por el contraste fisionómico y por el rechazo de las raíces, impulsan la sobrevivencia de las protagonistas en "The Bath" y *Verde Shanghai* en contextos *foráneos*, lo cual repercute notablemente en el manejo alternativo de cuerpo y espacio como referentes materiales del ser. También es posible distinguir ciertos *topos* literarios como la locura, el *in-between*, el orientalismo y el viaje, próximos a otras prácticas espaciales. Sin embargo, el cuerpo es la composición material sobre la cual se conforma el resto.

Por otro lado, esta actividad dictamina los parámetros del siguiente marco espacial mediante la repetición constante de los hábitos correspondientes. El espacio cotidiano es concebido como un refugio de la mirada y el juicio externos, lo cual justifica su configuración como una extensión del ser. A diferencia del espacio corporal, es la superficie *prima* para interactuar más allá de sí mismo. La flexibilidad de su expansión dificulta una definición en términos geográficos dado que su atributo esencial es cualitativo. Mientras los márgenes cotidianos en *Verde Shanghai* y *El museo* son paulatina e ininterrumpidamente ampliados, los lugares recurrentes de *Where Europe Begins* que intervienen en las prácticas de las narradoras se abocan al mero señalamiento de no-lugares (restaurantes, sótanos, calles), heterotopías

[38] Pamuk mapea los sentimientos de Kemal en distintos órganos del cuerpo según los grados de densidad. De tal forma, el dolor del remordimiento "era más interior y breve [que afectaba a Kemal en] la parte posterior de los muslos y [en] los pulmones" y el de los celos "empezaba en la cabeza y en poco tiempo [se] sumía en una especie de desmayo al disparar el dolor del amor [del] estómago" (187-188).

(reflejos y fotografías) y casas particulares. En *Jerusalém*, por otra parte, los lugares frecuentados son prácticamente opacados por el sedentarismo de los personajes.

Las narrativas analizadas presentan una relación dicotómica con los espacios íntimos, y es que pese a formar parte de la integración personal y social del individuo, no alcanzan a concretar el sentido de pertenencia y dominio. En lugar de proporcionar una noción de estabilidad o refugio, inspiran lo opuesto e instan a la búsqueda de una complementariedad en espacios ajenos a la manipulación personal. A este propósito, los personajes son movilizados y el espacio urbano adquiere representatividad.

Por último, estos mundos diegéticos se asemejan en la conformación antropocéntrica. Las coordenadas de la dimensión espacial son la organicidad y el hábito, lo que, por contraste, arroja una luz sobre la falta de atención a una colectividad, o de la directriz hacia una cohesión social. El realce de los espacios íntimos como origen de la totalidad da cuenta de una predilección por *lo humano* frente a otros parámetros. Es en este interés compartido donde reside la *conciencia de mundo* de estas narrativas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO III
Ciudades narradas: Epicentros

> "Mapas como este no dicen mucho sobre el mundo, pero lo dicen todo sobre el mundo para el que fueron dibujados. En un mapa siempre hay más de lo que su autor creyó poner. (…) En cada mapa está el mundo"
> Juan Mayorga

El espacio urbano ha sido configurado como el núcleo del desenvolvimiento humano y, por tanto, como una zona de definición del ser. Más aún, ha pasado a consolidar una realidad epistemológica que condiciona y es condicionada, lo cual comienza a justificar su ascenso y auge como tema de reflexión en los estudios humanísticos. Concretamente, en palabras de Álex Matas Pons, "la crítica no ha tardado en convertir la representación de la ciudad en un lugar común de los estudios literarios" (13), y es que se trata de un marco de referencia global intrínseco en la contemporaneidad. La obra literaria se encuentra tan enraizada a su realidad espacial, que resulta imposible comprender su contribución al fenómeno literario sin reflexionar en las posibilidades y limitaciones de los espacios internos en que se desarrolla. Por tal motivo, conviene descifrar el funcionamiento de la espacialidad dentro del texto mismo continuando con la representación de la ciudad y de lo urbano mediante una aproximación cercana a la totalidad de cada obra (i. e. en el marco del primer nivel de la lectura escalar propuesta en el capítulo anterior).

En la lectura de las narrativas seleccionadas, salta a la vista la puesta en común de intereses afines como la composición humana, la cotidianidad y el desplazamiento supeditados a una condición urbana,

al tiempo que el espacio es (re)construido en la medida en que las vicisitudes, necesidades y perspectivas de los personajes son presentadas al lector; correlación que se mantiene en los cuatro textos como un principio común o, a lo menos, un punto de conexión. En esta interacción entre individuo(s) y ciudad, es posible distinguir niveles espaciales internos circunscritos a la intimidad e incipientes en la formulación del texto como microcosmos. De ahí la necesidad de atender la materia orgánica y las actividades primarias como recursos espaciadores de los aparentes vacíos en que se desenvuelve cada discurso.

Pero más allá de distinguir los medios en común que forman parte de dicha interacción, este ejercicio de aproximación "cuasi-microscópica" sobre el cuerpo y la habitualidad ilustra las directrices del trazado de la ciudad y de las nociones de urbanidad en juego. Por tal motivo, y a fin de evitar distender la cuestión, es conveniente proceder hacia el desentrañamiento del enmarañado urbano aludiendo al papel de tales recursos y retomando la aproximación geoliteraria y mundial contemporánea prevista.

3.1. EL ARTE DE LA TOPONIMIA EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

Frente a frente, el primer contraste que llama la atención es el manejo de la localización topográfica. El desequilibrio en este aspecto es notablemente tangible: *El Museo de la Inocencia* sigue la línea de preservación de Estambul en un periodo específico, y próximo a la capital difusa y errática en que tiene lugar *Verde Shanghai*; *Where Europe Begins* refiere ocasionalmente a puntos de transición migratoria sin retratarlos a profundidad y, finalmente, *Jerusalém* se aleja de marcadores asociables a (casi) cualquier marco espaciotemporal específico. Pero en lugar de retomar el alcance de las intenciones de cada autor, parece más apropiado encausarlo directamente al juego de referencias y omisiones que dan origen al panorama urbano de cada microcosmos.

El hecho de que las cuatro obras conjuguen este elemento de la estrategia narrativa con el carácter egocentrista del mapeado urbano

resitúa el asunto de la toponimia como característica primaria del modo de representación espacial en la composición literaria. En palabras de Cabo Aseguinolaza, "[s]on los topónimos los que de manera más rotunda autorizan, vista la cuestión desde el lado de lo real, las prácticas culturales que consisten en inscribir la ficción en el medio geográfico" ("Ficción y lugar", 4). Por tanto, se vuelve ineludible (re)plantear la problemática de la localización, deslocalización y no-localización como un interés narrativo en boga, mas no solo desde un análisis literario-estructural sino geográfico (o geoliterario-mundial).

El topónimo implica un sistema de significado basado en la experiencia individual y colectiva, al tiempo que favorece una orientación intradiegética pero también extradiegética del imaginario espacial del texto (véase Cabo Aseguinolaza, "On Toponymical Regimes"). Sea un lugar inventado o reinventado, el hecho de ser designado por una palabra especial que le diferencie del resto de mundo (real o ficticio, descrito o no), lo vuelve pronunciable y con ello potencializa sus posibilidades de (re)significación.

> Los nombres geográficos tienen la capacidad de conectar descripciones e ideas sobre el territorio, porque surgen en el contexto del lenguaje, donde se imbrican de una fuerte componente emocional y, por tanto, pueden funcionar como etiquetas territoriales mucho más fácilmente que otros identificadores geográficos. (Rodríguez de Castro y Vázquez Hoehne 2)

Mediante la enunciación, el vacío es dotado de una serie de inferencias como la delimitación territorial (fronteras), la ubicación cartográfica (sea bajo el compás de lo real, o bien, de lo ficcional) y la historia que le dio origen, razón de ser y nomenclatura. Básicamente, el vacío deja de ser vacío para convertirse en un espacio con (re)significados en potencia y, ulteriormente, en un lugar.

Incluso, si se sigue con el fundamento geocrítico de este matiz, el desarrollo de los estudios del lugar en la escuela americana (*place studies*) valida la significatividad del acto de nombrar. De acuerdo con

Yi-Fu Tuan, cuando un espacio es 1) delimitado, 2) dotado de una carga simbólica, cultural y vivencial, y 3) nombrado a raíz de ello, decrece, entonces, el grado de abstracción: es decir, se convierte en lugar. Esto, a su vez, conlleva a un contraste entre ambas acepciones, y a considerar esta escisión como un comportamiento humano[39] habitual y necesario para la experimentación de la dimensión espacial: "From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and viceversa" (6). Esta dinámica de "co-definición" reinscribe la huella del paso del ser humano por el territorio; es decir, la práctica de la significación del espacio. "Place is space to which meaning has been ascribed" (xii), como acordarían los editores Erica Carter, James Donald y Judith Squires en *Space & Place. Theories of Identity and Location*; y esta definición sintetizadora de los factores que intervienen en la percepción y experimentación de la dimensión espacial, proviene de la disección del territorio, de la selección de un contorno del resto, para la cual es necesaria la designación de un nombre. De este punto emergen otras precisiones geográficas inmediatas, como las efectuadas por Tim Cresswell en "Place", donde se detiene en la ubicación (*location*), la cual "refers to the 'where' of place", y la localización (*locale*), que sería el contenido propiamente urbano: "Locale refers to the material setting of social relations – the way a place looks. Locale includes the buildings, streets, parks, and other visible and tangible aspects of a place" (1). Desde el ojo crítico, la asignación de nombre y topónimo alude a la intervención de un criterio cuyo estudio puede conducir a diversos análisis, ya no solo de corte geográfico sino antropológico, sociológico, etc.; tal ha sido el caso desde la década de los 70 en la Geografía Humana. Seguir esta línea en el ámbito literario también requiere su atención.

Así pues, ya sea una ubicación geográfica llevada a la composición, o bien, una elaboración ficcional como Comala o Macondo, Mordor o

[39] En su análisis introductorio, Tuan distingue la forma de percepción animal del uso del ser humano: "Recent ethological studies show that nonhuman animals also have a sense of territory and of place. Spaces are marked off and defended against intruders. Places are centers of felt value where biological needs, such as those for food, water, rest, and procreation, are satisfied" (4). Al menos en una primera reflexión, esto no supone una forma de experimentación muy ajena.

Westeros, su precisión es vital en la cosmovisión del texto narrativo y del universo literario. Un ejemplo de ello es el efecto de la popularidad de aquellos lugares cuya mención en un momento habitual basta para recordar el mundo estético del texto en cuestión; como será el caso de Hogwarts, centro y estructura del imaginario y del mundo imaginado de J. K. Rowling. Otra prueba es el fenómeno de la turistificación del lugar a partir de la literatura bajo la sombrilla de la comercialización cultural: Lisboa es a Pessoa lo que Pessoa a Lisboa, y por si la escultura del poeta frente al (sobreviviente) café A Brasileira y los *souvenirs* por Chiado, Bairro Alto y el resto de la capital portuguesa (además de otras ciudades de afluencia turística frecuente) no alcanzaran a ilustrar esta proximidad, el libro y el documental homónimos *Pessoa / Lisboa*, publicados en 2016 por el Círculo de Bellas Artes de Madrid – Casa Europa, pueden ser puestos a consideración.

"En su condición de elementos del lenguaje, los topónimos son, …, información geográfica en sí mismos, que conectan territorio y discurso adquiriendo valor como etiquetas cognitivas llenas de contenido sobre el lugar" (Rodríguez de Castro y Vázquez Hoehne 2). A este respecto, los mundos diegéticos en cuestión se encuentran en una situación favorable. Para Pilar Blanco García, "[s]i la toponimia es importante en cualquier obra literaria, lo es mucho más en el caso de lenguas minoritarias y sobre todo cuando presentan un proyecto reivindicativo de una lengua y una cultura que han sido soterradas" (263). Dado su origen semi-periférico, el acto de nombrar adquiere una valía funcional preponderante que podría atribuirse, o bien al impulso reivindicativo mencionado por Blanco García, o bien como una manera de reflejar el tipo de identificación con el espacio – ahora vuelto *lugar*[40]. Este estudio se inclina principalmente por esta última postura.

Los autores del corpus difieren en el sistema toponímico de referenciación. Pamuk y Rivera Garza importan lugares factuales concretos como parte del espacio ficcional, mientras que Tawada y Tavares coinciden en mantener un imaginario geográfico sin coordenadas ni denominación. La presencia y la ausencia de la

[40] De acuerdo con Yi Fu-Tuan, cuando un espacio recibe el valor de lugar cuando es dotado de significado y "espíritu".

referenciación toponímica supone, entonces, dos formas distintas de enunciación y construcción de las realidades urbanas. De ahí el interés por dar seguimiento a esta pauta.

3.1.1. Estambul y la Gran Ciudad: un asunto de toponimia

Para no desatender el pertinente inciso de Blanco García[41] conviene examinar el caso de *El Museo de la Inocencia* como pivote hacia la recreación literaria de una urbe global desde una lengua minoritaria (y es que la lengua turca, hablada aproximadamente por 85 000 000 hablantes, se circunscribe a un marco geográfico específico, además del esparcimiento de los hablantes por el mundo). Previamente se hizo alusión al interés de Pamuk por retratar con la mayor precisión vivencial su ciudad natal desde los espacios cotidianos del primer narrador, Kemal Basmacı[42]. Siguiendo por esta línea, Estambul emerge a medida que el protagonista se detiene en diferentes locaciones de la ciudad y sus alrededores, como "Vestíbulo, el elegante restaurante abierto poco antes [del 27 de abril de 1975, fecha de inicio de la historia]" en Nişantaşı" (17) o "la empresa de distribución y exportación Satsat, situada en Habiye" (25), en el distrito Şişli que hace frontera con el Bósforo y el lado asiático.

Por otra parte, bajo el ala del incentivo amoroso como excusa para el retrato detallado de la evolución urbana y social, el narrador recurre a la toponomástica mediante una discursividad parcialmente antropológica. Al introducir el Edificio Compasión (lugar protagónico), Kemal aprovecha para describir la cara cívica de la renovación citadina:

[41] En "La literatura en busca de la toponimia", Blanco García se aboca a la literatura provenzal, con particular interés en *Mirèio* de Frédéric Mistral como un intento poético de preservación de la lengua materna. Aunque no es momento de distender un análisis sobre esta muestra literaria, cabe preguntarse si una distensión podría producir observaciones fructíferas para la inmersión en la poesía en literaturas minoritarias desde la disciplina de la literatura mundial.

[42] No es hasta el último capítulo de la obra (83. Felicidad) que el autor introduce un desdoblamiento narrativo mediante la repentina aparición de un Pamuk ficticio, muy posiblemente para establecer una distancia con el denso tono autobiográfico acumulado a lo largo tanto de la novela como de su obra. A la primera oportunidad tras la publicación, el autor dedicaría grandes esfuerzos para desmentir rumores por parte de la prensa a este respecto, excusándose en estrategias composicionales.

> En 1934, después de que Atatürk obligara a toda la nación turca a tomar un apellido, a muchos edificios recién construidos en Estambul empezaron a ponerles los nombres de la familia que residía en ellos. Era algo bastante razonable porque por aquel entonces ni los nombres de las calles ni los números eran demasiado coherentes y, como en tiempos de los otomanos, las familias grandes y adineradas se identificaban con las grandes mansiones y edificios en los que vivían todos juntos. … Otra tendencia en aquella época era llamarlos según principios y valores sublimes; pero mi madre decía que los que llamaban a los edificios que construían «Libertad», «Bondad» o «Virtud» en realidad salían de entre la gente que se había pasado la vida pisoteando dichos principios. (37)

Cuidando evidenciar sus opiniones políticas, Pamuk dirige las prácticas populares como guiños a la forma en que la sociedad recibió Europa, pero también reiteran su centralidad y, mediante una entonación comparativa, expone la identidad cultural tanto a nivel individual (de Kemal) como colectivo. Junto a la nomenclatura urbana, el autor retrata actividades comerciales, hábitos sociales y opiniones públicas sobre el curso político mientras se detiene en áreas de mayor abolengo. Ininterrumpidamente, yuxtapone la historia matriz (es decir la amorosa) y el perfil cultural intercalando la recolección de objetos cotidianos con el trazado cartográfico. Bastaría volver hacia un fragmento en particular, previamente citado al inicio del análisis de los espacios cotidianos, y retomar ciertos indicios como la "pequeña cuchara de hojalata que Füsun se llevó a la boca en el restaurante de Aleko en Yeniköy…" o el "cucurucho mordisqueado por el borde" en Istinye (319), además de los billetes de los cines de verano en 1976 ubicados en distintos barrios y distritos y la tarjeta de visita de Limón Films, la empresa de aspiración cinematográfica improvisada por Kemal, Füsun y su marido al lado del cine Yeni Melek en Beyoğlu.

En conjunto, el uso de una toponimia factual (es decir, importada) permite a Pamuk concentrar distintas facciones del carácter sociocultural en el entramado urbano. La transición favorece la significación emocional. En este sentido, la localidad se mantiene como una prioridad y, en gran medida, es honrada desde su estructura topográfica. Sin embargo, la insistencia de Pamuk en hacer acotaciones para los lectores ajenos temporal, social y culturalmente a los hábitos de la época, también puede derivar de una conciencia sobre las limitaciones de su propio contexto, i. e. la cultura, la literatura y la lengua turcas.

Para el público occidental, en especial para un receptor no formado en ninguna de estas dimensiones, la nomenclatura urbana es en sí misma foránea y local, y difícilmente puede pensarse que el Premio Nobel no sea consciente de ello. No solo por el hecho de ser "mejor recibido" en el extranjero (dado su exilio "voluntario" y su posicionamiento político en Turquía), por la multiplicidad de la traducción de sus obras ni por su amplitud de miras entre Oriente y Occidente desde su formación en arte (o bien, cual si personificara el estado intermedio, fronterizo y bicultural de Estambul). Los hilos conductores manifiestan la búsqueda de la transnacionalidad, y es que sin la occidentalización como trasfondo o la configuración de un museo *a la europea*, la historia amorosa en sí podría simplificarse a las vicisitudes que enfrentan dos amantes vacilantes de nivel socioeconómico disparejo. Frente a las limitaciones toponímicas que las calles de Estambul pueden implicar, el autor trata de diversificar el alcance de la experimentación de la ciudad.

Por ende, si la toponomástica local sirve al propósito de la fidelidad sociocultural, la atribución de un sentido ficcional conducido por la confluencia cultural abre el acceso. En este sentido, el imaginario espacial de la novela se concibe como una reproducción transnacional del marco geográfico que, por ser lingüísticamente ajeno al conocimiento occidental común, requiere ser perceptible y, en cierto grado, *traducible*.

Se trata, pues, de un recurso que mientras propicia la delimitación del imaginario espacial y del espacio vivido en el plano intradiegético,

también repercute en las conexiones entre obra, autor, ciudad y sociedad. Primordialmente si el objetivo es (re)presentar un relato fundamentado en una especie de historia de vida que navega entre la experiencia individual y la antropológica. En este caso, y en la mayoría de sus obras, Pamuk afianza dos imaginarios espaciales, el ficcional y el geográfico, mediante una puntualización cartográfica que es dotada de un sentido literario.

En el marco geográfico, la designación en sí favorece la "detección, … identificación y … referenciación tanto en el mapa como en la realidad" al tiempo que "[es capaz] de asentarse de manera sólida en el imaginario … gracias a su transparencia semántica o a su capacidad fonética de generar cercanía o rechazo" (Rodríguez de Castro, Vázquez Hoehne 2). La nomenclatura urbana de *El Museo de la Inocencia* perpetúa esta dicotomía, y la alternativa para exponerla a una circulación (recepción) global ha sido rodear el vocabulario toponímico local de motivos fuera de los márgenes geoculturalmente delimitables: el (des)amor, las dinámicas de la memoria (recuerdo, preservación y reconstrucción) y la glocalización. No sin cierta cautela podría pensarse en la configuración de una obra apta para un perfil lector específico, al menos adepto a una amplitud mayor (no solo local ni glocal sino global).

Desde un ángulo discursivo más personal, en *Verde Shanghai* también se explora esta interacción entre espacio inmediato y su interiorización a nivel individual, asociada a la toponimia. La nomenclatura espacial es presentada como una consecuencia sintomática del replanteamiento de identidad del personaje protagónico. Este rasgo, a su vez, es manifestado en tres vértices de la representación espacial: el topónimo factual renombrado, el topónimo inventado y el personaje *espacializado* – es decir, la atribución de una cualidad espacial a través del nombre propio. Todo ello, en virtud del desdoblamiento de Marina Espinosa.

En la obra, los referentes toponímicos factuales son escasos. La Ciudad de México es designada desde el principio como la Gran Ciudad; el barrio chino, la calle de Dolores y la Avenida Central son indicados con modificaciones tenues ("Barrio Chino", "Parque

Central", "El Callejón de Dolores. El Callejón de la Vida", 88); y, finalmente, también se mencionan algunas localizaciones geográficas dentro de un contexto periodístico ("32. Noticias intrascendentes", 296). En contraste con el laborioso detenimiento de Pamuk, salta a la vista una referencialidad toponímica tan escueta, como si el traslado de la Ciudad de México en la novela pudiera prescindir de la misma.

Hasta cierto punto, esta premisa es válida como punto de partida hacia el análisis de los parámetros de la configuración espacial. El topónimo, por definición, implica una demarcación a la cual se le ha caracterizado y significado previamente por una esfera dominante. Desde una apreciación general, la casuística del nombramiento del territorio a diferentes escalas (a nivel urbano, regional y nacional) ha desembocado en una yuxtaposición de nomenclaturas, la política y la popular, coexistiendo – y ocasionalmente, compitiendo en el imaginario social común. En el caso de *Verde Shanghai* la nomenclatura política es tan escatimada y la popular tan personal(izada), que la Ciudad de México es desprovista del condicionamiento tradicional involucrado en el rótulo oficial.

Al mismo tiempo, la esencia de la urbe se mantiene. El Barrio Chino[43], el Parque Central y el Callejón de Dolores derivan de lugares emblemáticos en el tránsito y en el imaginario social de los nativos y habitantes de la capital nacional; y "Gran Ciudad" no requiere de mucha explicación. En cierta medida, Rivera Garza libera el espacio de cualquier prejuicio vinculado a la toponimia factual e inserta su propia nomenclatura urbana, configurando así un escenario propicio para la redefinición, pero también, y en tanto que palabra enunciada, domesticando el espacio.

A esta trasnominación, se añaden designaciones ambiguas, imposibles para propósitos cartográficos pero que funcionan a nivel intradiegético como coordenadas del imaginario espacial imperante en el relato. La "Ciudad del Sur" (37) y el "Otro País" (43) donde Marina

[43] Sea involuntaria o no, la mayúscula contribuye al anclaje del discurso dispersivo de la narración con la dimensión geográfica, tanto ficcional como factual. El barrio chino consiste en apenas dos bloques delimitados por dos cuadras (cinco calles) del centro de la Ciudad de México.

conoció a Horacio (su esposo); la "Calle Bulliciosa" (90) cerca del restaurante Verde Shanghai, donde busca a Xian sin éxito; "El Extranjero" (105) y la "Ciudad Ancestral" (108), como lugares distintivos para la caracterización del perfil clínico de Horacio Oligochea. En yuxtaposición con los topónimos modificados, este juego metonímico sustituye la instauración que presupone la onomástica geográfica con una denominación simbólica, hecho que a su vez no solo sugiere un deslindamiento del significado político sino el imperativo de resignificar la ciudad a un plano individual.

Más aún, este fenómeno respalda el propósito de reapropiación del espacio como vía para la toma de control sobre el ser. Por un lado, el renombramiento del trazado urbano y la escasez de referentes arrojan cierta luz sobre la representación del *espacio habit(u)ado* en la psicología de los personajes, principalmente de Marina. La ambigüedad en la verbalización de la ciudad remarca el distanciamiento entre personaje y entorno, pero también sugiere un conocimiento profundo del entramado urbano. No se trata, pues, de una relación antónima o de confrontación sino de una búsqueda del ser en que el espacio urbano es parte integral, y cuya efectuación requiere de restar la carga simbólica factual para construir sobre esta su refefinición.

Por otro lado, la designación onomástica, ya no solo toponímica pero motivada por una conciencia de lo espacial, se traduce en el texto como una dinámica de domesticación, es decir, poder. Desde un ejemplo menor como el gesto compasivo de Horacio de partir el nombre de Marina, que para ella significaba una ruptura de sí misma y una amenaza (previamente citado); hasta los motivos intradiegéticos del nombre "Xian" – matiz que conviene hacer como recordatorio al origen del personaje en *La guerra no importa* (1991). Siguiendo el ritmo interno de *Verde Shanghai*, Marina pasa de desconocer su vinculación – "¿Por qué decidió llamarla Xian? ¿Por qué no Olivia o Sandra o Prudencia? ¿Por qué no Florencia o Boston o Machu Pichu?" (42) – a reinterpretarse a través del espacio: "Después de buscar los significados de su otro nombre, Marina descubrió que era una ciudad" (53). Consecutivamente, inicia el proceso de inmersión en el espacio urbano que dará pie a la reconciliación con su pasado, a la convergencia entre

identidades (mismidad y otredad) y a la conjugación última con la Gran Ciudad.

Las políticas del renombramiento en la novela de Rivera Garza emergen como parte de la redefinición del ser, lo cual conlleva a una particularización del espacio urbano factual desde la ficción. O bien, expresado a la inversa: dentro del microcosmos velado de *Verde Shanghai*, la Ciudad de México es ficcionalizada mediante la re-semantización de los significantes geoespaciales en función de un propósito particular, es decir, no colectivo. Asimismo, esta transnominación urbana respeta el carácter general que debe contener cualquier topónimo para ser asimilable o, al menos, apreciable por un habitante, usuario o, en el caso literario, receptor de la ciudad.

El acto de nombrar es quizás una de las mayores preocupaciones en la narrativa de Rivera Garza, ya no solo en esta novela sino en general. En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, la protagonista Matilda Burgos decide llamar al extranjero Paul Kamàck por la variante en castellano Pablo "desde un inicio y [olvidando] su apellido" (198). Pero en *Verde Shanghai*, esta preocupación se traduce en una política onomástica de la identidad y, a estos efectos, de ejercicio de control sobre el ser – sea este ajeno o sí mismo. "Uno nunca escapa del nombre propio, Xian" (52), sentencia un personaje secundario en uno de los primeros pasajes en que el desdoblamiento de Marina comienza a manifestarse. Tanto el personaje protagónico como la estructura narrativa son restringidos en gran medida por esta determinación.

En materia de vinculación y, más aún, afectividad con el espacio urbano, la designación toponomástica ha sido trabajada como una práctica fundamental, lo cual puede justificarse desde el argumento (paisajístico) de Pascual Riesco Chueca: "[s]i se trata de adquirir lazos de afecto hacia una tierra, y de poner de manifiesto el carácter histórico-natural de todas las formas sensibles con que el mundo nos envuelve, no es posible dar la espalda a los nombres" (8). Tanto en *El Museo* como en *Verde Shanghai*, el topónimo es empleado como nexo entre elementos narrativos internos, así como de los textos con las ciudades a representar. Más allá de las ventajas locativas y de una orientación entre la realidad ficcional y la factual, transmite los modos de

percepción del espacio, lo cual, a su vez, guarda resonancia con algunos de los principios descritos por Joan Tort i Donada concernientes al comportamiento toponímico.

Dicho someramente, en su teoría general de los nombres del lugar, Tort identifica cuatro tendencias: a) *negativitat relativa*, donde "els noms de lloc, …, tendeixen a reflectir primer les característiques 'exceptionals' de l'entorn on s'insereixen que no les característiques 'tipiques'" (676); b) *interferencia recíproca entre toponímia i antroponímia*; c) *transparencia*, el cual incluye el conocimiento etimológico y el "*léxic comú* de la llengua d'aquest territorio" (677); y d) el principio de *significativitat territorial*, el cual "[e]n un cert sentit, …prolonga i completa el *principi de transparencia*" y se sustenta, como el nombre indica, en la "'significació' de l'espai (o del territorio)" (678). En esta línea, son los principios de transparencia y de significatividad territorial los que derivan de las decisiones de los autores de las novelas examinadas; y es que cabe anotar, nuevamente, que el margen entre los topónimos oficiales, transformados y reinventados refleja el grado de proximidad e identificación entre espacio e individuo.

3.1.2. Ciudades sin nombre, o la ausencia de toponimia urbana

Por antonimia, la ausencia de topónimos importados sugiere una discrepancia entre la composición individual y el espacio habitado, e incluso advierte de una falta de significatividad. Según se mencionó con anterioridad, *Where Europe Begins* y *Jerusalém* coinciden en establecer un distanciamiento de los parámetros tradicionales de la representación geoespacial. Sin embargo, ambas composiciones perpetúan la urbanidad como centro epistemológico, lo cual es perceptible con mayor énfasis en el desplazamiento y en la distribución del territorio, i.e. en el sentido de orientación – símil que llama la atención al recordar la disparidad de las escalas entre una obra y otra.

La narrativa de Yoko Tawada se distingue por la confluencia de entidades culturales, segregables *ad hoc* distribución geopolítica del globo y reunidas dentro de una misma realidad literaria. Esto bien puede

no incluir la nomenclatura toponímica como en "The Bath" o limitarla como en "A Guest", a la vez que hace uso de vocabularios urbanos o continentales (apartamentos, calles, paradas de bus, Hamburgo, Alemania, Europa). O bien, como en el cuento homónimo "Where Europe Begins", puede inducir al uso de la geolocalización para delinear un discurso multicultural.

El relato es construido desde la hibridez entre la preparación previa del viaje (es decir, la anticipación), el recuerdo y extractos de diarios, todos bajo el ala de la ficción y presuntamente escritos o asociables con la experiencia del viaje en el tren transiberiano. Conforme la voz narrativa demarca la ruta de Tokio a Moscú alterna contrastaciones pertinentes para introducir una antesala de Europa. De esta forma, la capital japonesa es el punto de origen de la voz narrativa y de partida, siguiendo con Nachodka (puerto donde comienza el trayecto por tierra); Siberia, "the sleeping land" (131) que funciona como contrapunto entre el tren como no-lugar y el contenedor territorial; Ulan-Ude, un puerto fluvial "[where] there were many faces in the train that were not Russian" (133); el lago Baikal, en cuya pausa se introduce un eco sobre el cuerpo (concretamente el estómago) y la ingesta de pescado «extranjero» (concretamente ómul), ya tematizado en "The Bath"; y, finalmente, Moscú, "the point where Europe begins" (138) "[but] was not Europe" (141). Como se sabe, el texto presenta una serie de paradojas sobre la idea de Europa, lo cual permite poner sobre la mesa una de las temáticas más destacables en la narrativa de la autora nipo-alemana. Por otra parte, la demarcación toponímica infiere un mapa anecdótico posible, adecuado para la hibridez característica del texto.

Cabe decir: aunque Tawada trabaja otra escala en este caso concreto, no sería suficiente para justificar una presunta ausencia en este apartado, y es que a pesar de no requerir la descripción del entramado urbano, respeta el nexo entre toponimia e identidad así como el principio de significatividad territorial apuntado por Tort. Incluso el título del cuento – y la compilación – circunscribe el espacio a significar e infiere una problemática potencial en la manera en que se concibe Europa geográficamente.

En este sentido, conviene advertir en un indicio fundamental de la estructura de la publicación. "Where Europe Begins" cierra la segunda sección de la obra, también rotulada de forma homónima. La noción en sí es transversal pero el cuento, posicionado en el centro y con la migración *in progress* como temática y estructura, puede ser considerado como un texto intermedio entre la disyuntiva interna de "The Bath" y la confluencia multicultural habituada de "A Guest". "Where Europe Begins" presenta una transición, tanto en el estilo autoral como en el desenvolvimiento del personaje en un entorno extranjero. El conflicto inter-lingüístico (i.e. a nivel de la conciencia) es trasladado del Yo a la realidad externa inmediata, también demarcada por la convivencia de "extranjerías".

La pauta toponímica no es más que un itinerario transcontinental; el cual, pensando en las consideraciones de Marc Augé, no repercute o influye a los lugares transitados en sí. Sin embargo, Tawada resignifica el viaje como conjunto, y es que la enunciación del espacio le vale para concatenar una serie de experiencias que, en un sentido parcialmente metafórico, retratan la paisajística extranjera.

Pero en el marco espacial urbano de la primera y la tercera parte, Tawada omite referencias asociativas con lugares factuales concretos – lo cual, por contraste, distingue a la segunda sección dado que los ocho cuentos que la conforman refieren a ciudades y zonas. Las voces narrativas de "The Bath" y "A Guest" exploran lugares habitados – generalmente – desde una postura de cortes antropológicos en que el local también es valorado como foráneo por el extranjero. Particularmente en el último texto, la ciudad innombrada adquiere una caracterización mayor mediante escenas cotidianas en lugares de paso y no-lugares; sin embargo, carece de una ubicación más precisa que "Alemania" o "Europa". Con esta omisión, Tawada perpetúa la elaboración de un microcosmos marcado por la obstaculización en el surgimiento de cualquier vínculo geográfico-identitario – o espacio-identitaria.

De acuerdo con Tort, "un topònim tendeix a reflectir algun aspecte geogràficament significatiu del territorio al qual fa referència" (678). Ante la carencia toponímica factual y la simplicidad del vocabulario

espacial, surge una disociación que repercute en el sentido de pertenencia. Con esto en mente, la obra de origen portugués *Jerusalém* presenta un reto tanto en términos analíticos como en el intento de clarificar un imaginario cartográfico más allá del laberintismo ejemplar de su autor. La omisión de descripción sobre el panorama, referentes topográficos, lugares emblemáticos y demás aspectos propios del contenido urbano, conduce a pensar en una ciudad ausente para el lector pero esencial en la integración de los personajes, cual si se tratara de un rasgo más de la fragmentariedad individual. Inicialmente, podría pensarse que al ser el cuerpo un espacio primario y protagónico en el imaginario espacial del personaje, la asociación con el espacio externo se sustenta en la mera necesidad orgánica y, por tanto, la ciudad solo será materializada en función del cumplimiento de cada deseo.

Hasta cierto punto ese es el caso. Sobre la construcción espacial en la narrativa de Tavares, Isadora Dutra dedica las primeras líneas de su reflexión a la ausencia transversal de geografías. "Na cartografia urbana do autor – señala – já não está Portugal: sumiu do mapa! Aliás, não há mapas" (165), lo cual perpetúa la disociación en el sentido de pertenencia pero también priva al espacio "base" del microcosmos de su contribución. A cambio, Tavares, relativamente similar a Rivera Garza, presenta un lugar propicio para el desarrollo de los personajes libre de un determinismo territorial.

Esencialmente, puede advertirse una técnica común, a pesar de las particularidades evidentes de cada texto y autor; sin embargo y a propósito de la localización geográfica, la diferencia central radica en el *perfil* a representar. Dicho de otra manera y reincidiendo en anotaciones previas, Tavares no procura retratar al ser humano portugués sino al ser humano en sí mismo y, por ende, la ambientación es desprovista de cualquier compromiso con una ciudad o país únicos. Rivera Garza tampoco procura perfilar una identidad que pueda ser considerada *ipso facto* como nacional o cultural pero los rasgos toponímicos, aunque mínimos, representan una especie de anclaje.

Entonces, en un primer acercamiento, podría pensarse en una desconexión omnipresente con la significatividad territorial, lo cual, como ya se ha mencionado, induce a una ruptura entre el ser y el espacio

habitado. Sin embargo, *Jerusalém* no se encuentra exenta de espacialidad. En primer lugar, el título toponomástico: en el plano intradiegético, "Jerusalém" solo es mencionado para citar el Salmo 137: "*Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, que seque a minha mão direita*" (170). Más allá de un guiño religioso, el topónimo alude a un renacimiento.

A la mitad del texto – al menos en la versión original – el autor introduce un conjunto de páginas pertenecientes a una "*obra de ficção*" (sic., 127) bajo el rótulo «Europa 02». Se trata de un catálogo narrado en segunda persona del singular, que continúa el discurso de la automatización clínica de la brutalidad y la barbarie moderna, esta vez como detonador del instinto de sobrevivencia, a fin de justificar los crímenes contra la humanidad. En conjunción con "Jerusalém", "Europa 02" encuadra las bases de la sociedad moderna en el retrato de sus ruinas a causa del terror del Holocausto. Mas aún, al figurar como los únicos referentes geográficos factuales, ambos topónimos redimensionan el comportamiento instintivo de "personagens que interiorizam a Guerra, …, a par daqueles que estão permanentemente em guerra consigo mesmos, os loucos, e uns poucos que não têm cabimento nem numa nem noutra categoria" (Araújo, 29-30), hacia una colectividad subyugada por el resquebrajamiento de las estructuras social y moral. Luego entonces, la omisión de la nomenclatura urbana se justifica frente a una extensión espacial de mayor amplitud.

Al mismo tiempo, tampoco puede afirmase que esta nomenclatura afiance una afinidad en virtud de algún motivo cohesionador. El desmembramiento de lo social en perfiles individualistas erradica el amparo de cualquier cuna religiosa o política para la consolidación de una nueva Europa. Tentativamente, podría decirse que, al menos en el marco de *Jerusalém*, la idea de una comunidad europea es un oxímoron.

Si bien la denominación geográfica evidencia la primacía de unas ciudades sobre otras, favorece la representación gráfica y concede un sentimiento de identidad, la ausencia de la toponimia pone sobre la mesa un set de cuestiones que no por diferentes deben asumirse como distantes o antónimas. ¿Pero cómo saber localizar estas ciudades dentro del sistema literario mundial? ¿Autor? ¿Lengua? Hay excepciones

considerables para ambos casos. Primordialmente, ante la ausencia de localización geográfica, quizás sería necesario (a lo menos pertinente) proponer que los espacios urbanos concentrados en este tipo de textos pueden ser localizables en un rango mayor a sus propias páginas (a su propia y primera totalidad). En estos casos, la dimensión espacial requiere de lo no-dicho, los códigos/parámetros que le exceden y, provisionalmente, estos podrían ser la tradición a la que texto mismo pertenece. Mas no a nivel de una taxonomía geoliteraria (portuguesa o nipo-alemana) como a nivel de autoría, pues, previendo las reflexiones del siguiente capítulo, la obra contemporánea guarda un vínculo de procedencia más estrecho con el autor y, cuidando las expresiones fraternales, con sus obras "hermanas", que con la literatura madre entendida como publicaciones bajo la misma ala geográfica.

Sea por invención o reinvención, no cabe duda de que el recurso toponomástico no pasa inadvertido para los autores contemporáneos. Mediante la nomenclatura urbana, el espacio ficcional es dotado de límites y por ende de un grado de asequibilidad, aunque sea en un sentido abstracto. *Grosso modo*, nombrar conlleva a la apropiación y al posible dominio del espacio a través de la palabra en un proceso pragmático dictaminado por su valor simbólico y su uso (Riesco Chueca, 9). Gracias al comportamiento toponímico, el espacio – factual y ficcional – es dotado de referencialidad y, por tanto, de significado.

A cambio, el individuo – también factual y ficticio – se encuentra en posición de caracterizar su entorno comenzando por la segmentación del territorio, la pervivencia o, en su defecto, la reelaboración del lugar vivido por generaciones previas, la designación onomástica y, como práctica más volátil, su re-semantización. En definitiva, la enunciación de la nomenclatura refleja los modos de experimentar, distribuir y significar la dimensión espacial.

3.2. CIMIENTOS Y TRAYECTOS DE LAS NARRATIVAS URBANAS CONTEMPORÁNEAS

A lo largo del presente capítulo se han mencionado ciertos rasgos comunes que hacen intersección en la representación de la ciudad como

estructura de la experiencia humana. Se ha indagado en la importancia de la toponimia y en la espacialidad del cuerpo y lo cotidiano en cuanto a su funcionamiento como unidades mínimas en el desarrollo de cada microcosmo, todo ello con el propósito de delimitar los parámetros básicos en la configuración de los espacios narrados. Paralelamente, ha sido posible encontrar una preocupación común por el elemento identitario, estrechamente interconectado con en la representación espacial.

¿Pero es esto lo único que define la identidad de la ciudad en sí? No el topónimo, que es una consecuencia de la interacción con el espacio, ni el trazado pedestre o el desdibujado del contenido urbano tradicional, que no dejan de representar una extensión de la fragmentariedad individual de los personajes. De alguna manera, reducir una ciudad a sus aportaciones en el perfilamiento de la condición humana parece contraproducente con la pervivencia misma del espacio a través del tiempo y, sin embargo, se trata de una práctica transversal en distintas literaturas. Inclusive, esta apreciación tan individualista podría dar la impresión de que el autor del siglo XXI *ha dom(in)ado la ciudad* después de décadas de antagonismo (principalmente durante el periodo industrial).

Desde su origen, la ciudad ha figurado como símbolo de la civilización frente a la barbarie o al estado natural del ser humano, "como encarnación del mal" (Carreras i Verdaguer 42), como expresión última del sedentarismo, como orden y racionalidad que conduce al progreso social, incluso como un espacio apropiado para el libre ejercicio de la voluntad del individuo (o la lucha para ejercer este derecho). Cualitativamente, ha constituido un paradigma en la composición literaria mucho antes de la globalización reciente, y esto parece no cambiar hasta la llegada de Balzac, Flaubert, Dickens y escritores "propiamente" urbanos (Matas Pons). Sin embargo, no será hasta la ruptura radical de la modernidad – al decir de David Harvey – cuando la ciudad dejará de ser concebida, meramente, como un territorio a explorar, ya no solo en la literatura – como coinciden en señalar Aínsa, Matas Pons, Carreras i Verdaguer – sino en otros campos humanísticos – pensando, por ejemplo, en el racionamiento sociológico

tratado por Carlos Moya o en el impulso de la menguada antropología urbana descrito por Ulf Hannerz.

Con todo esto en mente, resulta seductor adentrarse en las diferencias de la representación literaria de la ciudad moderna y la ciudad contemporánea reciente, explorar sus morfologías e incluso entrar en el juego de antecedentes e influencias en pos de una concatenación que origine una teoría del lugar. Como se puede advertir, el foco de atención actual solo permite sondear esta alternativa apuntando – injustamente – aspectos generales de la modernidad, dificultando establecer una contrapartida apropiada. Un problema fundamental, por ejemplo, sería datar un parteaguas con argumentos más contundentes que el cambio de milenio – lo cual, exceptuando el uso pragmático, no ofrece garantías suficientemente sólidas y requeriría un estudio distendido. De momento, no obstante, la novela del siglo presente muestra una reivindicación palpitante con el marco espacial que la novela moderna apenas inauguraba en las décadas previas; misma que emerge desde las entrañas del ser y de la ciudad, determina el contorno inmediato e instaura una nueva narrativa.

3.2.1. Epicentros

Narrar la ciudad es uno de los tópicos más frecuentes en la literatura contemporánea. Hasta cierto punto, no sorprende que Fernando Aínsa se tomara la libertad de afirmar reiterativamente (y no sin cierta osadía) que "toda la literatura es urbana", basándose en la noción de que "el concepto secular con el que se define esta rama de la creatividad no incluye una expresión artística que pueda ser auténticamente campesina"[44], así como en la predilección general de los escritores por la vida en la ciudad ("Del espacio mítico a la utopía degradada", 23), línea que Carreras i Verdaguer también ha reconocido al tratar con la

[44] En un primero encuentro con esta cita en "Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana" para la Revista CESLA en el 2000, Aínsa justifica la sedimentación del paradigma urbano como *la* cualidad del fenómeno literario. No será hasta el libro – y no el artículo homónimo– *Del Topos al Logos* cuando se explaya en la ciudad como paradoja del intelectual letrado, concretamente en el periodo colonial – mismo que ha significado el *instante* (secular) matriz de la literatura en América.

ciudad contemporánea (40)[45]. Tomando distancia de una postulación relativamente extrema, es un hecho que más allá de temáticas rurales y manifestaciones literarias "alternativas" (en atención a creaciones no sujetas a los parámetros frecuentes, v. gr. literaturas orales o indígenas), la ciudad ha primado como la dimensión espacial en el imaginario global y, *ergo*, en las narrativas del mundo moderno (Aínsa, 2000, 2006).

Diversos teóricos han reconocido esta supremacía con especial énfasis en las industrializaciones del XIX, las reconstrucciones del XX y las literaturas que han versificado la incorporación de estas transformaciones en los imaginarios locales de culturas no-centrales[46]. Pero observar el binomio literatura-ciudad a la luz del presente siglo desde una postura mundialista remite a una circunscripción sistémica, particularmente desde que se trata con obras de gran circulación[47]. Por un lado, sus autores no son menos que renombrados en rótulos como lo *contemporáneo* y lo *universal*, y es que cada uno de ellos figura como emblema de su literatura madre, fomentando la circulación de *El Museo de la Inocencia*, *Verde Shanghai*, *Jerusalém* y *Where Europe Begins* como referentes de la literatura mundial (sea estimado por una perspectiva académica o por la idea difusa de un lector ajeno a la disciplina). Por otra parte, no dejan de pertenecer a márgenes semi-

[45] La relevancia de esta cercanía teórica es acentuada si se toma en consideración que el enfoque de Carreras i Verdaguer responde a un intento por equilibrar argumentaciones geográficas y literarias, y no a un propósito historicista. Su argumento es bastante claro: "El hecho de que la ciudad sea así escena privilegiada de las obras literarias se puede explicar, en buena parte, por la circunstancia de que la mayoría de los escritores han sido ellos mismos urbanos, en toda o en gran parte de sus vidas, o, por lo menos, formados en alguna ciudad, más o menos importante" (40).

[46] Para este estudio, se toman en consideración las formulaciones de Néstor García Canclini, principalmente en publicaciones como *La globalización imaginada* y en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, cuya trayectoria ha comprehendido el desequilibrio permanente de las sociedades latinoamericanas. También se retoman las contemplaciones de Ulf Hannerz en *Conexiones trasnacionales. Cultura, gente, lugares*, donde redirige este objeto de estudio hacia las repercusiones de la globalización en la cultura; y, finalmente, las reflexiones teóricas desenvueltas por Walter D. Mignolo en *Historias locales / globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, primordialmente por la discusión poscolonialista que remarca las tensiones en torno a la influencia euroccidental.

[47] Aunque la cuestión será explayada más adelante, conviene advertir que el factor semi-periférico es un elemento transversal en la presente investigación y será tratado como tal en secciones posteriores.

periféricos (Turquía, México, Portugal y Japón-migrante-en-Alemania), lo cual, aunque no intervenga explícitamente en su composición la condiciona. Incluso el análisis teórico tiende a extrapolar la clasificación (centro-periferia) limitándose a reconocer (ocasionalmente) su existencia[48]. En cierta forma, existe una descompensación que parece obviar los matices entre los tres grupos, cual si fuera incuestionable dicha polarización.

Cabe aclarar que no se pretende perpetuar la taxonomía del sistema-mundo de Wallerstein frente a otras teorizaciones, pero se trata de un cimiento ineludible. En el caso concreto del fenómeno literario, por semi-periferia no se entiende estrictamente a países en vía de desarrollo sino a cualquier margen geoliterario que goce de una posición central en el sistema literario mundial, sin adquirir el estatus hegemónico del rango dominante. En general, se trata de culturas literarias con una trayectoria histórica prominente, que pueden o no funcionar como canales entre la periferia y el centro, al tiempo que procuran mantener (o superar) los alcances de su circunscripción.

Es en esta zona intermedia donde se encuentran tanto las urbes de *El Museo* y *Verde Shanghai* como las ciudades innombradas de *Where Europe Begins* y *Jerusalém*. Los barrios de Estambul o las calles del centro de la Ciudad de México; los lugares de paso de un viaje transcontinental y las ciudades innombradas. Incluso frente a la ausencia de referentes explícitos, la mera enunciación toponímica conduce a una geolocalización. A esto, naturalmente, se añade el encuadramiento anticipado – previo a la lectura analítica – de toda obra al sistema lingüístico de origen y a la cultura literaria madre. En conjunto estos tres factores – espacio representado, estado lingüístico y marco literario geoespacial – orientan la ubicación de la obra en el gran esquema de las cosas (i.e. el sistema literario mundial).

[48] En "More Conjectures" Moretti reconoce el señalamiento de Efraín Kristal sobre su excesiva generalización "Conjectures…" acerca del funcionamiento de las relaciones literarias y económicas sin considerar el caso semi-periférico. Otro caso más reciente se encuentra en "Centre/Periphery as a Challenge", donde Marko Juvan refiere constantemente "periphery *or* semi-periphery" sin distinción.

Ahora bien, al hablar de ciudades semi-periféricas surge la posibilidad de examinar en qué manera aquellas tensiones han sido cristalizadas en el texto literario. En primer lugar, la materialización de la experiencia urbana comienza desde la corporalidad de los personajes y es extrapolada a través del desplazamiento peatonal; de esta interacción, se forjan las rutinas que darán paso a la formación de espacios cotidianos. En conjunto, estos cimientos permiten observar las dinámicas entre los personajes y el entorno, lo cual deriva en una redefinición simbiótica.

Verde Shanghai articula esta interacción desde el primer momento:

> 1
>
> Una mujer que habla sola
>
> Hablaba consigo misma con frecuencia. Era algo automático, algo que casi todo el tiempo le pasaba desapercibido. Cuando lo hacía, cuando se hablaba a sí misma sin saberlo, repetía versos que había leído alguna vez y que luego olvidaba sin remedio. *La pánica, náufraga, seca lidia de su tristeza.* Otras, las más, pronunciaba vocablos sin conexión. Palabras como insectos. Decía, por ejemplo, la Gran Ciudad. Luego: el semáforo. Árboles famélicos. Todas las nubes. Las rodillas. Los pasos. La lechuza vuela. Gestos de mano o de cabello. Los grandes anuncios. Los anuncios pequeños. Se vende. Sentido contrario. Verde. Una boa baila. Se renta. Doble sentido. 60 kilómetros por hora. ¿Cuántos sentidos? Alto. Rojo hexágono. (15).

Este primer fragmento antecede al acontecimiento que funciona como el detonante de la historia. Marina sufre un accidente de coche que detona el eterno retorno – tanto a nivel de personaje como entre textos hermanos. Como se ha explicado anteriormente, esto sucede en un recorrido múltiple, en ocasiones simultáneo, por tres elementos

transversales en la espacialidad: la composición poética, el paisaje urbano y un Yo caracterizado por la dispersión y la huida.

El museo de la inocencia se estructura entre el entramado urbano y los sentimientos del narrador.

> Jamás se me habría ocurrido pensar que años después recordaría como horas muy felices aquellos paseos con los que patrullé todo Estambul barrio por barrio y calle por calle. Como el fantasma de Füsun había comenzado a aparecérseme en barrios tan remotos y pobres como Vefa, Zeyrek, Fatih o Kocamustafapaşa, cruzaba a la otra orilla del Cuerno de Oro y me dirigía a los barrios antiguos de la ciudad. … Bendecía con todo mi amor aquellas calles que apestaban a humo de carbón cuyo aire respiraban cansadas abuelas cubiertas con pañuelos, jóvenes malcarados que estudiaban cuidadosamente a los extraños …. …
>
> Pronto dejé de acudir a las fiestas de sociedad y a los nuevos restaurantes de Nisantasi y Bebek …. (264-265)

Inicialmente, el motivo amoroso es manejado como la línea central de la trama. Sin embargo, la inquietud de Kemal no tarda en tornarse un tributo a Estambul, al punto de que la relación entre los personajes pasa a secundar el retrato urbano, no solo en lo arquitectónico sino en lo social. En resumen, mientras la historia ficticia toma su curso, la ciudad es moldeada a consideración de los narradores y el autor, siempre bajo una discursividad nativa.

Jerusalém adquiere espacialidad en la medida en que la voz narrativa concatena sus personajes principales, comenzando por el desplazamiento de Mylia:

> Quatro da manhã do dia 29 de Maio, e Mylia não consegue dormir. A dor constante vinda do estômago,

> ou talvez mais de baixo, de onde vem exactamente a dor larga, que não pertence a um ponto? …
>
> Mylia olhava-se ao espelho: estou viva e já dei um passo mau. Estar doente é ter dado um passo mau ….
>
> Concentrata a dor nesse sítio largo que não era um onto – entre o baixo estômago e o ventre – Mylia estava na rua à procura de uma igreja. (7-8)

Esta proximidad entre cuerpo y desplazamiento puede ser aplicada como modelo para la lectura de los demás perfiles. Posteriormente, la conformación de una sociedad fragmentada, doliente y frívola repercute en la des-aprehensión de elementos tradicionalmente unificadores, como es el caso del espacio habitado. Esta misma desvinculación es su característica fundamental, dada la carencia de contenido urbano.

Where Europe Begins, finalmente, asocia la composición del ser con las reinterpretaciones del entorno geocultural.

> The doctor's face turned red. I assumed he was furious. A foreigner like me simply showed up at his office, rather than going to a gynecologist, and forced him to make a diagnosis outside his area of expertise. I remembered that this city was full of people who specialized in a particular field and wanted nothing to do with anything else. (157)

En sintonía con el cambio de locación, las voces narrativas de los relatos mantienen una distancia notoria con el panorama urbano, limitando su caracterización a rasgos identitarios colectivos. No obstante, esta disociación es solo parcial: por definición, el extranjerismo funciona como un contrapunto cultural dentro de un marco espacial compartido en tiempo presente. Aunque las voces narrativas aludan a su fisionomía, lenguaje y costumbres, el relato emerge en un momento actual e inmediato, lo cual termina por reunir espacio y voz.

El hecho de que la relación entre la condición humana y el espacio urbano beneficie ambas partes y consolide una base fundamental a lo largo de las cuatro obras advierte de un proceso de resignificación de la dimensión espacial más allá de su sentido literal. Por un lado, la ciudad deja de ser la antagonista del individuo: en una manera, podría decirse que entra en una especie de organogénesis en que deja de figurar como una fase embrionaria del ser para incorporarse a su composición material. Ya no se trata, entonces, de un escenario sino de una parte integral. En respuesta, la ciudad es dotada de una cualidad, un significado y una significatividad orgánicos.

Un segundo momento en la cristalización de las tensiones semi-periféricas, aunque no es exclusivo de las mismas, es la enunciación del desplazamiento por el entramado espacial. De momento basta recordar los recorridos de Kemal por los barrios estambulitas, la persecución de Xian alrededor del barrio Chino de la Gran Ciudad, o las «no-cartografías» de las narradoras de *Where Europe Begins* y de los personajes de *Jerusalém*. Sea en los márgenes urbanos o en el plano transnacional, el espacio es un área definida por distancias, únicamente medibles, habitables y significadas mediante el tránsito. Por su parte, el individuo encuentra en su práctica el reconocimiento del marco en que tiene lugar su experiencia; y en los textos analizados, esta puesta en práctica hace del cuerpo un lugar de transición entre la identidad individual y la definición espacial.

El tránsito pedestre adquiere su materialidad según la utilidad para el personaje. En *Jerusalém*, los perfiles protagónicos salen del espacio cotidiano en pos de satisfacer alguna ausencia para emerger a las calles de una ciudad sin nombre. La novela se sustenta en la enunciación de un tránsito que funge como actividad mediadora entre las exigencias internas y un espacio difuso. El punto de partida siempre es el lugar de residencia, pero el punto de llegada responde a una necesidad, ocasionalmente externalizada. Mylia busca una iglesia, Ernst a Mylia, Kaas a Theodor, Theodor a una prostituta, Hanna a clientes y Hinnerk a una víctima. El acto de deambular, en vez de especificar la ubicación de lugares concretos y representar la distribución urbana, responde a la configuración de cada perfil. Después, la conexión entre los personajes

confiere a la obra un sentido de causalidad, rastreable a partir de los desplazamientos simultáneos por la ciudad durante la misma noche. A lo largo de los recorridos se intercalan memorias, reflexiones y referentes que proyectan espacios cotidianos (el hospicio, el parque, la biblioteca) vinculados a una totalidad corporal truncada, cuya compensación es localizable fuera de los lugares personales. El acto de deambular constituye la dinámica principal en la obra, un común denominador entre perfiles urbanos diferenciados motivados por la búsqueda de la saciedad – no de una sanación permanente.

En *Verde Shanghai*, el desplazamiento es un rasgo transversal. Marina es un personaje que huye y se encuentra durante los trayectos por el centro de la Gran Ciudad, so pretexto de la búsqueda del alter ego. Esta persecución conduce a su vez el diálogo intertextual con otras publicaciones de la autora como *La guerra no importa* (de donde proceden tanto Marina como Xian y otros personajes secundarios), o *El Disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, siendo el caso del siguiente fragmento, pertinente en el retrato del ambiente citadino durante el tránsito de Marina: *"Los pintores recomiendan el uso de los cadmios y el siena natural para los verdes más intensos, y las combinaciones de cobalto con cadmio oscuro, siena tostado o naranja cálido para conseguir otras tonalidades de verde"* (sic., 89). Este fragmento proviene a su vez del poema "Conjurar", en el cual la voz poética parte de la descripción paisajística para aludir a la violencia inherente de la naturaleza humana. Es mediante la introducción de este tipo de pasajes que la voz narrativa, además de respaldar la formación literaria del personaje, rodea a la ciudad de una discursividad estética. A su vez, esta convergencia intertextual complementa a la vez que posibilita la exploración de la ciudad y, por ende, el perfilamiento de la identidad personal y de su urbe.

Ambas novelas centran el nivel – estrictamente – urbano al desenvolvimiento interno de sus personajes; asimismo, atienden a la temporalidad efímera, *lo presente* al decir de De Certeau, a contextos en que la reformulación del funcionamiento del mundo repercute en la cosmovisión individual – alrededor de la primera mitad del s. XX. El énfasis en la condición humana, en demérito de los relieves, marcas y

nombres de estos espacios es congruente con la incertidumbre social y, naturalmente, con la percepción de un entorno cuyas jerarquías y moralidades comienzan a diluirse. Ante esta volatilidad, el acto de andar funciona como anclaje a la realidad tangible, sin representar una aprehensión con un marco geocultural concreto.

Este sería el caso antónimo de *El museo de la inocencia*, cuyas rutas son otro de los indicios que reiteran el compromiso de la voz narrativa con la ciudad turca. De los paseos casuales a la búsqueda de Füsun, gran parte de la Estambul descrita por Kemal ocurre en sus trayectos. Por ejemplo durante sus alucinaciones en el capítulo 32 – "Sombras y espectros que tomaba por Füsun" se indican locaciones como el distrito Üsküdar desde "un transbordador de coches a Suadiye … procedente de Kabataş", las "escaleras del cine Konak" y "el palco del cine Saray", el barrio Beyoğlu "a donde iba más porque la posibilidad de [recordarla] era bastante remota", la plaza Taksim, un club de montañismo, un rumbo "al puente de Gálata junto con la multitud que había bajado del vapor de Kadiköy", "las playas de Kilyos y Şile en las tardes de verano", "ante la torre del reloj junto al Palacio de Dolmabahçe como ama de casa con las bolsas de la compra en el mercado de Beşiktaş y, la vez más sorprendente, mirando a la calle por la ventana de un tercer piso en Gümüşsuyu" (208-210). Los ejemplos son múltiples, y todos apuntan a hacer del mal de amor un factor expansivo mediante el desplazamiento, al tiempo que la voz narrativa reconoce el espacio urbano y social. La posición de Kemal como descendiente de una familia adinerada y jefe de una fábrica limita las áreas de Estambul a las cuales el lector puede tener acceso. Sin embargo, con la búsqueda de Füsun – evasiva, de cuna económica y sustancialmente inferior – se amplía el panorama de tal forma que más de un sector social es retratado.

No obstante, luego de la muerte de Füsun da inicio la puesta en marcha del museo, lo cual conlleva a otro tipo de desplazamiento, esta vez internacional. De acuerdo con el relato Kemal-Orhan, la museografía personalizada no era una actividad usual en Estambul durante el tiempo de la narración. El protagonista se dedica a viajar por capitales globales y recorrer museos particulares, encontrando una

justificación social para su colección. Mediante una comparativa con las costumbres de un exterior moderno, ya no solo europeo sino mundial, el dúo narrativo Kemal-Orhan procura sumar Estambul a esta categoría – propósito patente a lo largo de la obra y ultimado en los capítulos finales.

Ahora bien, de cuando trayectos transnacionales se trata, *Where Europe Begins* sigue un curso propio. Aunque la mayoría de los relatos se mantienen en contextos meramente urbanos, las voces narrativas no describen los desplazamientos por la ciudad. En "The Bath", la protagonista *aparece* en los espacios interiores según cada episodio; y en "A Guest", lo más próximo es el retrato del mercado de pulgas. En todo caso, el recorrido que merece mayor atención en la narrativa de la autora es el viaje transcontinental. Particularmente en la segunda sección del compilado este interés es, o bien tematizado, o bien un factor de cambio. "Storytellers Without Souls" define el trayecto transiberiano por la pérdida del alma durante la transición de un continente a otro, pero no es hasta "Where Europe Begins" donde adquiere centralidad. Como ya se ha mencionado, la voz narrativa presenta un entramado de preconceptos sobre lugares de destino que en conjunto raspan una *idea de Europa* – mejor dicho, del límite euroasiático. En sintonía, el texto emerge de una recolección de fragmentos ficcionales y "autobiográficos" (entre la línea de la realidad vital y la ficcional) relacionados con el viaje en tren transiberiano. Hasta cierto punto, esto supondría una relectura desde la conceptualización de Marc Augé sobre el lugar y el no lugar, "palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación" (84). En principio, el texto funciona como una red que moviliza "el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo" (85). *A priori*, el tren es considerado como un no-lugar, "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico" (83). El detalle está en que al tratarse únicamente de un viaje permeado por el contraste multicultural y la reflexión lingüística, difícilmente puede pensarse en "Where Europe Begins" solo en dichos términos. Aunque, como define Augé, "el espacio del viajero sería … el arquetipo del no lugar" (91), la

representación de un trayecto de redefinición demanda automáticamente poner en tela de juicio cualidades y costumbres identitarias. Incluso bajo la *forma de soledad* y la *toma de posición* que narran "la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir" (91-92), el relato funciona como una unidad fundamentada en el movimiento, mismo que producirá el itinerario – también permeado de significatividad.

En conjunción con el ejercicio toponomástico, los trayectos efectuados por los personajes del corpus materializan el entorno urbano. Aún si la obra carece de referencialidades específicas, el acto de andar es inminente en el establecimiento y distribución de la espacialidad del texto literario contemporáneo. Así pues, el paso reconstruye paralelamente espacio, identidad y narración: cada ruta transfiere las cualidades intencionadas por sus autores, haciendo del desplazamiento pedestre una práctica que solventa la significatividad del territorio.

3.2.2. Entre lo público y lo privado: transeúntes

"Se a cidade quer, deixa andar"
Dino D' Santiago

Reflexionar sobre la reconstrucción del espacio en la literatura contemporánea, más aún desde una aproximación geoliteraria, demanda una lectura del movimiento intrínseco en su recreación: el desplazamiento por la ciudad. Particularmente, cuando se trata del espacio urbano. Sin embargo, es importante tener en cuenta que pese a la difusión de esta correlación en los discursos artísticos y las reflexiones teóricas del momento, el desplazamiento por el territorio no puede ser reducido a un fragmento histórico o a una tendencia: se trata, pues, de una práctica innata del ser humano que ha posibilitado el conocimiento de la Tierra, el nacimiento de la perspectiva, el establecimiento del concepto de distancia y, en general, la evolución humana. En palabras de De Certeau…

> La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número que no forma

> una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética. Su hormigueo es un innumerable conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares. A este respecto, las motricidades peatonales forman uno de estos 'sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad', pero que 'carecen de receptáculo físico. No se localizan: espacializan. (109)

El desplazamiento ha constituido una práctica esencial desde la identificación de las posibilidades geográficas y el reconocimiento de una posición en el territorio habitable (el nomadismo de las migraciones prehistóricas), continuando con las luchas internas por el territorio entre civilizaciones antiguas, reinados medievales e imperios indígenas, y, recientemente, concluyendo con la expansión de las ciudades hacia localidades menores (absorviéndolas, como en el caso de la Guadalajara mexicana).

Dentro de los parámetros artísticos, esta práctica se consolidaría bajo un *flaneurismo* cardinal para el imaginario espacial contemporáneo. En un principio, "[a]l modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo" (Careri 20). Con el devenir de los confines citadinos, el caos, el orden y el recorrido son de otra índole. La ciudad adquiere una significación simbólica que excede a la mera demarcación arquitectónica en favor del funcionamiento civil. Más allá del descubrimiento de subculturas y escondrijos, explorar las zonas urbanas forma tanto al espacio como al individuo. No se trata, pues, de un encuentro entre dos entes orgánicas, diferenciadas por el alcance de su influencia o por la naturaleza de sus dimensiones. Por el contrario, esta segregación solo adquiere significado en el marco de su correlación, esto es, de una interacción que provee para ambas partes la alternativa de una reinvención temporal en el plano enunciativo.

Andar es esencial en este reconocimiento bidimensional, ya destacado por Michel de Certeau en el primer volumen de *La invención de lo cotidiano*: "[e]l acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act* – retomando de John Searle, 1965) es a la lengua o a los enunciados realizados" (110). Posteriormente, encuentra en esta práctica lo que no demora en calificar como una "triple función *enunciativa*" (cursivas propias) dada su proximidad con el acto del habla, y que describe, primero, "un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua)", lo cual induce a pensar en la experimentación espacial del *flanêur* a través del desplazamiento, y que, segundo, conduce "[la] realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto del habla es una realización sonora de la lengua). Tercero, e indicando una influencia directa de Émile Benveniste, caminar "implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir "contratos" pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es "alocución", "establece al otro delante" del locutor y pone en juego contratos entre locutores)" (ibíd.). El desplazamiento implica una codependencia y, por tanto, un compromiso bipartito en la identificación. De Certeau reincide en la definición del "andar … como espacio de enunciación" (ibíd.), dictaminado según la volatilidad del transeúnte, sus relaciones, el ejercicio de su voluntad y las limitaciones externas de la misma: "El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que 'habla'" (112).

En los planos simbólico e identitario, el espacio es susceptible a modificaciones enraizadas a un tránsito y, por ende, a reinterpretaciones breves – ligadas a versiones previas y a un contexto social determinante. Durante la lectura de las obras del corpus, destaca la atención que los cuatro autores prestan a la motricidad como práctica reiterativa de la narratividad urbana. Por un lado, los personajes recorren los espacios según las exigencias corporales; por otro, la ciudad se consolida en la medida en que se desliza la percepción desde la conciencia hacia el entorno, fuera del margen cotidiano.

La peculiaridad de los desplazamientos en la obra de Tavares podría resumirse en el siguiente fragmento: "– Por onde tens andado? – perguntou [Mylia] a Ernst. Que pergunta ao mesmo tempo cautelosa e violenta: *por onde tens andado?* Que ruas frequentas, que casas? Pergunta moral, e não geográfica. *Não se trata de um passeio*" (170). La propuesta del autor se deslinda de indicativos territoriales concretos, excepto por el título y los folios de *Europa 02*. Con el marco referencial circunscrito a la sociedad eurooccidental, la obra presenta una serie de cuestiones intrínsecas al ser humano moderno, más allá de terminaciones geopolíticas y geoculturales que pueden comprometer tanto la legitimidad de los perfiles representados como la lectura.

Bajo una orientación similar, la Gran Ciudad de *Verde Shanghai* también emerge gracias al desplazamiento peatonal. De hecho, se trata de una característica esencial de la urbanidad trabajada por Rivera Garza en su narrativa. Como ya se ha mencionado, la persecución de Xian induce a Marina a errar por las calles del barrio chino, lo cual puede considerarse como la puesta en práctica "corporal" de la metáfora del eterno retorno. Las apariciones de Xian ocurren durante su desplazamiento por la calle, siempre andando, y después de la citación de los segmentos de 1987. Su búsqueda, cabe decir, sigue un patrón general en que confluye una amalgama de imágenes e impresiones derivadas de la imaginación y la percepción sensorial del personaje protagónico, mediante la yuxtaposición en movimiento del espacio, la conciencia y la recepción kinestésica, auditiva y – naturalmente – visual.

> No era buena idea ir al centro de la Gran Ciudad un par de días antes de Navidad. Marina lo sabía y se preparó para la ocasión. Dejó la bolsa y se calzó un par de tenis. El taxi la dejó a un lado del Parque Central casi a mediodía y, desde ahí, avanzó entre la muchedumbre utilizando su brazo enyesado a manera de remo. Iba decidida a encontrar [a Xian] o a perderla para siempre. Nada a la mitad. Ningún justo medio. Caminaría primero, como seguramente lo hacía ella, tratando de rastrear sus movimientos,

> intentando reconstruir el mapa donde se construían sus pasos. Luego, si esto no funcionaba, iría al Verde Shanghai una vez más …. Ése era su plan y con él en mente se internó en la acumulación de coches, cuerpos, ruidos. El Callejón de Dolores. El Callejón de la Vida. … La mujer pasó baj[o] la arcada que daba acceso al barrio y, volteando hacia todos lados, inició su cacería secreta. Su propio acoso del pasado. (88-89)

Como se puede observar, los nombres específicos que orientan el trayecto son mínimos. Mientras navega entre el gentío, Marina crea a partir de sus propios pasos una segunda dimensión del espacio, un territorio imaginado en que Xian es visible, ejerce una voluntad y conduce el andar (y la conciencia) de la protagonista.

La lectura de la ciudad a través de esta conciencia en movimiento permite además la introducción de fragmentos literarios propios y ajenos, los cuales, al tiempo que respaldan el carácter literario del personaje, pretenden poetizar la ciudad mediante una analogía con la práctica estética. Tras el fragmento anterior, la autora cita el siguiente fragmento: *"Los pintores recomiendan el uso de los cadmios y el siena natural para los verdes más intensos, y las combinaciones de cobalto con cadmio oscuro, siena tostado o naranja cálido para conseguir otras tonalidades de verde"* (cursivas de Rivera Garza, 89). Esta cita es un extracto del poema "II. Conjurar" en *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (misma autora), en el cual la voz poética parte de una descripción espacial para aludir a la violencia intrínseca en la naturaleza humana. La citación, como se puede advertir, pretende describir un espacio proyectado desde el andar de la voz narrativa; a la vez, establece una conexión intertextual entre el poema y la novela en que el destacamento de la correlación entre el ser y su entorno es central para cualquier aproximación.

Posteriormente, la voz narrativa continúa con la descripción del campo visual:

> Caminaba sin prisa, reconociendo lugares con las plantas de los pies y con los ojos, la nariz. Así, guiada por sus sentidos, pasó frente a los restaurantes de colores llamativos, las tiendas de especies exóticas, las papelerías. Le llamaban la atención los gestos mínimos de ciertas mujeres de mediana edad, la cola de una sombra que desaparecía tras una esquina anacrónica, los ecos de risas infantiles que prometían algo más. Pero ninguna de esas mujeres, ninguno de esos hombres, ninguno de esos niños era Xian. … Su nombre, esa otra cara de su ausencia, la guiaba como un lazarillo sobre las banquetas resbalosas y las calles llenas de suciedad. (ibid.)

Como se puede observar, la complicidad con el espacio urbano permite interiorizarlo para proyectarlo nuevamente con la adscripción de una lectura personalizada. Las referencias sensoriales establecen un campo de acción real, con una carga identitaria propia que choca con la voluntad de creación de la protagonista; esto, según la singularidad de los diálogos en capítulos posteriores, enmarcados en una habitación de hotel – un no-lugar. En la descripción citada, el retrato de la ambientación urbana requiere de la yuxtaposición entre una Xian imaginada, un desplazamiento efectuado y una Marina transeúnte. Sin embargo, esta amalgama se sustenta en la ausencia del *alter ego* de tal forma que la protagonista expone su imposibilidad de conciliar con el estado real de su entorno, lo que la conduce a abandonar su hogar e internarse en las calles de la capital. A esto, se añaden las interpretaciones en primera persona de su fuga, orientadas al movimiento, al espacio interno y a la alteridad:

> I.…Marina tenía otro lugar dentro de sí misma y afuera de sí misma. …
>
> II. Hacia finales del siglo XIX apareció una enfermedad mental que, …, algunas veces … afligía a algunas mujeres. Se trataba de algo llamado determinismo ambulatorio, también conocido como fuga o locura viajera. …

> III. … Yo siempre supuse que Marina huía de algo, pero no de algo externo, sino interno. ….
>
> IV. … Supongo que las palabras que enunciaba a solas se las dirigía a sus propios fantasmas. Era, si no me equivoco, una especie de acosamiento cognitivo. (116-118)

Antes del careo entre ambos personajes, se describen movimientos erráticos durante los que se devela el pasado de la protagonista, su ascendencia china, y el rechazo a una forma de vida sedentaria; además de incluir otros relatos de *La guerra no importa*. En la primera sección, Marina comienza a vagar por el centro histórico de la Gran Ciudad y huye de su casa; en "II. El interlocutor", se relaciona con voces de carácter antropológico que reúnen la historia de inmigraciones orientales en México; en "III. La cosa recordada", establece un diálogo final con Xian en un hotel y, en "IV. Andamos perras, andamos diablas", es llevada de vuelta a su hogar solo para suicidarse frente a la expectativa de ser internada en un hospital psiquiátrico.

El texto, como ya fue afirmado con anterioridad, es configurado mediante el recorrido interno de Marina sobre su propia identidad como portadora de una multiplicidad de voces que son externalizadas en el espacio urbano. Con cierta similitud a *Jerusalém*, aquellos sucesos que provocan una exposición de la psique y emociones de los personajes de *Verde Shanghai*, tienen lugar en el centro de la ciudad. Los puntos de partida (de residencia) y de llegada, no obstante, carecen de marcadores que permitan localizarlos. La verbalización de una zona frente a otras concede un atributo de visibilidad y por tanto de referencia en el imaginario espacial. Ambas obras se construyen a partir de una serie de desplazamientos cuyos marcadores responden a la psicología de los personajes y no a lugares concretos, dentro o fuera de los textos.

Siendo los microcosmos de *Jerusalém* y *Verde Shanghai* una configuración espacial escueta en su descripción, resulta factible suponer que una propuesta en común entre ambas obras consiste en presentar al individuo como una manifestación urbana en movimiento, que, por extensión, concede al espacio una carga identitaria. Asimismo, como se tratará más adelante, ambos autores, Tavares y Rivera Garza,

solventan la ausencia de referencialidades geográficas con la utilidad del espacio mismo. Por tal motivo, pese a la tentadora alternativa de leer estos lugares ambiguos como inciertos, o bajo la directriz comúnmente familiar de Marc Augé, los hoteles, los restaurantes, y principalmente las calles, de ambos textos, son interpretados como espacios de carácter público y, principalmente, significado particular. Más aún, no pueden ser considerados meramente como no-lugares si sus transeúntes cuestionan, replantean, desdoblan y consolidan sus identidades. La fragmentariedad de los personajes adquiere cohesión en estos espacios, y el desplazamiento permite esta cohesión a la vez que confiere al espacio "vacío" una amalgama de imágenes y escenas que le dotarán un significado. Por lo menos, mientras el trayecto del transeúnte perdure.

En *La invención de lo cotidiano*, De Certeau apuntó la temporalidad efímera ("lo presente") como una de las características de las enunciaciones peatonales. *Verde Shanghai* y *Jerusalém* atienden a contextos temporales en que la reformulación del funcionamiento del mundo repercute en la cosmovisión individual – alrededor de la primera mitad del siglo XX[49]. La imprecisión en los relieves, marcas y nombres de esta espacialidad es congruente con la incertidumbre social y, naturalmente, con la percepción de un entorno cuyas jerarquías y moralidades comienzan a diluirse. A esto se añaden los perfiles de cada texto, así como los incentivos de la interpretación del espacio urbano.

En una propuesta diferente, casi opuesta, se ha trazado una vertiente significativa para la representación de sociedades cuyo código de valores es sometido a una transformación de grandes dimensiones (colectivo, regional, nacional y mundial). Esta línea ha optado por una preservación atenta a los detalles urbanos, tanto en materia social como geográfica. Los ejemplos de este tipo de producción son diversos; en el corpus de este estudio, se ha señalado con anterioridad el tipo de preservación que Pamuk concentra en *El museo de la inocencia*. El acto

[49] A manera de recordatorio, *Verde Shanghai* se sitúa en 1945, aunque esto es revelado hasta el primer capítulo de la última sección de la obra, de forma que el texto se lee, en su mayoría, como una historia moderna, pero atemporal. Por su parte, aunque *Jerusalém* carece de fechas, se habla del Holocausto, aunque de manera secundadria.

de andar es una práctica esencial para este propósito, dado que el protagonista recrea barrios enteros mediante su tránsito.

El recorrido por la Estambul de 1975, motivado por la pena amorosa de Kemal, permea tanto en la configuración individual como colectiva, además de contribuir con la significación del museo (como texto y como edificio) y de la ciudad. Conforme su obsesión aumenta, el acto de deambular adquiere mayor ritmo, relevancia y frecuencia. La ciudad es representada en la medida en que su frustración lo orienta hacia distintos barrios de Estambul en pos de una imagen estática (e imaginada) de Füsun. Paralelamente, las calles y lugares son atribuidos de un valor emocional enraizado tanto a la figura idealizada como a la ambientación de una cotidianeidad (misma que comienza a transformarse a raíz de la modernización de Estambul).

> Bendecía con todo mi amor aquellas calles que apestaban a humo de carbón cuyo aire respiraban cansadas abuelas cubiertas con pañuelos, jóvenes malcarados que estudiaban cuidadosamente a los extraños que perseguían a los fantasmas del barrio y ancianos y desempleados que dormitaban en los cafés leyendo el periódico. Cuando veía que la sombra que seguía desde bastante lejos no se parecía a Füsun, no abandonaba de inmediato el barrio; convencido de que … había aparecido allí, erraba sin rumbo por las calles. (264-265)

A través del trayecto de matices testimoniales, el autor presenta una serie de visuales sobre el entorno influenciadas por el nexo entre el desamor y el propósito preservador. Mientras el museo conserva objetos de carácter cotidiano, la obra, como catálogo novelado, registra momentos y escenas de los espacios públicos, calles y puntos de referencia emblemáticos. Mediante la enunciación de distintos marcadores y barrios, Pamuk recorre la ciudad desde Nişantaşi hacia sus alrededores; a la vez, concede a Kemal (como primera voz) un dominio sobre el espacio. Por ejemplo, su entrada en solitario en aquellos barrios en que creía ver a Füsun, constituye una enunciación

personal, sin ofrecer puntos de inflexión, archivos históricos o diálogos con terceros, factor que conviene tener en cuenta al reflexionar sobre la configuración de la totalidad en la obra. A este punto, esto es una Estambul propia y ajena a la vez, legible a manera de una exposición pública en sus calles a través del desplazamiento.

Pese a que la conformación del museo y los paseos por las calles derivan de un mismo motivo, andar, a diferencia de coleccionar, constituye una manifestación inmediata y efímera del malestar. Sin embargo, la museografía personalizada no era una actividad usual en Estambul en el tiempo de la narración, pero, según el relato Kemal-Orhan, era una práctica europea común. Asimismo, los viajes fuera de Estambul funcionan como un contrapunto a manera de justificar la historia de amor, la obsesión y el museo de cara al exterior; al mismo tiempo, los trayectos internos dotan a la ciudad de una cohesión que permite leer la obra como un museo urbano.

Ahora bien, en una línea similar a los textos de Tavares y Rivera Garza, *El museo de la inocencia* perpetúa el acto de andar como un elemento necesario en la expresión del ser, pero también en la manera de retratar y experimentar el espacio urbano. Kemal es un transeúnte que conecta la obra literaria con la arquitectónica y cultural, a la vez que externaliza sus pesares y su obsesión. De manera similar, los perfiles de *Jerusalém* establecen un diálogo peatonal con el entorno en favor de sus carencias. Por su parte, Marina Espinosa imagina una Xian errática por el centro histórico de la Gran Ciudad, de una forma próxima a la visualización de Füsun por parte de Kemal en los barrios de Estambul. La enunciación de los lugares enraizada al movimiento permite al individuo salir de sí mismo y dar materialidad a un marco espacial que después habrá de definirlo.

En palabras de Fernando Aínsa,

> El recorrido exploratorio del aventurero, el camino sacralizado del peregrine, el deambular del simple transeúnte, son ámbito de vida y expresión del *homo viator* que "hace camino al andar. Pero es en la "descripción literaria" (sic.) donde términos como

> camino, escenario, distancia, horizonte, lugar, universo y paisaje se convierten en las figuras privilegiadas de las descripciones del "estar-aquí". (62)

Más allá de una conexión humana entre puntos de origen y de destino, el desplazamiento implica una actividad sensorial que modifica al individuo y repercute en la resignificación temporales (por no decir efímeras ni sustituibles) al espacio en la medida en que esta actividad es efectuada, repetida e incluso omitida. La motricidad peatonal, el acto de desplazarse, concede la ambientación urbana e instaura a la ciudad un valor simbólico distintivo.

En caso contrario, la ausencia de esta motricidad dictaría una obstaculización de la atribución de significado, sentido y, esencialmente, totalidad. *Where Europe Begins* ejemplifica esta lógica. El desplazamiento que interesa a Tawada es intercontinental y lingüístico, no así el citadino, lo cual es congruente con el grado de desvinculación de las voces narrativas en relación con el espacio habitado. Según lo contemplado previamente, el viaje es una dinámica sinonímica de la transición hacia el estado de *in-between* sobre el cual se levanta la narrativa tawadiana. A las observaciones ya efectuadas en una sección anterior, poco podría añadirse sin caer en reiteraciones, salvo que el trayecto como relato – particularmente en "Where Europe Begins" – permite exponer el extranjerismo y tratarlo como primer plano. Inmediatamente, esto implica ponderar un binomio identitario básico en el hecho literario, el Yo y el Otro, lo cual ya alcanza otra dimensión y, por lo mismo merecerá una atención aparte. Pero, en el marco urbano, la compilación de Tawada es bastante escueta en cuanto a este tipo de dinámicas.

Conjuntamente, enunciar el espacio es su práctica, que, *ipso facto*, atribuye un sentido, tan efímero en el gran esquema de las cosas como el transeúnte mismo. El hilo que une estas dimensiones es el movimiento y este, a su vez, es una extensión de la práctica del espacio, una dinámica corporal que vincula lo cotidiano y lo infrecuente, la perspectiva particular con la experiencia ajena y, en conjunto, cohesiona la existencia.

Ahora bien, todo esto puede ser orientado como nociones elementales en cualquier texto, pero en materia de semi-periferia, el factor geoespacial tiene un peso predominante. Anteriormente se hizo el comentario de que ningún autor ha explicitado el uso de una orientación sistémica *per se* en las problemáticas de su composición; o bien, de que sus obras respondan conscientemente en favor o "en defensa" (ante la amenaza globalizadora) de una literatura estatal-nacional. Sin embargo, aún dentro del plano intradiegético, los espacios urbanos ficcionales traslucen las preocupaciones de su origen; mismas que en las obras semi-periféricas a tratar, retoman binomios de carácter antropológico y geocultural como la mismidad/otredad, lo nativo/lo extranjero y lo local/global, mas no desde un planteamiento típico en que los personajes se vean supeditados al condicionamiento globalizador ni a la homogeneidad cultural.

3.2.3. El titán Moderno y la otra Europa

Parte esencial de la narrativa contemporánea actual ha sido el cuestionamiento crítico de los relatos que moldearon el globo durante el s. XX. En las zonas periféricas y semi-periféricas (*o* semi-periféricas, porque esta distinción no ha sido la más popular en el vocabulario de la crítica[50]), el enfoque ha recaído sobre la modernidad como modelo regularizador (si no homogeneizador) de la vida urbana *al estilo* – ya no *al decir* – de *Europa*. Un matiz pertinente al abordar la literatura del s. XXI; y es que mientras un fragmento de lo que la tradición occidental dicta apodar como "viejo continente", fue el pionero que entró en contacto con otras geoculturas en la era de los descubrimientos, otros fueron los protagonistas de la influencia modernizante que se expandió alrededor del globo. Por cierto, este es un claro ejemplo de cómo un fragmento ha operado como totalidad en el imaginario colectivo, ya sea

[50] A modo de inciso, llama la atención que zonas de mayor influencia en Europa del Este o América Latina en el engranaje global sean calificadas como "periféricas", cual si todo lo que no perteneciera al ámbito central pudiera ser comprehendido de manera homogénea. Ni siquiera es una cuestión de escalas, únicamente, si se toma en cuenta que gran parte de los estudios urbanísticos y culturales que recurren a esta clasificación refieren a los márgenes y diásporas urbanas, regionales e incluso estatal-nacionales, y no a la escala mundial. Tentativamente, hay periferias y periferias, y la semi-periferia.

por asequibilidad, síntesis o por la marcha efectiva de la aceptación de preconceptos por parte de las afluencias populares – cunas de la circulación globalizada y globalizante.

Como bien se conoce, los procesos de entrada de ambos oleajes, el colonial y el modernizante, no ocurrieron en un compás ininterrumpido, homogéneo ni equitativo. Walter D. Mignolo ya bosquejara – breve pero puntualmente – ciertas reacciones en África, América Latina y Asia bajo la tesis de que el logro del segundo oleaje, la modernización, fue posible a causa del primero[51]: "[l]a colonialidad es constitutiva de la modernidad; sin colonialidad no hay –no puede haber– modernidad" (43). Pero incluso cuando cada geocultura ha desarrollado su contrapropuesta al centro correspondiente ejerciendo su autonomía ontológica y epistemológica, sus ideales se han apartado de consolidar una expresión única de los Estados-nación. En su lugar, las ciudades han englobado estos flujos y han pasado a *sustituir* al espacio estatal-nacional como el marco referencial de dicha cohesión, desembocando en lo que, en palabras de Mignolo, se reconoce como "el nuevo orden global: un mundo policéntrico interconectado por el mismo tipo de economía" (42). Asimismo, no es de sorprender que los núcleos de concentración urbana hayan acaparado este papel, así como tampoco lo es el traslado de estos procesos a la expresión literaria contemporánea. Esencialmente, la ciudad narrada perpetúa las condiciones sociohistóricas que perfilan el estado actual de la ciudad factual; en este sentido, resulta lógico – primero – que el texto literario registre sus cambios y – segundo – que sea susceptible a los mismos.

A la luz de la realidad contemporánea reciente y en el marco del contexto semi-periférico, la modernidad constituye una aporía fundacional. Ya lo decía Arjun Appadurai: "En muchas sociedades, la modernidad es *algún otro lugar* del mismo modo en que lo global es *una onda de tiempo* con la que uno debe encontrarse sólo en su presente" (25); de momento, es preferible enfocarse en la primera parte. Originalmente, se trata de un concepto ajeno, creado en los márgenes

[51] Como aclaración, cabe indicar que Mignolo no recurre al vocabulario de la teoría sistémica (centro-periferia) pero reincide en la omnipresencia del orden capitalista mundial como el modelo detrás del imaginario analítico académico.

distantes de la centralidad – ahora – euroamericana y que, cual si se tratase de una segunda dinámica de dominación imperialista, viene a solventar carencias regionales a cambio de algún tipo de sacrificio. En cierta (gran) medida, ese fue el caso, principalmente para los países que ya habían experimentado una primera colonialidad – actualmente un rasgo medular e ineluctable. "*Modernidad* pasó a ser –en relación con el mundo no europeo– sinónimo de *salvación* y *novedad*" desde la invención renacentista de Europa, y, diacrónicamente, de *progreso* y *desarrollo* durante la globalización (sic., 43). Sin embargo y aun teniendo en cuenta los cuatro-cinco siglos de separación, estas retóricas de la modernidad – al decir de Mignolo – han pasado por un proceso de asimilación más espabilado que los primeros encuentros transcontinentales. Al parecer, en lugar de una subordinación cegada por los ideales de la narrativa moderna euroamericana, sucede que la manera de sortear el riesgo imperialista – o si se prefiere *dominante* – ha sido la elaboración de una narrativa moderna híbrida que reuniese, y no sin retos, las virtudes de las modernidades centrales con los ideales propiamente locales. Virtudes tales como las telecomunicaciones, los medios de transporte urbanos y nacionales y la urbanización espacial y consecuentemente cultural de las ciudades y las zonas metropolitanas.

Como primer ejemplo conviene retomar el caso de la Gran Ciudad (alias Ciudad de México) de *Verde Shanghai*, siendo la única obra del corpus proveniente de una geocultura literaria determinada por ambos oleajes colonialistas pero también por su experiencia con los procesos de integración, choque y rechazo multicultural, así como por su característica (e históricamente comprobable) inclinación a asimilar tendencias americanas y europeas. "La Gran Ciudad" no deja de ser un topónimo tentativamente poético que oscila entre su dimensión espacial y un matiz moralmente irónico, alusivo a la condensación urbana y cultural de aquellos paradigmas modernos cuyo origen data en una industrialización prometida durante el proyecto modernizador del Porfiriato (1876-1911), pero que no verían la luz hasta la década de los 80 del siglo vigésimo con la modernización económica, *ergo* industrial y territorial (Ortiz 57). Irónico, considerando que el foco espacial recae en el barrio chino y el Callejón de Dolores, una porción de seis calles en el centro de la capital nacional; y moralmente irónico por aludir a

una excelsitud contradictoria con la discriminación racial que ambienta la obra.

La Ciudad de México narrada en *Verde Shanghai* es primordialmente descrita a partir de escenarios urbanos presenciados por personajes de ascendencia china nacidos en el país. Aunque la percepción visual de Marina lidera el retrato, resulta interesante observar el contrapunto que ofrece la primera impresión del abuelo Chiang Wei al llegar a la capital a pie desde la frontera norte.

> Chiang Wei llegó a la ciudad en 1933… Todo lo que encontró en la ciudad de México, y especialmente en el barrio que se había imaginado como un paraíso terrenal, lo defraudó por completo. La ciudad, para empezar, era demasiado ruidosa y carecía de plantas. Los automóviles avanzaban sobre las avenidas, siguiendo designios que le costaba trabajo entender. Los tranvías se mecían como sobre olas pero no conocían el mar. El ruido lo aturdía. Los teléfonos, los tacones femeninos, los repartidores de leche, los radios, los gritos del comercio, los llantos de la desesperación, de la angustia, de la algarabía. El ruido. Cacofónico. Sin sujeto o complemento. Ruido como verbo. (169)

Como se puede presenciar, el desconcierto del foráneo es enunciado a partir de la yuxtaposición de detonantes sensoriales con espacios geográficos distintivos (el mar frente a la ciudad). Tentativamente, podría decirse que esta perspectiva invierte el significado tradicional del binomio naturaleza/civilización: ante Chiang Wei, la ciudad aparece como una selva incomprensible y casi impenetrable, una especie de barbarie moderna situada en el corazón urbano. Siendo así, este primer contacto antagoniza con la idea de la Ciudad de México como concentración de lo que Mignolo llamara las retóricas de la modernidad – "salvación, novedad, progreso, desarrollo".

A esto se adhiere el intercalado intertextual de la campaña antiasiática de la época (China y Japón serían enfática y socialmente censurados), un factor cuya esencia discriminatoria no deja de resultar contraproducente con los principios lógicos de humanidad, pero cuya práctica ha sido común en las políticas modernizadoras de tradiciones occidentales y americanas del siglo XX. En su examinación sobre esta problemática, Flora Botton Beja ha identificado la aspereza con que México se vio forzado a recibir migrantes chinos en favor del proyecto de modernización, fundamentalmente ante el fracaso "de atraer a inmigrantes de Europa Occidental, de países con tradición de modernidad y avance tecnológico", y la necesidad "de importar mano de obra barata para las haciendas y minas" (479). Este flujo migratorio, no obstante, descendió de Estados Unidos y no precisamente del lado contrario del Pacífico, lo cual pudo precipitar la asimilación del bagaje racista y persecutorio perpetrado durante la depresión de 1870. Precisamente, Chiang Wei I personifica este movimiento siendo nacido "en … Mexicali. La historia de sus antepasados se perdió en algún lugar atrás del Pacífico y, luego, en otro lugar del otro lado de la frontera" (166). La extensión y el posterior desenvolvimiento de la reacción xenofóbica en México conduce luego a ponderar el efecto reforzador que tales preferencias ejercen sobre la distribución del panorama global en términos de influencia cultural e ideológica extranjeras. Es más, remarca la jerarquía entre centro y semi-periferias, al tiempo que establece reduce (e incluso desplaza) una minoría a una categoría periférica.

Varios estudiosos de este rechazo (cuyo momento culmen fue la matanza en Torreón de 303 chinos en 1911) coinciden en evidenciar el silencio por parte de las autoridades gubernamentales sobre la cuestión. *Verde Shanghai*, por tanto, traslada una cara oculta de la Ciudad de México – una preferencia declarada de la autora, pero ya no solo como espacio de la narración sino como referente espacial y epistemológico de una modernidad de construcción perenne.

Algo similar sucede con el segundo ejemplo de la presente reflexión, la Estambul de *El Museo de la Inocencia*; mas no por coincidir con *Verde Shanghai* en las raíces geoculturales

"extraeuropeas", sino por inscribirse en un contexto semi-periférico que pasó por un proceso de manera semejante:

> La historia reciente de la Turquía moderna puede describirse por la existencia simultánea de "éxito y fracaso" (sic.), a saber, por el éxito en establecer una necesaria estructura institucional de modernidad, como el estado-nación, leyes positivas modernas, democracia parlamentaria, economía de mercado y ciudadanía, pero al mismo tiempo, por el fracaso en la construcción de una modernidad multicultural, una democracia consolidada, una economía estable y sostenible, y una ciudadanía operativa en base al lenguaje de los derechos y las libertades" (Keyman 2).

Cabría la posibilidad de ponderar en qué medida el proceso modernizador representa una dicotomía en la composición de las sociedades semi-periféricas contemporáneas, más allá de la expresión literaria. Por lo pronto, tampoco puede pasar desapercibido cuando se convierte en una tensión elemental. Pero, si bien Rivera Garza logró mantener al margen la influencia euroccidental y americana, Pamuk la enfatiza.

Basta recordar que el museo ficcional es pensado y justificado siguiendo el estilo de las capitales europeas. En más de una ocasión se ha hecho referencia a la sinonimia sociocultural entre "ser moderno" y envolver costumbres y artefactos de procedencia europea como parte de una nueva habitualidad. De acuerdo con los apuntes históricos del autor, Estambul experimentó una transformación radical a causa de la occidentalización introducida mediante los anuncios publicitarios, artículos para la vida común, el desarrollo económico de los empresarios turcos y las nuevas costumbres que comenzaban a aunar en la ciudad con hábitos importados de las centralidades globales.

> Satsat disponía de un gran capital y tenía muchos beneficios, pero no gracias a mí, sino a que los

> ingresos de las fábricas y de las demás empresas se transferían a ella mediante maniobras contables. (25)
>
> Vestíbulo, del que años más tarde busqué y encontré un menú ilustrado, un anuncio, una caja de cerillas y una servilleta, que aquí expongo, se había convertido en poco tiempo en uno de los restaurantes de estilo europeo (o sea, de imitación francesa) preferidos del limitado número de ricos que vivían en barrios como Beyoğlu, Sisli y Nişantaşı …. A estos restaurantes que querían ofrecer a sus clientes la impresión de que se encontraban en una ciudad europea sin subrayarlo demasiado, en lugar de dárseles nombres occidentales y pretenciosos como Ambassador, Majestic o Royal, se les ponían nombres como Proscenio, Escalera o Vestíbulo, que nos recordaban que estábamos en los márgenes de Occidente, en Estambul. (28)

Este tipo de ambientación ejemplifica el biculturalismo a nivel social, al tiempo que alude a la inspiración francesa en materia de toponomástica, pero no es la única ocasión: la tienda de ropa donde Füsun trabaja de dependienta, llamada Champs Élysées, vendía artículos falsos según la costumbre de que, en palabras de Kemal, "[l]os turcos enseguida falsificamos, imitamos todo lo que está de moda en Europa" (33); Sibel, la prometida de Kemal, "había estudiado en la Sorbona", una práctica propia de su estatus social, "aunque por aquel entonces la burguesía … siempre decía de todas las jóvenes que habían estudiado cualquier cosa en París que lo habían hecho «en la Sorbona»" (17). Aunque mínimos, este tipo de incisos no solo reflejan el proceso de adaptación de la occidentalización en la vida cotidiana a través del valor simbólico de los lugares referenciados, sino que, desde una apreciación sistémica, se corresponden con el posicionamiento semi-periférico de Turquía en la escala global durante el s. XX.

Asimismo, estructuran una idea particular de *lo moderno* desde el ángulo social y ya no político, comenzando por enfatizar su extrañeza. El aspecto más tratado en la obra concierne a la imagen,

comportamiento y oportunidades de desarrollo personal y profesional de la mujer, estrechamente vinculado con la distribución del imaginario espacial colectivo. Por ejemplo, además de la centralidad del Edificio Compasión como punto de encuentro entre los amantes protagónicos y de recolección de los objetos que darán lugar al museo, cabe la mención de otro tipo de organización, esta vez coloquial:

> [E]staba … extendida entre los jóvenes de la ciudad la creencia de que había innumerables mujeres dispuestas a acostarse con hombres antes de casarse por puro placer. Esta creencia, a la que los sociólogos llamarían una «leyenda urbana», … era tan indiscutiblemente aceptada sobre todo entre los pobres, los que habían emigrado del campo a Estambul y los pequeños burgueses –tal y como los niños occidentales creen en Papá Noel–, que también los jóvenes modernos y occidentalizados que vivían en barrios relativamente ricos como Taksim, Beyoğlu, Nişantaşı o Bebek se dejaban llevar por esa leyenda …. … esas mujeres dispuestas a hacer el amor con un hombre por puro placer «como las europeas» vivían en lugares como Nişantaşı, donde sucede nuestra historia… (87-88)

El pasaje figura en un capítulo de carácter antropológico (previamente citado), abocado a exponer criterios moralistas y "vías de escape" para la implementación de castigos legales. En contraste *la idea de lo europeo* encierra una especie de salvación frente a las constricciones sociales. Sin embargo, esta "libertad" es únicamente asequible al porcentaje de la población económicamente privilegiada, concentrada en el lado europeo de Estambul; e incluso con esta accesibilidad, presenta un conflicto.

Verde Shanghai y *El Museo* redireccionan el eje paradigmático de la modernidad como una tensión aún palpitante en el imaginario local: no como un antecedente histórico ya finalizado sino como una idea importada que reconfiguró los cimientos de la sociedad actual. Aun así,

el progreso prometido se mantiene inaprehensible, provocando además la consolidación de otro tipo de ente como un gran relato a ponderar: Europa. Como se ha podido observar, el distanciamiento geográfico infiere la posibilidad de una perspectiva sobre el centro, matizada cual si se tratase de una especie de segunda conquista, esta vez no propiamente militante sino desde el ángulo político y el sociocultural. Sin embargo, esta marcha hegemónica, únicamente emprendida por una sección de Europa, puede sugerir una centralidad cohesionada, "un Estado plurinacional que se [relaciona] con sus coetáneos transcontinentales" cuyos ciudadanos "[sueñan] como europeos … como si pertenecieran a la vez a una misma cultura y a varias, a una y a más lenguas" (Paone y Paz 24). Bien se sabe que este no es el caso; pero la ambigüedad del referente (*ser moderno* y/o *a la europea*, por ejemplo) en marcos territoriales extraeuropeos conceptualiza un centro imaginado único, ineludible e inquebrantable cuando se trata de dominación.

Hablar de modernidad(es) fuera del viejo continente es substancialmente distinto que hablar desde el interior de sus fronteras políticas; y aun dentro de esta escala coexisten una serie de subdivisiones que van desde lo urbano y lo regional hasta uniones económicas, todas ellas con una historia de interrelaciones culturales que han conducido la circulación de las ideas. Así pues, cabe apuntar que en las obras semi-periféricas restantes, el foco de atención recae precisamente sobre Europa como gran relato, también bajo la desazón paralela de ideal y desencanto: mientras *Where Europe Begins* trabaja con el horizonte de expectativas vis-à-vis la experiencia inmediata, *Jerusalém* se construye desde la ruina social como ambientación, parámetro y leitmotiv. En común, ambos textos ponen en tela de juicio el significado de la idea de Europa como macro-unidad hegemónica del imaginario global. El punto de arranque constituye la deconstrucción del espíritu coercitivo desde el plano individual, repercutiendo entonces en la pérdida del sentido de integración y resguardo que ofrece lo social.

Esta ruptura, a su vez, es articulada desde lo que se podría entender como un tipo de semi-periferia urbana, puesto que mientras no se trata de minorías en el sentido económico o de ubicación, tampoco puede

desestimarse el distanciamiento hacia la centralidad *in situ*. Tanto las protagonistas migrantes de *Where Europe Begins* como los dolientes de *Jerusalém* son segregados del engranaje "regular" de las sociedades correspondientes y, al tiempo, se desplazan en el interior y no en los márgenes de las ciudades respectivas. De hecho, como ya se ha mencionado, son estos los perfiles que edifican los microcosmos bajo los estados de impasse y tensión con una entidad céntrica europea (des)dibujada pero presente, sea por una situación de localidad vs. extranjería o por una reconfiguración social.

Para ambas obras, cabe reincidir, la demarcación definitiva del *continente* (más bien del sector dominante del continente), del Estado-nación y de cualquier referente toponímico urbano plantean una serie de problemáticas. Por ejemplo, en los límites del ser. La ascendencia, fisionomía y presencia asiáticas de la narradora de "The Bath" se mantienen en una descripción y definición propias, ajustadas a los arquetipos culturales y a su comercialización, así como a la exposición y crítica (casi sátira) de los mismos.

> "Can't you look a little more Japanese? This is for a travel poster."
>
> … A few days later, Xander came over again with his camera.
>
> "You didn't come out in any of the photographs," he said resentfully.
>
> "Why? Was the camera broken?"
>
> "The camera was fine. The background came out beautifully, but you aren't in any of the pictures."
>
> For a little while, neither of us said anything.
>
> "It's all because you don't have a strong enough sense of yourself as Japanese" (9, 11).

Además de poner sobre la mesa un juego de prejuicios, Tawada caracteriza el entorno según este tipo de rupturas estéticas esbozadas como parte de la habitualidad (ya no solo en el texto indicado sino en varios de sus relatos). La perspectiva foránea observa, interpreta, define y describe en ambas direcciones; y todo ello, en la narrativa tawadiana,

ocurre entre la omnipresencia de las fronteras políticas y la maleabilidad de los recursos corporales – a saber, en *su* territorio lingüístico-literario, así como textual.

La exposición del ser al contexto extranjero supone la base del permanente estado de *in-between* de los relatos de Tawada, lo cual repercute en la difuminación de los contornos sociales prestablecidos y, subsecuentemente, en su validez para la integración del individuo. Como lo ha remarcado Slaymaker, "people are ghosts, languages flow through them like mists, and travelers move across space, across time, back into memories, and out again into the future. Such ruptures suggest leaky borders, vainly patched up by passports and government officials" (2). Es precisamente en esta disociación entre lo político y lo particular que Tawada establece los cimientos de su territorio lingüístico-literario particular, contorneado apenas por los rasgos corporales y los referentes toponímicos escasos y centralizado en la transición de un sistema lingüístico a otro. Sobre este proceso, la autora construye su propio espacio desde el cual exponer el desenvolvimiento humano sujeto a los flujos de las realidades globalizadas centrales. Asimismo, las voces narrativas están condicionadas por su naturaleza y raíz cultural, de manera que no alcanzan a pertenecer: incluso habitando en sus fronteras, Europa se mantiene inaprehensible.

En *Jerusalém*, por su parte, la enunciación del territorio geográfico es supeditado a la animalidad de los personajes, cuya exteriorización (esto es, del ser hacia el entorno) dictamina la emergencia de la ciudad. La voz narrativa justifica esta decisión desde la perspectiva de Kaas – lo cual no puede considerarse como un mero gesto de inocencia:

> A perfeição das ruas abafava outros jogos, os passeios em linha recta eram camihos naturais reforçados por uma ideia de mundo puramente humano: nos passeios, mesmo de noite, quase sem circulação automóvel, havia uma sensação de segurança; como se por cima de construções artificiais não pudessem ocorrer acontecimentos animalescos. (144)

El hecho de que esta percepción corresponda al personaje más joven de la obra ya es un aviso en sí mismo del juego metafórico que solapa el replanteamiento del gran relato: el hijo discapacitado se aventura en pos del padre cientificista por las calles cercanas al centro de la ciudad, con la intención de hacerle cumplir su obligación moral. La desidia por el niño traduce la sensación de abandono de las generaciones futuras. Posteriormente, su asesinato en manos de Hinnerk (personaje que encarna la violencia bélica) en esas mismas calles, termina por anular esa seguridad posible.

En este punto, cabe indicar que la brutalidad, así como el hambre, la dolencia mental y el deseo, también interviene en el juego metafórico de la obra; particularmente, en lo concerniente al retrato desestimador del concepto de Europa como sinónimo de orden, civismo y progreso. Aunque el rasgo de la violencia atraviesa a *Jerusalém* en su totalidad, es en el sexto perfil protagónico donde se corporiza[52]. Hinnerk Obst es un veterano que tras la guerra y en interacción con un delirio de persecución tan irracional como instintivo, ha desarrollado un apetito animalesco por el ser humano. Su construcción materializa la inestabilidad posbélica (quizás una variante literaria de transtorno de estrés postraumático) mediante la coacción del estado de alerta permanente, su predisposición al conflicto y el miedo a ser encontrado, a pesar de que "nada tinha feito, não cometera nenhum crime, a guerra terminara há muito e ele estava do lado vencedor" (76).

Al igual que el resto de los personajes, su grado de implicación con el territorio es prácticamente nulo. En su lugar, el cuerpo sustituye al espacio patriótico:

> Olheiras quase de animal nocturno eram a marca essencial daquele rosto. Nenhuma imperfeição poderia impor aos outros maior respeito que aqueles olhos, em baixo dos quais estava uma pele dobrada várias vezes sobre si própria. Tratava-se de facto de

[52] Como inciso, cabe aclarar que la razón por la cual Hinnerk ha merecido una atención particular aparte es porque su perfil no mantiene una relación estrecha con la corporalidad ni con la enfermedad mental, lo suficiente como para conducir su desenvolvimiento por la ciudad.

> uma contenctração em redor dos olhos, não apenas de pele, enrugada, mas ainda de intensidade: todo o restante corpo de Hinnerk era amorfo e não despertava curiosidade: ele 'era' os seus olhos e aquela pele. E para essa 'terra', para essa pátria minúscula, que a sua expressão do olhar fundava[53], haviam deslizado … vários acontecimentos: os mais fortes, aqueles que o haviam mudado. Certas marcas explícitas, como uma cicatriz, mostram ao ar e a todos os cidadãos um facto …. (66)

El carácter metafórico de esta descripción apunta al estado de ruptura entre el individuo y el entorno, en línea con la invalidación de espíritus nacionalistas y de una sensación de justicia. Irónicamente, este mismo personaje es referido por otros habitantes de la ciudad, en su mayoría niños de un colegio cercano, como "o homem" – "*vem aí o homem*" (sic, 73). El diseño del asesino de guerra tras la guerra termina por completar el retrato de la fractura social. Extendiendo esta idea, Tavares perfila un *nuevo grotesco*: Hinnerk representa la violencia posbélica, la bestialidad maquinada, y la brutalidad por la brutalidad; de manera explícita, es una cicatriz. Finalmente, bajo una especie de justicia poética, Hinnerk es accidentalmente asesinado por su propia arma de mano de Mylia junto a la iglesia, quien resulta ser el personaje que concluye la obra viviendo más de lo que su enfermedad pronosticaba.

Así pues, retomando el acto final entre Hinnerk y Kaas, Tavares concreta el círculo: la confrontación entre el futuro posible y este nuevo grotesco erradica la concepción de la ciudad como espacio de salvación e integridad. Una vez anulada esta idea y considerando que la experiencia es reducida a la corporeidad, el sentido de pertenencia con el territorio nacional, ya no solo como delimitación geográfica sino como construcción social, es invalidado. En su lugar, el foco viaja de la

[53] Es selección de palabras es una muletilla en la obra, y es que, como se puede recordar, Tavares ya empleara la expresión "olhar fundamental" en Hanna, quien por cierto es el único personaje previo a Kaas con quien Hinnerk establece una interacción – en este caso duradera.

ciudad sin nombre ni país a un referente continental sustancialmente resquebrajado.

Enfáticamente, el microcosmos de la obra parte de esta inestabilidad. Sin embargo, la predilección de Tavares por lo humano frente a lo geográfico, político o moral como parámetro de la enunciación no debieran considerarse como una tentativa para enterrar los viejos parámetros que soportaban al ser (al menos no exclusivamente): en este caso, la identidad territorial, sujeta a factores políticos, es subordinada a la identidad humana. Dicho de otro modo, el espacio geopolítico ha fallado de tal manera a la integridad moral, que lo único restante son vestigios humanos reducidos al instinto animal; mismos, que dan una morfología más o menos delineada a la urbanidad como sinónimo de civilización, a la ciudad como espacio primario, y a los cimientos de una segunda Europa.

De tal forma, pues, emerge en ambos textos la tesitura entre las fronteras geopolíticas y humanas. Tawada y Tavares advierten de la insuficiencia de aquella Europa que dio origen al horizonte de expectativas actual, desestimando cualquier mito de reconciliación y cohesión efectivas. En su lugar, la primacía del referente oscila entre la tradición cultural e ideológica y la inestabilidad política, mientras su demarcación territorial pervive en el imaginario global como la cuna (y solo la cuna) de las sociedades modernas.

Pensar, pues, en la literatura del siglo XXI desde la semi-periferia implica pensar en la reacción pluralizada a las modernidades centrales. Pero este efecto no puede ser atribuido estrictamente a la sombra del desencanto, abandono o descompensación en el progreso industrial tardío, o bien, en la consolidación de las políticas por parte del centro euroccidental y americano que priorizan unas relaciones multiculturales sobre otras (primordialmente tercermundistas). En primer lugar, la diversidad étnica y cultural incita a ponderar más de una narrativa sobre lo moderno en cada margen, inclusive dentro del ámbito hegemónico; y, en segundo lugar, la modernidad no puede ser pensada discursivamente sin la idea de la nación (de acuerdo con Renato Ortiz[54])

[54] Véase "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mudo".

ni sin los procesos de homogenización de las realidades urbanas – sustentados en lo que Appadurai puntualiza como las *micronarrativas* de los medios de comunicación y los desplazamientos migratorios (*Modernity at Large* 1996).

La disparidad en la entrada de la globalización a los panoramas urbanos ha expuesto las formas de asimilación del paradigma moderno como modelo principal en la empresa de renovación de los ámbitos semi-periféricos. El estado real de las cosas – también trasladado al texto literario contemporáneo – no suscita una valoración optimista de este tipo de transformación, particularmente por el sacrificio que ha supuesto la homogeneidad a gran escala. En su lugar, pone en evidencia el fracaso en el intento de sincronización de los relojes históricos – al decir de Appadurai, así como la deslegitimación del Estado-nación por cuanto refiere a la integración colectiva; y, tercero, a la búsqueda de un parámetro más *efectivo* y congruente con la realidad. En palabras de Ortiz…

> La globalización significa que la modernidad ya no se confina a las fronteras nacionales, sino que se vuelve modernidad-mundo. El vínculo entre nación y modernidad, por lo tanto, se escindirá. En este caso, las múltiples modernidades ya no serían solo una versión historizada de una misma matriz, a ellas se agrega una tendencia integradora que desterritorializa ciertos «ítems» para agruparlos en tanto unidades mundializadas. Las diferencias producidas nacionalmente están ahora en parte atravesadas por un mismo proceso. (60)

Siguiendo esta línea, y retomando lo expuesto en relación con los ejemplos narrativos, la modernidad (ahora modernidad-mundo) hará de la ciudad el espacio "mimado" del hecho literario. El *aquí y ahora global* (expresión prestada de Appadurai) será aprehensible en la medida en que sus dinámicas tengan lugar en el marco espacial inmediato, perpendicularmente afectado por tales flujos.

Finalmente, la modernidad continúa siendo un proceso no resuelto y tanto Europa como el Estado-nación dificultan, en vez de favorecer, un sentido de cohesión y pertenencia. Las tensiones del sociales del individuo se traducen al texto literario como un eje transversal que no solo afecta sentimientos y tramas, sino que repercute directamente en la manipulación del espacio geográfico. El acto de narrar la ciudad, sus dinámicas, epicentros y lugares mínimos, termina por englobar las ficciones y aspiraciones de las sociedades inmediatas.

Así pues, teniendo en mente los matices expuestos, las obras semi-periféricas evidencian una lucha por la conciliación de los viejos grandes relatos en un momento de transformación escindida entre lo local y lo global. A este propósito, los espacios corporal, cotidiano, urbano y geográfico reciben e irradian esta pugna en la medida en que el autor busca aquella conciliación entre el mundo y el individuo.

Cada ciudad perpetúa el *leitmotiv* de su autor, con lo cual resulta plausible valorar su reconstrucción como parte esencial y transversal de un todo. Su enunciación cohesiona elementos propios de la fragmentariedad individual y colectiva vigente. Ininterrumpida, aunque variablemente, el espacio urbano emerge como extensión de las preocupaciones humanas al punto en que, dado el resquebrajamiento y reformulación de los grandes relatos, se dificulta discernir los límites entre el territorio y el ser.

"Space is not neutral", apuntaba Mara Naaman, ni puede serlo. Al observar, por ejemplo, la aseveración de la corporeidad como núcleo de la experiencia, la relación simbiótica entre el cuerpo y el espacio urbano, la transformación verbal del entorno a partir del ser y la extensión de esta hacia la reinterpretación de los flujos globales que han moldeado y continúan determinando el presente; todo ello apunta a una sincronía incipiente entre el ser y la ciudad para la construcción de los microcosmos ficcionales. Cada narración introduce las transformaciones urbanas desde el individuo y las vuelve carnales. Paralelamente, la verbalización de los cambios a través de perfiles urbanos diferenciados exhibe una serie de coincidencias que no pasan desapercibidas al tratar con el acercamiento a la ciudad. Se advierte, entonces, una praxis de resignificación del individuo en relación con su

entorno y viceversa. Para lo cual, como se habrá podido advertir, el espacio habitado resulta esencial, aunque no por proporcionar una estabilidad sino, precisamente, por enmarcar una ruptura.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO IV
Narrativas urbanas: Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares, Cristina Rivera Garza

"El espacio es un cruzamiento de movilidades"
Michel de Certeau

Dentro del *rationale* literario, la ciudad contemporánea no es un espacio vacío, y es que además de ser el epicentro de los grandes procesos globalizadores, significa la suma de coordenadas socioespaciales que estructuran la conciencia individual. Incluso podría afirmarse que las formas de apreciación estética de la representación urbana incluyen tangentes como la violencia, el dinamismo y la motricidad, la pluralidad, la indefinición, etc. En el siglo XXI, la ciudad es el nexo entre mundo e individuo, una manifestación material, habitable y transitable que cristaliza a la vez que define la experiencia humana.

Los escritores aquí tratados comparten esta postura. Desde el trazado y el (re)nombramiento de los espacios habitados hasta la dotación de sentido, Tawada, Rivera Garza, Tavares y Pamuk han dado cuenta de una toma de conciencia respecto al espacio. Para *Where Europe Begins*, *Verge Shanghai*, *Jerusalém* y *El museo de la inocencia*, el espacio no es un vacío donde algo sucede, ni tampoco es un área muda o una mera locación para el desarrollo político, o las revoluciones morales o el aprendizaje cultural.

Lejos de ello, la espacialidad constituye una parte intrínseca de la identidad humana. La preservarción de la historia de amor en *El museo*, la interacción con el olvido en *Verde Shanghai*, el permanente *in-betweenness* de "The Bath" y la dolencia social y corporal en

Jerusalém, aluden a una postura dicotómica: por un lado, se atiende a una reconciliación entre el individuo y el entorno social, mientras que, por otro, se echa en falta el compromiso con el marco nacional/geopolítico. En su lugar, este primer corpus se aboca a realidades inmediatas, mismas que, en términos sistémico-literarios, ecoizan un origen semi-periférico.

En general, estos autores coinciden en la relevancia del transeuntismo y el deambulaje, en la simbiosis entre el ser y el espacio, y en el conflicto que supone el sentimiento de pertenencia y de reapropiación de un espacio propio y ajeno a la vez. Asimismo, estos componentes no son exclusivos de las obras hasta ahora analizadas, sino que forman parte de los ejes de una propuesta literaria mayor.

El presente capítulo se enfoca en ampliar el espectro e incorporar dos novelas más por autor, las cuales serán explicitadas en su momento, pero que coinciden con las líneas indicadas en los capítulos anteriores – esto es, la corporeidad y la cotidianidad. Dada la extensión del análisis, esta sección limita la práctica comparatista a las obras hermanas, sin profundizar en los puntos de conexión de forma explícita entre los autores. De momento, el objetivo recae sobre los componentes esenciales de cada narrativa siguiendo las pautas asociadas a la representación espacial. Asimismo, también interesa explorar las posibilidades de análisis geoliterario que permiten los textos seleccionados, principalmente porque el foco de atención de los cuatro autores recae en la exposición de lo humano, no en la configuración de una identidad nacional ni en la búsqueda por adherirse a un marco geocultural literario en concreto. Si bien cada articulación refleja primero este interés y la postura creacional, tampoco puede hablarse de una desaprehensión total con una procedencia, en términos territoriales y/o literarios. A estos efectos, interesa explorar el lugar que ocupa la cosmogonía urbana en el imaginario literario actual.

4.1. HACIA EL TERRITORIO DE YŌKO TAWADA

En general, es posible secundar – o excluir – la influencia de la experiencia vital del autor en la obra literaria para discernir las propuestas composicionales del s. XXI; y es que una de las tendencias

más populares de las últimas décadas ha sido, precisamente, la predilección por historias personalizadas, casi privadas – a veces en tercera pero prioritariamente en primera persona. Sin embargo, hay autores contemporáneos cuyas narrativas no permiten esta omisión. Tal es el caso de Yoko Tawada, cuya obra se caracteriza por una matización tan autobiográfica que la crítica, en su mayoría, se ha acostumbrado a alternar la lectura analítica de la obra de turno con el componente vital y, de ser oportuno, con algún elemento anecdótico.

Podría pensarse, por ejemplo, en el comentario de Rivka Galchen sobre la visita al zoológico de Berlín con Tawada, como parte de su entrevista para *The New York Times* en 2016 acerca de *Memoirs of a Polar Bear* y de la incertidumbre que distingue su obra. O bien, en la introducción de *Yoko Tawada: Voices from Everywhere* a cargo de Doug Slaymaker, quien inaugura el volumen refiriendo a la diversidad que distinguió la conferencia en la Universidad de Kentucky en 2003. "[T]he audience was evenly divided between German and Japanese scholars and readers", un encuentro inusual que, además, sugería "that Tawada is not *simply* a writer with a mirror existence in two different languages, but a writer very different in Japanese than in German" (Slaymaker, 1). Impresión que es respaldada, por ejemplo, al retomar la confluencia de las lenguas materna y *ajena*[55] tratada por Yasemin Yildiz en "In the Postmonolingual Condition: Karin Sander's *Wordsearch* and Yoko Tawada's Wordplay", y que revela una labor más profunda y compleja:

> [Tawada] does not simply write two parallel yet unduplicated oeuvres in Japanese and German; she also develops an aesthetic around reading words of one language through the lens of another. That is, she mobilizes bilingualism within each language to find new connections and associations between them.

[55] Difícilmente podría pensarse que la lengua alemana es una lengua extranjera para Tawada, ya no solo por residir en Alemania desde los veintidós años sino por su incursión reciente en la escritura en alemán.

> Rather than looking for the "mother tongue", she looks spaces beyond it… (10-11).

En este artículo, Yildiz llama a considerar dos casos de imaginarios transnacionales derivados del movimiento constante entre fronteras espaciales y lingüísticas. Siendo de sumo interés para la lectura de la narrativa tawadiana, se retomará el concepto posteriormente y con mayor profundidad; de momento, interesa rescatar el reconocimiento de esa cualidad enriquecedora de la escritura por dos bandas, i.e. la elaboración de una estética bilingüe, y las posibilidades interpretativas que esto conlleva. En palabras burdas: es de esperar que "leer a Tawada en japonés" no se asemeje a "leer a Tawada en alemán", ni que suscite interpretaciones homogéneas de una misma materia prima; y, cabe recalcar, este fenómeno es independiente a la intervención posterior (y unificadora) de los traductores. Al *exponer* un sistema lingüístico frente a otro desde la composición, Tawada propicia lecturas conscientes de su dualidad lingüística. Incluso, podría decirse que las procura mediante el uso de la experiencia personal, y, dentro de su código literario-lingüístico multicultural, las legitima.

A este respecto, resulta útil aludir a un segundo rasgo ya advertido por Yildiz en la cita anterior, y que interesa deshilvanar de este código: la forma de pensar de Tawada sobre la lengua materna. Esto porque, instintivamente, podría asumirse que, al tratarse del primer sistema de interacción humana con el mundo, funcionaría como un cimiento lingüístico sobre el cual cuestionar y/o reelaborar el entorno. Sin embargo, la intención de Tawada no se limita a "traducir Europa" al japonés extranjero, ni viceversa ("traducir al japonés extranjero" a Europa), pues esto implicaría, por lógica, que hay un Otro que debe ser *adaptado* para la asimilación de una entidad *principal* (se encuentre en uno u otro lado de la fórmula). La razón de ello parece rodear, precisamente, a lo que Tawada entiende por *lengua materna* y que revela a Monika Totten para *Harvard Review*:

> I think it an illusion to believe the mother tongue to be authentic. The mother tongue is a translation from non-verbal or pre-verbal thoughts, too.

> Language is not natural for us, but rather artificial and magical. People who like to believe that language should be identical with human emotions and thoughts do not like to speak foreign languages. They feel that they have to pretend to be somebody else or even that they have to lie when they speak foreign languages. Foreign languages draw our attention to the fact that language per se, even one's mother tongue, is a translation. (95-96)

La postura de Tawada es clara y, paradójicamente, amalgama la complejidad de su obra porque dificulta señalar cuál es la base ontológica que construye su microcosmos narrativo – más aún cuando *el encuentro de dos lenguas*[56] (a veces más) es parte esencial de su trama, argumento y estrategias narrativas. Parcialmente, la autora mantiene la estabilidad de su primera lengua como primer sistema comunicativo; sin embargo, esto no lo excluye de ser cuestionado por la perspectiva migrante, ni tampoco demerita la autenticidad de narrar (y narrarse) en esa segunda lengua. Al contrario: en lugar de procurar una especie de conversión sistémica de un idioma a otro, lo cual establecería una especie de jerarquía entre ambos, la autora rescata su coexistencia dentro de un mismo tiempo-espacio, colectividad e individuo.

Dilucidar, pues, el epicentro de su microcosmos demanda una inmersión en una narrativa donde los flujos y – principalmente – los contraflujos del multilingüismo son expuestos en primer término, y extrapolados en distintas direcciones. Los cuentos de *Where Europe*

[56] Esta expresión no pretende más que hacer un guiño al cambio de vocabulario efectuado durante la última transición finisecular, sobre la llegada de Europa a América en el siglo XV. Interesa mencionarlo en esta sección para resaltar, primeramente, la primacía de la presencia europea en el imaginario del resto del mundo, y de que no se trata de algo nuevo o reciente. En segundo lugar, que, sobre los matices históricos pertinentes, esta forma de percibir al Otro europeo mantiene esa idea de dominación. Evidentemente, no es lo mismo hablar de dominación en el s. XV, en el s. XX y en el XXI, pero sí que es posible identificar su evolución hacia las fechas más recientes. El caso de Tawada es ilustrativo en esta problemática porque es parte de una corriente migratoria – antes que literaria aunque no segregada – que, pese a no proceder de un país y una cultura tercermundista, se enfrenta a otra gran centralidad, que es Europa.

Begins son una introducción muy fructuosa al universo tawadiano porque manejan formas de existir en un *in-between* familiar para la autora, pero también porque permiten observar los cambios en la representación de este estado. En ciertos factores es posible detectar cierta linealidad evolutiva, como en el grado de interacción de la voz narrativa con su entorno y su uso de una segunda lengua: en "The Bath", la narradora es enmudecida y su contacto social es reducido a un fantasma y un profesor de alemán; en "Spores", la primera voz se aboca a la descripción de una mujer japonesa cuyo nombre propio es un malentendido, así como su pronunciación de ciertas palabras extranjeras; en "Canned Foreign", "The Talisman" y "Raisin Eyes", el foco recae sobre terceras personas cuya presencia y diálogos suscitan un replanteamiento personal, lo cual puede entenderse como un retorno al Yo narrativo extranjero, mismo que es consolidado en "Storytellers Without Souls" y "Tongue Dance"; en "Where Europe Begins" y "A Guest", finalmente, no solo se mantiene esta tensión sobre las narradoras, sino que la incorporación al entorno es perceptiblemente mayor – pero aún migrante. Dado que se trata de textos primeramente publicados de forma independiente, no sería viable insinuar una predisposición de Tawada por pautar un curso de su propia narrativa a gran escala; asimismo, tampoco puede desestimarse una evolución literaria consecuente con su estancia en Alemania.

De hecho, el volumen no sigue una linealidad cronológica[57]: de acuerdo con la página oficial de la autora (http://yokotawada.de), *Das Bad* fue publicado en 1989, "Wo Europa angängt" en 1991, "Canned Foreign" y "The Talisman" (en *Fiction International* 24) y *Ein Gast* en

[57] Con propósitos orientativos, conviene recordar la estructura de la obra:

I. The Bath
II. Where Europe Begins
- The Reflection
- Spores
- Canned Foreign
- The Talisman
- Raisin Eyes
- Storytellers Without Souls
- Tongue Dance
- Where Europe Begins

III. A Guest

1993, y según las indicaciones paratextuales de la compilación, el extracto de "Storytellers Without Souls" proviene de *Two Lines 2001* (sic.); acerca de "The Reflection" y "Tongue Dance" no se explicita su fuente. Ante esta reorganización, cabe cuestionar su estructura. La premisa propuesta por este estudio contempla la alternativa de una linealidad que oscila entre lo biográfico y lo territorial, como un viaje: *Where Europe Begins* es un traslado en tren aún en andamiento, y esto se advierte (si no es que se anticipa) desde la fotografía del tren transiberiano de Gerd Ludwig que figura en la portada. *Ergo*, en sincronía con esta analogía que también proyecta la *in-betweeness* de Tawada, podría plantearse un punto de partida (no de origen) y de destino (no final sino reciente). Esto es, ponderar el desarrollo narrativo cuando las voces protagónicas se encuentran a ambos lados del viaje, lo cual funciona como una estrategia sinonímica de la transición intercontinental. Además, *Where Europe Begins* es solo una muestra y, aunque permite una aproximación favorable, sería contraproducente omitir otras publicaciones cuando el objetivo es identificar las directrices de su narrativa dentro del momento literario.

En este caso, no obstante, es necesario precisar en algunas pautas. En primer lugar, se ha atendido a las fechas de primera publicación como dato orientativo, pero las ediciones empleadas, pertenecen al conjunto en inglés de New Directions – del cual forma parte *Where Europe Begins*. En segundo lugar, el foco de atención continúa en la representación del espacio urbano, por lo que se procede atendiendo esta base, aunque sin desenvolver un estudio tan exhaustivo como en las secciones anteriores.

Como el título anticipa, *Facing the Bridge* (2007) es dedicado a un *espacio* intermedio. De acuerdo con los señalamientos de la compilación, "The Shadow Man" ("Kage otoko") y "Saint George and the Translator" ("Arufabetto no kizuguchi") fueron publicados por primera vez por Kawada-shobo-shinsa, una editorial japonesa de larga tradición en 1998 y 1993, respectivamente (el primero en *Futakuchi-otoko*, el segundo en un libro homónimo al cuento, lo cual no sería inusual). "In Front of Trang Tien Bridge" ("Chantien bashi no mae nite"), por otra parte, es el más reciente de los tres textos, y vio la luz

como parte de *Hikari to Zelaching no Leipzig* en 2000 por la editorial Kodansha. En conjunto, *Facing the Bridge* relata más una transición territorial que un discurso cohesionado. "The Shadow Man" retoma a dos personajes históricos, Anton Wilhem Amo (también conocido como Amo de Ghana) y Anton Ulrich, Duque de Braunschweig-Wolfenbüttel, y de Tamao, un estudiante de filosofía dedicado a Lessing, y narra, curiosamente en tercera persona, el curso de ambas experiencias como orientales en Europa, una en el siglo XVIII y la otra en el siglo XX. "In Front of Trang Tien Bridge", por otra parte, revela un rechazo hacia lo que la narradora llama "tourism race". La trama consiste en una periodista japonesa que viaja a Ho Chi Minh en Vietnam. El cuento describe el arquetipo del turista contemporáneo, al tiempo que la narradora desenvuelve un desprecio. Finalmente, "Saint Georg and the Translator" parece inclinarse hacia una reconciliación, la cual se procura a través del proceso de traducción.

Facing the Bridge fue el segundo conjunto de historias de Tawada publicado en inglés por New Directions y, sin embargo, podría considerársele como un muestrario previo a lo que se consolidaría en la propuesta narrativa en *Where Europe Begins*. Las voces narrativas, todas migrantes, tampoco alcanzan a crear una coyuntura bicultural que indique un grado de integración; pero, a diferencia de la obra de 2002, las perspectivas no lo procuran. De hecho, se mantienen al margen. Los personajes protagónicos de "The Shadow Man" experimentan un aislamiento personal asociado a su fisionomía. En "In Front of Trang Tien Bridge", Kazuko recurre a sus rasgos y sus hábitos para distinguirse como japonesa en una ciudad vietnamita adecuada a los patrones turísticos. La traductora de "Saint Georg and the Translator" busca su lugar en el mundo a través de justificaciones para la importancia de su trabajo, pero dentro de los márgenes de un monólogo introspectivo. Los tres relatos coinciden en limitar la interacción humana con el Otro, quizás en favor de elaborar las bases de un criterio lingüístico migrante.

A su vez, este rasgo dirige la atención a la presencia notoriamente menor de la Otredad europea, en contraste con *Where Europe Begins* y otros textos sucesivos. En su lugar, *Facing the Bridge* se enfoca en el

arquetipo de *lo japonés fuera de Japón*. Margaret Mitsutani, traductora de los textos, hace un inciso a este respecto desde su comentario del primer cuento, cuya esencia habrá de materializarse en los dos siguientes:

> In [his] desire to dissociate himself from his own identity, Tamao has much in common with the Japanese of his generation, for whom "Asia" (sic.) is a common tourist destination, and who are often shocked to find that many Americans still see Japan as the *Oriento* ("Orient" in Japanese), an "exotic Asia" that has never existed. (178)

Esta noción de *lo japonés* dentro de la óptica del turismo no es un factor inusual para la cultura japonesa. A ello se añade la mudanza intercontinental de Tawada en los 90, su formación académico-literaria y, principalmente, su convivencia bilingüe tanto en el plano personal como profesional. En sus textos, se plasma la conciencia sobre los arquetipos culturales y en *Facing the Bridge* destaca la imagen exportada; o, mejor dicho, variantes del japonés – o japonesa – bajo los códigos del viaje (sea temporal o permanente): el esclavo del siglo XVIII, el estudiante del XX, la turista y la traductora. Perfiles que, a su vez, posibilitan y justifican la falta de participación en la sociedad presente – ya no se hable de implicación.

En su epílogo, Mitsutani apuntó:

> Tawada, …, is not nearly as interested in crossing borders as she is in the borders themselves–the spaces in between that are hidden by conventional bridges, including official channels of communication …. So in the title of this volume she chooses to face the bridge, to stare it down, perhaps, refusing to cross. Through her writing she seeks to create a new kind of bridge–not as a structure built of stone or concrete, but as a physical process, a continuing dance. (176)

Luego entonces, esto podría explicar por qué *Facing the Bridge* no (re)crea una coyuntura ni propone una asimilación, pero presenta una paradoja dentro del microcosmos presupuesto de la autora: si el objetivo es el "proceso físico", la fase intermedia de la transición en sí misma, podría inferirse que el entorno y el espacio geográfico serán secundados como un fondo a describir – según los parámetros usuales de la literatura de viaje. No obstante, sucede lo opuesto. Los tres relatos incluyen locaciones y topónimos concretos, a diferencia de los casos en *Where Europe Begins*, otorgando una dimensión espacial más cercana a los parámetros literarios "convencionales". El desplazamiento de un punto a otro hace de los lugares de partida y destino un factor determinante para el imaginario de las voces narrativas y, ultimadamente, de su discurso. En cierta manera, la representación de los arquetipos geoculturales se cierra y, sin embargo, no hay una conclusión del viaje. Añadiendo una nota al comentario de Mitsutani y permitiendo una lógica que parece obviada, debe tenerse en cuenta que, aun cuando el enfoque de Tawada sea el puente, este no puede existir sin sus dos extremos. Es decir: hay *una idea* de Japón, *una idea* de Vietnam, *una idea* de Berlín, Ámsterdam, Rusia, etc., y estas concepciones son las que significan el puente y no viceversa.

Un tercer texto que conviene incluir es, de acuerdo con la traductora Susan Bernofsky, "Yoko Tawada's first truly bilingual book, a departure from her usual practice of writing either in German or Japanese and then giving the text to a translator" (s/p). *The Naked Eye* fue publicada por la misma editora en 2009, también en inglés y basada en la versión alemana. Al igual que sus coetáneas, la novela continúa con la tradición del viaje como hilo conductor: nuevamente en primera persona, la voz narrativa describe las vicisitudes de su primer viaje transcontinental, siendo secuestrada en la Berlín Oriental, escapando con rumbo a Rusia para regresar a su hogar en Vietnam, pero tomando equivocadamente el tren en dirección contraria hasta París, donde pasaría casi una década. Puede decirse que *The Naked Eye* es una novela más convencional en varios aspectos. La voz narrativa, obligada a la interacción social, se autonombra como "Anh" o "Yamada Megumi", lo cual ya es un avance en comparación con la mayoría de los otros relatos. Al igual que *Facing the Bridge*, hace referencia a lugares

concretos y, como *WEB*, rescata las complicaciones de situarse en ese espacio intermedio y redefinirse entre comportamientos sociales ajenos. Para Ashwin Manthripragada, se trata de "a story that is caught in flux, between countries, between media, between languages, between political systems, between adolescence and adulthood, and between sexualities" (256). En adición al componente migratorio, Tawada explora en las posibilidades de un discurso "más personal", en el sentido de que su protagonista no solo se mantiene en la dinámica del espectador-testimonio que se deja llevar por terceros hacia distintas circunstancias, sino que es corporalmente transgredida, experimenta con su sexualidad y desarrolla algunos sentimientos hacia personas inmediatas, algo que no es frecuente en la composición tawadiana[58].

Además, y quizás siendo su apuesta más innovadora hasta ese momento, Tawada incursiona en el juego que puede ofrecer el género cinematográfico, comenzando por introducir la obra mediante una yuxtaposición de imágenes acompasadas a un ritmo fílmico-poético:

> An eye on film, affixed to an unconscious body. The eye sees nothing for the camera has already robbed it of vision. The gaze of the nameless lens licks the floor like a detective without grammar. A doll, another doll, a stuffed animal, a vase, cacti, a television, electrical cords, a basket, the corner of a sofa, a bit of rug, tea-biscuit crumbs, sugar cubes, an old family photograph. The photograph shows a girl looking up and to the side; there's nothing there. The girl's one eye grows larger and larger as the focus changes, more and more blurred–now it resembles a speck on a sheet of paper. Who will be able to guess,

[58] A este respecto, Totten hace un inciso durante su entrevista a Tawada en el que caracteriza su escritura "without feeling" (no en un sentido negativo) al decir de la ausencia de sentimentalidad, a lo que la autora concuerda: "Often people come to me after a reading and tell me that they would never write literature in a foreign language. For them, literature is something Deep, something having to do with the unconscious. But the point is that it's not the depths of the text but its surfaces, such as letters, the sound of words, slips of the tongue, and verbal games, which have something to do with the unconscious. And this surface is more conspicuous to someone who has not learned the language as her mother tongue" (96).

> later on, that this speck was once an eye? The camera slowly retreats. Beside an overturned sofa, a cabinet is standing upside-down. It isn't possible to reconstruct a story from this landscape of ruins. (Tawada, 1-2)

En el plano intradiegético, la perspectiva es tan orgánica como fotográfica. Sin embargo, este fragmento inaugural se basa en los últimos minutos de *Repulsion* de Roman Polanski, cuyo primer cuadro es el ojo derecho de Catherine Deneuve, musa moderna de la obra y destinataria ficcional de las siguientes primeras líneas de *The Naked Eye*: "In this film I saw you for the first time. One year before I was attending high school in Ho Chi Minh City, formerly known as Saigon, which was often still referred to by this name" (2). Aunque el punto de partida sea el final de la película, es posible reconocer en la citada descripción ciertos elementos previa y literariamente utilizados por la autora – el ojo, la muñeca, la ausencia de la niña en el momento presente, la fotografía. Además, en un posible gesto de reciprocidad, cada capítulo es titulado según la película que "acompañe" la experiencia y perspectiva de la protagonista, tanto de Berlín como París[59]. Paralelamente, cabe apuntar que el catálogo fílmico parece determinado por la confrontación entre un Yo y una Otredad, bien sea por una enfermedad mental, un nivel económico, un desarrollo personal. Resumidamente, entre un emblema del cine europeo y un caso particular de migración oriental, Tawada establece desde un principio el hilvanado artístico central que habrá de moldear la historia.

Aunque se trate de una obra multidimensional en el sentido de las materias que aborda (mencionadas por Manthripragada), *The Naked Eye* acarrea una problemática ya sedimentada en *Where Europe Begins* y atisbada en *Facing the Bridge*: la imposición del entorno extranjero frente a la posibilidad de comunicarse. O, mejor dicho, la supeditación de la comunicación lingüística al espacio geográfico. Si en *FB*, Tawada

[59] El orden capitular es el siguiente: *Repulsion* (Polanski, 1965); *Zig zig* (Szabó, 1975); *Tristana* (Buñuel, 1970); *The Hunger* (Scott, 1983); *Indochine* (Wargnier, 1992); *Drôle d'endroit pour une reencontre* (Dupeyron, 1988); *Belle de Jour* (Buñuel, 1967); *Si c'était à refaire* (Lelouch, 1976); *Les voleurs* (Téchiné, 1996); *Le dernier métro* (Truffaut, 1980); *Place Vendôme* (Garcia, 1998); *Est-Ouest* (Wargnier, 1999); *Dancer in the Dark* (Von Trier, 2000).

logra mantener una distancia entre ambas, y en *Where Europe Begins* desdibuja los contornos geoculturales convencionales en favor de la creación de un territorio imaginario adecuado para la interpretación, en *The Naked Eye* hace uso del espacio geográfico como contrapunto del lenguaje conocido (tanto a la lengua madre como a la segunda lengua, en este caso el ruso). Más aún, la dimensión espacial es materializada a partir del recorrido de la voz narrativa, siendo el caso contrario de *Where Europe Begins*, por ejemplo, e imponiéndose al desenvolvimiento natural del ser. En consecuencia, la cualidad comunicativa es restringida, comprometiendo la elaboración de un territorio lingüístico autosuficiente.

Quizás no resultaría desatinado considerar que es precisamente en este desbalance donde la anexión de la vertiente cinematográfica viene a compensar esta ruptura, tanto artística como narrativamente. De acuerdo con la usanza tawadiana, la protagonista se enfrenta a una serie de dificultades provocadas por la disociación entre el espacio habitado (siempre ajeno) y su intraducibilidad (fundamentada en su descnocimiento del francés y su condición de inmigrante ilegal), lo cual le impide formar parte activa de la sociedad (por ejemplo, matricularse para aprender el idioma o conseguir un trabajo legal). La única rutina que la protagonista es capaz de llevar a cabo es ir al cine y ver las películas de Deneuve[60]. Paulatinamente, esta relación atraviesa distintas fases: en un principio, a ojos de Charles Exley, "[t]he novel introduces the notion of the cinema as refuge which gives her a reason to live"; después, "[w]hile male authority figures are associated regularly with the law, *la loi du père* (sic.) so to speak, the cinema is by contrast represented as being motherly" (58-59); lo cual justifica el nexo entre la Deneuve ficcionalizada y la protagonista de la novela.

> As her familiarity with Deneuve's on-screen roles grows, Watashi [nombre designado por Exley; pronombre "yo" en japonés] projects the roles and the world of the films onto her surroundings. At times, on-screen characters appear in the novel …. Deneuve

[60] A esto se añade una discordancia anacrónica entre las fechas de lanzamiento de los filmes y la linealidad narrativa, algo que Tawada no explica.

> herself appears to Watashi and directs her on key moments. (59)

De ser un mero espacio, el cine, como arte y como no-lugar, pasa a formar parte de la interpretación deductiva y, por tanto, del lenguaje que le permitirá a la protagonista *recibir* su realidad. Asimismo, la selección de Deneuve tampoco es fortuita considerando su posición como un emblema del cine europeo del s. XX. Luego entonces, la protagonista de *The Naked Eye* no actúa como una mera espectadora, es decir, foránea de una ciudad europea, sino que pasa a definir y reinterpretar París mediante una experiencia cinematográfica filtrada por un emblema artístico. En este sentido, Tawada construye una narrativa urbana a partir de un esquema de símbolos prestablecidos. Dicho de otra manera, la práctica intertextual condensa los espacios ficcionales de la novela, y lo lleva a cabo mediante el proceso de (re)contextualización de las entidades en juego – es decir, del yo, del otro y, en tanto que crisol social, de la ciudad.

Grosso modo, *Facing the Bridge*, *Where Europe Begins* y *The Naked Eye* sientan ciertas bases de la propuesta de Yoko Tawada, comenzando por su edificación desde el *in-between* que, junto con las tácticas exofónicas, figura como rasgo distintivo. Del aislamiento de *Facing the Bridge*, pasando por la incertidumbre de *Where Europe Begins*, hasta llegar a la inmersión interartística de *The Naked Eye*, los hilos discursivos permiten perfilar una cosmovisión pluridimensional reciamente afianzada a un tipo específico de ser humano, o si se prefiere, a una forma de vida concreta y errática como lo es el nomadismo moderno: la migración.

Siguiendo este último argumento, puede entenderse por qué la literatura abocada a este estado (el migratorio) haya adquirido un estatus preponderante en la concepción del fenómeno literario actual, y más concretamente, dentro de los estudios comparatistas. Inclusive, se le ha considerado como una *nueva literatura mundial* (véase Jeanne E. Glesener), e innegablemente se piensa en Tawada como emblema de esta vertiente. Directamente, plantear este plano conlleva a incursionar en su forma de abordar la conciencia global, como escritora, académica

y migrante contemporánea; una cuestión que atañe a la dimensión espacial.

4.1.1. Topografías imaginarias en la narrativa de Tawada

Anteriormente, se ha hecho referencia a la atención que ha prestado Yasemin Yildiz a la escritura multicultural de la autora nipo-alemana. Particularmente en su capítulo para *Yoko Tawada: Voices from Everywhere*, editado por Slaymaker, quien también ha dedicado varias publicaciones a su trabajo. En "Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary", Yildiz procura trazar su cosmovisión considerando sus obras como "viñetas y observaciones" de una lectura etnográfica del mundo. Aunque el término vuelve a aquellos estudios sociológicos de los 80 interesados en los movimientos migratorios (véase Castro Neira), el lineamiento indicado por la profesora de UCLA se acerca más a lo que podría ser la aplicación propia de la autora: "By transnational imaginaries I mean the mental maps that negotiate the diverse social, cultural, political, and physic forces that interact with a heightened intensity today and that are not limited to any given national context" (Yildiz 77). Su análisis se apoya en su trabajo en alemán, partiendo de su relato-ensayo "Von der Muttersprache zur Sprachmutter" (traducido como "From the Mother Tongue ['Language', según Yildiz] to the Language Mother"), donde se produce una *defamiliarización* del lenguaje, hacia textos como "Eine leere Flasche" (traducido por Yildiz como "An Empty Bottle", del volumen *Überseezungen*) en que el traslado territorial viene a conciliar la autodefinición sexual y cultural del ser, y "Bioskoop der Nacht" ("Bioscope of the Night", según Yildiz), un texto en que el privilegio lingüístico recae en el lenguaje de los sueños – mejor dicho, dentro de los sueños, no alemán ni japonés ni, en este caso, las lenguas africanas. Yildiz sostiene que al tiempo de que Tawada deconstruye la solidez tradicional – por no decir secularmente arcaica – del binomio lengua/nación, el plano territorial, o bien, sirviéndose de la expresión de Sigrid Wiegel, la *topografía imaginaria* sobre la cual construye su imaginario transnacional es expandida de Asia a Europa, luego Eurasia

y finalmente Sudáfrica, a través del traslado territorial de las lenguas, así como en su cuestionamiento de una a otra y viceversa.

El imaginario que compone el microcosmos tawadiano es complejo, en parte por el bilingüismo literario y en parte porque deriva de una permanencia inalterable en ese estado intermedio donde vertientes opuestas, o, en ocasiones, llanamente disímiles, están obligadas a coexistir. El análisis de Yildiz puede tomarse como modelo para ilustrar esta perspectiva e incorporar el corpus presente en una suma de conclusiones que no por generales serán menos específicas, y es que Tawada no permite algo distinto. Sin embargo, el corte de este estudio obliga a seguir en otra dirección, primero porque Yildiz se ha basado en publicaciones próximas a la lengua original de publicación (alemán) y esta investigación se ha mantenido en una traducción – de primera fila y amplia circulación, pero traducción igualmente. Segundo, por el objeto de investigación. En todo caso, interesa ponderar la alternativa de tomar prestadas las nociones *imaginario transnacional* y *topografía imaginaria*, a fin de redireccionarlas hacia la lectura del territorio lingüístico-literario configurado por Tawada. Es necesario indicar que, sobre este segundo término, Yildiz se limita a una posible traducción del original en alemán, pues no proporciona ninguna citación o definición precisa[61]; pese a ello, su orientación resulta bastante clara, parcialmente porque el corpus seleccionado permite identificar la expansión territorial, pero también por los parámetros geográficos del imaginario mismo.

Por *topografía imaginaria* se entiende la conformación, representación y distribución del relieve del espacio terrestre dentro del microcosmos ficcional. A diferencia del *imaginario transnacional*, no se trata de una visualización mental dictaminada por factores de diversa índole, sino que requiere de un soporte espacial, sea factual o ficticio, inmediato, experimentado o proyectado. Básicamente, deriva tanto de

[61] A esto se suma la inaccesibilidad a la fuente indicada en la bibliografía del artículo de Yildiz, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur* (1994), la cual no solo se encuentra únicamente disponible en lengua alemana, sino que su distribución al mercado global es limitada.

la imagen del espacio como del conocimiento cartográfico del espacio mismo.

En este orden, la topografía imaginaria de Tawada abarca el trayecto literal, literario y analógico de Asia a Europa, pudiendo ser rastreada como tal, es decir, como un desplazamiento territorial: el punto de partida son ciudades de Vietnam y Japón, el tránsito es primordialmente en el tren transiberiano (con alguna excepción por trayecto aéreo o marítimo, donde no hay espacio habitado por describir), y el punto de destino corresponde a ciudades concretas de Europa (Berlín, Ámsterdam, París). Sobre esta superficie, Tawada modela un relieve cuyas irregularidades consisten en rasgos delimitados por una coyuntura multicultural. Pueden ser considerados como tales aquellas tensiones, inflexiones y curvaturas que, en términos literarios, distinguen su estilo narrativo, como (1) el palimpsesto de imágenes culturales – no necesariamente arquetípicas – derivado de (2) la exposición a la dialéctica de la óptica migrante, y para el cual, (3) el binomio Este/Oeste funge como un soporte matriz. Rasgos, pues, que repercuten transversal y tangencialmente, tanto con las escalas mínimas (como el cuerpo y el espacio cotidiano) como a una extensión mayor.

Una pauta general que resalta por sí misma en los textos tawadianos es la tensión que supone habitar un territorio geográfico *y* lingüístico ajeno. Específicamente, el *encuentro* con otros contextos urbanos, ya no solo europeos sino orientales. Por ejemplo, al contrastar "In Front of Trang Tien Bridge" y *The Naked Eye* es posible establecer más paralelismos que discordancias. La asociación más evidente es la identificación de Hồ Chí Minh. Sin embargo, su relevancia no deriva de una coincidencia meramente referencial, sino de su simbolización como ciudad de contraste. En *The Naked Eye*, Hồ Chí Minh es el lugar natal de la protagonista – que a efectos prácticos será nombrada Thu Huong siguiendo la autodenominación ficticia de la voz narrativa. Aunque la ciudad vietnamita no es habitada y/o transitada en el tiempo narrativo, es retratada bajo los códigos de los lugares recordados; i.e., espacios que hayan influenciado en la percepción, identidad y/o experimentación de la realidad en un individuo. Por tanto, funciona como un punto de comparación implícito. Por otro lado, "In Front of

Tran Tien Bridge" puede considerarse un *anti-viaje*: la protagonista recibe una carta por equivocación proveniente de Vietnam que invita a la destinataria a visitarla en Hué. La misiva incentiva a Kazuko para emprender el viaje de Berlín a Hồ Chí Minh vía París, lo cual detona una serie de conflictos morales que derivan en la dicotomía axial de la protagonista – *ergo*, del relato. Kazuko es una mujer japonesa residente en Alemania: en Berlín, su fisionomía la vincula inductivamente a Vietnam – "'I don't have Vietnamese citizenship so I need a visa,' she explained. 'Are you a German citizen?' Perhaps the man thought she was a war orphan some German couple had adopted, on her way to see her native country for the first time' (*Facing the Bridge*, 57). En Hồ Chí Minh es turista y forma parte de las actividades pertinentes, pero cuestiona y rechaza esa categorización. Paralelamente, perfila patrones de comportamiento de carácter antropológico durante sus recorridos a pagodas, al templo Cao Dai en Tay Ninh, a los túneles Cu Chi. El texto se resuelve en una reunión de desdoblamientos de Kazuko dentro del autobús en dirección a Hué (Trang Tien Bridge).

Aunque las directrices multiculturales son distintas (migración y turismo), la ciudad vietnamita supone un punto de comparación para la lectura de otras realidades urbanas. Paralelamente, los contextos europeos también ejercen este tipo de tensión. En "The Shadow Man", por ejemplo, se trata de una composición intrínseca, casi orgánica:

> After a while, the Professor said, "Many Japanese come here to study music. Do you like music?" At Tamao's answer, "Yes, I love Wagner. …," the Professor's face darkened. … "But I like Michael Jackson, too," ….
>
> When [Tamao] watched Michael Jackson's videos, every cell in Tamao's body started to seethe; he even felt his appearance begin to change. His friends all said plastic surgery was in bad taste. But didn't everyone harbor a secret desire for a new face? His own was as plain as a burlap sack, so he put it out of his mind and studied hard to compensate for how dull he looked. (*Facing the Bridge* 18-19)

Como se puede observar, este cuestionamiento produce cierta resonancia con una de las temáticas distintivas de los relatos en *Where Europe Begins*. Según se observó en capítulos previos, Tawada destaca la fisionomía humana como imagen significada por preceptos geoculturales, y cuya presencia en un espacio urbano ajeno supone un contraste en la composición visual. Dicho contraste, a su vez, derivará en la articulación del discurso sobre la Otredad oriental (Japón y Vietnam) que repercute en la construcción identitaria de los protagonistas y, posteriormente, en los modos de coexistencia, interpretación e interacción motriz con el entorno. Luego entonces, la puesta en contraste paisajístico, que puede abarcar fisionomía, comportamientos, escenarios, etc., se integra a los criterios en la conformación del relieve urbano presente.

Un siguiente criterio se relaciona con la incorporación de otro tipo de discursos socioculturales, abarcando experimentos poético-literarios, reflexiones filosóficas, y enfáticamente, el tratamiento de la lengua como sistema. Mientras "The Shadow Man" alterna relatos de personajes históricos con las experiencias didácticas correspondientes a su tiempo, "In Front of Tran Tien Bridge" y "Saint George and The Translator" se suman a la casuística multicultural que contribuye a la elaboración del soporte metalingüístico que distinguirá la narrativa tawadiana.

En este aspecto, *The Naked Eye* supone una innovación. Si bien es posible discernir dicho soporte, no recibe la preponderancia otorgada en otras obras. En su lugar, Tawada consolida un discurso narrativo recurriendo a las producciones cinematográficas protagonizadas por Deneuve. Un pasaje significativo a este respecto corresponde al diálogo entre una Thu Huong embarazada con *Indochina*:

> In Indochine you [Deneuve] lost your plantation, the house where you were born, your lover, and your adopted daughter. Only the step-grandchild born to your lover and your adopted daughter remained. Perhaps this child was the price your adopted daughter intended to pay for the revolution. I intended

> to abandon my child in front of the screen and leave the cinema behind, which meant leaving Paris. (*The Naked Eye* 158)

Este último guiño a un *topos* geocultural (*cine=París*) devela el enlace adquirido por la protagonista durante su estancia en la capital francesa. Más aún, apunta a una caracterización paralela en el plano diegético, así como a una dependencia en la conciencia intradiegética: "I sat down on a park bench, leaned forward until my hair touched the earth, and said to my vagina: 'I'm going to leave you. You're staying here. The screen will be your diaper and your milk. I'm leaving, and I'm leaving you here'" (ibid.). Como espacio, la sala de cine se distancia gradual e ininterrumpidamente de las pautas que caracterizan al concepto de *no-lugar*. Por el contrario, se trata de un espacio cotidiano que funciona como mediador entre el individuo y la ciudad. Con el devenir de la narración, el papel del cine en la obra también evoluciona: mientras en una primera etapa se trata de una mera actividad que no demanda una comunicación lingüística por parte de la espectadora – pero sí un desplazamiento peatonal por el espacio urbano, en una segunda etapa posee un valor simbólico transversal.

El corpus cinematográfico de *The Naked Eye* no responde (exclusivamente) a la participación de Deneuve sino a las problemáticas vinculadas con la reformulación de identidades desterritorializadas y/o transnacionales. En palabras de Ekaterina Pirozhenko:

> Tawada constructs the cinema both as a place of escape and alienation from the harsh reality brought on by globalization and as a possibility for the protagonist to achieve agency, as she conforms to an imagined transnationalism and postcolonialism represented by the French actress. (60)

Desde esta lectura, Pirozhenko considera que las películas de Deneuve permiten la construcción narrativa de *The Naked Eye* en el marco de las tensiones que ha generado la globalización contemporánea. En efecto: el corpus cinematográfico es delimitado por denominadores comunes como el poscolonialismo y la redefinición de

la mujer. Tawada redirecciona dichas tensiones desde el desajuste individual que implica el cambio de territorio y de sistema lingüístico.

Pirozhenko cuestiona el hecho de que Tawada mantenga el discurso en la dimensión personal y no social: "*Das nackte Auge* [la versión trabajada] is a paradoxical text, which does not focus on deterritorialized transnational group identity, but rather on a personal subjective struggle regarding deterritorialization and transnationalism" (59). En efecto: *The Naked Eye* puede resultar un texto paradójico si el punto de partida de la lectura es buscar discernir una colectividad a partir de una experiencia individual. Sin embargo, hay un matiz que densifica esta discusión y que conviene tomar en cuenta: Tawada centraliza la perspectiva en un caso particular, y lo hace desde una voz en primera persona que adopta nombres ficticios sin revelar el propio, ni a los demás personajes ni al lector. Por tanto, en términos de la identidad proyectada al entorno, se trata de un personaje camaleónico, es decir, difuso. Por oposición, esta "falta de contorno" conduce a ponderar que la configuración premeditada de la protagonista conlleva, en realidad, una voz y una perspectiva colectivas, u orientadas a ser percibidas como una materialización de una colectividad transnacional, poscolonial, desterritorializada. En este momento, no es posible aceptar ni refutar esta premisa sino destacar que el texto permite concluir que la protagonista de *The Naked Eye* no se construye en sociedad sino en el cine, apenas, como una espectadora individual.

Construcción, cabe añadir, que se insiere en los códigos de recepción del cine al no demandar una respuesta de los espectadores en el momento en que la película está ocurriendo. Las conversaciones intertextuales de Thu Huong con las películas son monólogos internos. Al no requerir del establecimiento de una comunicación, tampoco es necesario el cambio de sistema lingüístico. De hecho, en *The Naked Eye* Tawada bloquea las dinámicas de la traducción (por ejemplo, el aprendizaje de la segunda lengua), lo cual ya supone una anomalía importante dentro de su producción literaria.

Ahora bien, el proceder más común al acercarse a la obra de Tawada ha sido comenzar por la reflexión metalingüística y la porosidad de cualquier frontera humana como factores que influencian

los flujos situados en uno u otro punto del globo. Dar un giro a esta estrategia analítica sería ponderar la posibilidad de que el relieve, una vez configurado, determine el discurso y no viceversa – lo cual es, parcialmente, el caso. Por un lado, su fundamento esencial es el traslado individual entre territorios; por otro, no hay afinidad o asociación entre el ser y el espacio habitado sino una coexistencia temporal, en ocasiones forzada por circunstancias ajenas a las voces protagónicas. Esta dualidad solo puede significar la intervención de dos criterios en el tratamiento del componente espacial: el geopolítico y el social.

El caso más destacable a este respecto es *The Naked Eye*, dado que la protagonista subsiste entre la ilegalidad y sus visitas permanentes al cine durante su estancia en París. En este sentido, el espacio geográfico se impone a la lengua – así como a sus implicaciones culturales. Su desconocimiento del idioma y modo de vida locales anulan un desenvolvimiento pleno, para lo cual la expectación cinematográfica funciona como soporte circunstancial al grado de complementar la experiencia y la forma de habitar París desde un emblema cultural: i.e. a través del cine.

> Sometimes on my way to the theater I would observe peoples as if they were part of some movie I knew. The men sitting beneath the awning of a café, peacefully drinking espresso: perhaps they too had their wives whipped in another scene. … I saw women standing at the edge of the sidewalk. … The paper bags they were carrying contained not the clothing they'd just bought at a boutique but whips.
>
> On my way back from the theater, I would retrace the series of images I'd seen in the movie. If I yanked the strip of film from the projector and used it to make my own road, I could walk down it image by image all the way home. (*The Naked Eye* 135)

Como se puede observar, esta sobreposición de espacios sirve a propósito del establecimiento de un vínculo entre la protagonista y la ciudad. En palabras de Exley, "[t]he cinema represents a location where

she encounters the unfamiliar from a position of comfort" (59), o bien, desde un no-lugar que se convierte en una tregua urbana y, posteriormente, en un espacio cotidiano. Conforme esta rutina se mantiene, la narradora articula un diálogo con el entorno; un diálogo, no obstante, que se ve interrumpido por la cuestión de la legalidad, como sucede en el mismo capítulo (7. *Belle de Jour*):

> The next day I read through the information from the language school with the help of my dictionary. There was a beginners course …. A form was attached that one could fill out to apply for the next course. I wrote down the name "Thu Huong" (sic.) and felt as if I was doing this for some other person.
>
> A woman who resembled Séverine's friend [personaje de *Belle de Jour*] worked at the reception desk of the language school. She picked up my form, gave me a friendly smile, and said she needed to see my passport. I gasped. My passport was still in the pouch hanging around my neck, but anyone who looked at it could see I didn't have a visa. Plus it contained my real name. … I quickly left the building. (144)

La sensación de pertenencia otorgado por la práctica cotidiana es, pues, obstruido por el criterio geopolítico. Asimismo, resulta evidente que la narradora presenta mayor disposición a la interpretación artística. El gesto intertextual con *Belle de Jour* (Buñuel, 1967) es meramente ilustrativo, pero sirve de apoyo a la voz narrativa (y a Tawada) para retratar una estética concreta. De hecho, gran parte del capítulo es dedicada a contrastar escenas con fundamentos postcomunistas, la fisionomía e interpretación moral de la narradora y con *Tristana* (Buñuel, 1970), la cual corresponde al tercer capítulo. Incluso, la voz narrativa se permite emitir algunas opiniones sobre la película del 67 de Buñuel. Por ejemplo, el comentario "I don't know how this cow dung episode can be integrated into her bourgeois existence" (134), se refiere a un "sueño en vela" (*day-dreaming* sería un término más apropiado) en el que Deneuve (Séverine), engalanada en rojo por Yves Saint

Laurent (según los créditos), es atada a un árbol y fustigada con estiércol. El episodio es de una potencia visual importante, no solo por los componentes materiales – el vestido, el estiércol, el tipo de nudos que rodean a Deneuve – ni por el castigo de su actividad clandestina en la casa de citas de Madame Anaïs, sino por tratarse de un episodio onírico. Otro ejemplo, esta vez en segunda persona, recae sobre el mismo Buñuel: "This director was not gentle with you. In another film he cut off one of your legs, and this time he has you whipped and pelted with cow dung. "He also made a film about the Revolution, but I think he was more Catholic than Communist," Charles said" (ibid.). Además de la acotación ideológica, llama la atención el desconcierto de la narradora considerando la intercalación de ensueños, el énfasis en lo visual, la aceptación sumisa de la violencia contra la mujer y la ausencia de resortes emocionales. En todo caso, dicho brevemente, el cine se convierte en una herramienta de interpretación estética y, ultimadamente, de comunicación.

Otra muestra consistente de la tensión entre lo político y lo social se encuentra en "The Shadow Man" (de *Facing the Bridge*). Aunque se trata de un relato compuesto "a dos tiempos" (es decir, alternando el desenvolvimiento de los dos protagonistas separados por doscientos años), el común denominador es problematizado a un ritmo ininterrumpido. Tanto Amo (s. XVIII) como Tamao (s. XX) reciben educación filosófica en una Europa que les supone una serie de replanteamientos sobre su persona, comenzando por la fisionomía.

> Since living in Amsterdam, he hadn't seen one black person. Where did they all go? Amo wanted advice about researching the slave trade but was afraid that if he asked, even the professors who had treated him kindly would see him differently once they realized his family were slaves. … Herr Petersen said that the goal of philosophy was the moral perfection of human beings. Amo, however, didn't have a clear image of what the word "human" (sic.) meant. … The question, "Are black people on a slave

> ship human beings?" stayed on the tip of Amo's tongue. (27-28)

En este caso, intervienen las políticas de la piel, también adscritas al racionamiento de la época en cuanto al trinomio raza/territorio/condición social. El bloqueo en la comunicación no responde a un desconocimiento de la lengua sino a una interiorización del lenguaje ajeno, al ser incapaz de discernir el criterio europeo. Por su parte, la historia de Tamao sigue esta segregación de forma similar.

> … Tamao found it unbearable that people here saw him not as a student in the philosophy department, but above all as a Japanese. …
>
> Irritated, Tamao went outside for a walk only to run into Manfred, the man he'd met on his first day here. … The moment he saw Tamao he called out, "Hey there, Amo," with a sarcastic grin. After their first meeting, Tamao had immediately gone to the library where he discovered that Amo, brought here from Ghana …, was the first African to be awarded a doctorate in philosophy from a European university, which was precisely why he couldn't forgive Manfred for calling him that name". (29)

Conjuntamente, podría decirse que la educación universitaria funcionaría como una práctica que facilita el proceso de integración, de no ser por el marco de procedencia – periférico en ambos casos. Nuevamente, al igual que en *Where Europe Begins*, el origen de los personajes se antepone al desarrollo del sentido de pertenencia, pese a su dominio de la lengua extranjera y a su residencia, participación o intimidad con miembros de la comunidad. Esto, cabe reiterar, también se manifiesta en "In Front of Trang Tien Bridge" y "Saint George and the Translator" como uno de los comunes denominadores de la compilación. Siendo así, podría concluirse que, en la narrativa tawadiana, un extranjero siempre será un extranjero.

Así pues, al materializar esta tensión como parte del relieve creado, puede explicarse el posicionamiento común de las voces narrativas; a

saber, el lugar desde donde es contemplada, proyectada y recreada la superficie del espacio habitado, y no solo la perspectiva y el criterio que moldean la topografía imaginaria. Por un lado, los espacios cotidianos se caracterizan por una ambientación congruente con el tipo de desconexión ejercido por la diferencia cultural; particularmente en textos como "The Bath" y *The Naked Eye* donde las narradoras, incluso con sus limitaciones lingüísticas, llevan a cabo una vida íntima con personajes familiarizados con el extranjerismo. Fuera de los espacios cotidianos, por otra parte, los personajes son orillados a no-lugares y espacios urbanos de tránsito: calles, estaciones de transporte público, aeropuertos, puntos turísticos. En otras palabras, las voces narrativas son situadas en la semi-periferia de las ciudades, o bien, en espacios intermedios entre *lo de afuera y lo cercano* – al decir antropológico ponderado por Augé, conduciendo a la tesitura de la otredad social.

En este aspecto concreto, los textos comparten uniformidad. Particularmente en lo referente a los hábitos relacionados con la corporeidad, Tawada aprovecha este rasgo antropológico para retratar, visualmente, el panorama urbano. Uno de los relatos que gira en torno a esta confluencia es "The Talisman" de *Where Europe Begins*:

> In this city there are a great many women who wear bits of metal on their ears. They have holes put in their earlobes especially for this purpose. … Sometimes I thought these bits of metal–especially when I saw one in form of scythe, bow or anchor–might be a sort of talisman. At first glance, the city doesn't strike me as particularly dangerous. Why, then, do so many women wear talismans on the street? (*Where Europe Begins* 91)

Según se puede observar, esta lectura antropológica establece el contraste entre el Yo y los Otros, al tiempo que ofrece una imagen de la ciudad (en este caso, no especificada). De hecho, "The Talisman" parte de la simbolización de objetos cotidianos como accesorios y calcomanías para poner sobre la mesa el sistema de costumbres y creencias de la cultura occidental en el día a día, principalmente de la

mujer. Dentro de este cuestionamiento, la categoría de la Otredad es desplazada de la mujer oriental al colectivo europeo, reafirmando así el contrapunto Este/Oeste sobre el cual se soporta la topografía imaginaria y, ultimadamente, la cosmovisión de Tawada.

Frente a estas observaciones, cabe concluir que el hecho de que la autora recurra a otras manifestaciones del desenvolvimiento humano es asociable a la búsqueda de métodos que permitan efectuar una lectura del entorno en cuestión. Asimismo, también sugiere la formulación de una premisa tangencial: la ciudad introducida como una realidad intraducible. Esto es, que de alguna manera escapa al afianzamiento que puede proveer la lengua – lo cual, para Tawada, no es algo negativo sino todo lo contrario. Quizás, es precisamente la cualidad inabarcable lo que ha seducido a la autora para situar su microcosmos narrativo en espacios trasnacionales que (ya) no pueden ser decodificados mediante el uso de un único sistema lingüístico. Frente a esta inaccesibilidad, Tawada no ha optado por describir los detalles esenciales de los espacios urbanos representados – mayoritariamente factuales en lo que a su prosa se refiere. En vez de ello, la autora elabora una forma propia de acceder a otros contextos. Prueba de ello son las topografías imaginarias particulares, mismas que denotan el encuentro entre las voces narrativas y el espacio experimentado. Finalmente, de acuerdo con Tomoko Kuribayashi, "her writing resides in this liminal space, enjoying the in-betweeness and the unnamed (and perhaps unclaimed) territory between languages" (141).

La narrativa de Tawada es ininterrumpidamente metalingüística. Sin embargo, el cambio de dimensión espacial es el pivote del desarrollo ficcional que el replanteamiento identitario y la reflexión del sistema lingüístico buscan resolver. Pese a la ausencia de una descripción detallada, la ciudad supone una entidad paradójica: al tiempo que cristaliza las disyuntivas de los tiempos globalizados e impone un replanteamiento individual, demanda el cuestionamiento de su propia composición. Brevemente: constituye el paradigma epistemológico donde la transnacionalización, el poscolonialismo y la desterritorialización se han convertido en estados axiales del *imago mundi* contemporáneo. Problemáticas a las que la autora nipo-alemana

trata de acceder desde dos lenguas, y desde la frontera entre estas dos lenguas.

Al mismo tiempo, Tawada busca preservar ese vacío: "you have to create the enigmas in order to create the gaps. If you don't do that, everything looks normal and comprehensible, although I believe the world to be incomprehensible" (Tawada, entrevistada por Totten, 97). La narrativa de Tawada esquiva una apreciación desde parámetros convencionales, incluso se diluye ante la lectura crítica y, sin embargo, "Tawada presents her work to a more academically oriented audience that spans several continents" (Maier-Katkin y Roberts, 247). Además, elude la categorización nacional al tiempo que sugiere "both that one may belong to a certain national group no matters where one lives …, and that one can make up or disguises one's national identity as one goes from place to place" (Kuribayashi, 141). Sin embargo, el espacio transnacional, globalizado, también ejerce una tensión concreta y congruente con el territorio al punto de que adquiere mayor carga simbólica e identitaria que el marco de origen (ibid.).

La obra narrativa de Tawada es un caso anómalo. En general, ha sido reconocida como una voz literaria políglota – al decir de Kuribayashi[62] – predominante entre los autores migrantes contemporáneos, "and yet, within a discussion of transcultural literature, it is not easy to place her work in the category of migrant literature" (Maier-Katkin y Roberts 248)". En efecto: hay un desplazamiento permanente entre geoculturas, una obstaculización – generalmente lingüística – en el proceso de adaptación, una exposición de las protagonistas a ser definidas antropológicamente por entidades dominantes de los espacios habitados. Sin embargo, y de acuerdo con Birgit Maier-Katkin y Lee M. Roberts:

[62] Tomoko Kuribayashi propone un acercamiento a la narrativa de Tawada en el marco de una escritura nómada, partiendo de la definición de *políglota* de Rosi Braidotti en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. De acuerdo con la síntesis de Kuribayashi, el políglota es un nómada lingüístico (Braidotti), "defined less by multilingualism than by awareness of the false sense of fixedness that any linguistic or cultural system confers – a description that fits Tawada's position as a writer well" (138).

> Strikingly, her work deals less with the migrant experience than with the question of what happens when different cultural concepts and ideas come into contact, and it incorporates various intellectual discourses that draw on an analysis of language and culture in ways suggestive of a transnationalist mindset (249).

Asimismo, como ya fue explicitado, no hay una "confrontación de culturas" en una dimensión colectiva. Tawada sitúa las tensiones posibles en el marco de la experiencia individual, generalmente femenina y siempre letrada – lo cual ya supone una reducción considerable del espectro mundial literario, y ni qué decir de las literaturas contemporánea, alemana, transnacional, etc.

Por último, según se ha visto, dentro de una macro-categoría de las literaturas pluriculturales (mundial, transnacional, migrante, híbrida, por mencionar algunas), Tawada es una autora glocal. Tanto por sus temáticas como por sus estrategias composicionales se muestran orientadas al contraste entre dos cosmovisiones culturales específicas – que, en su caso, pueden ser Alemania y Japón o Alemania y Vietnam. Asimismo, la narrativa de Tawada ultima en la exposición de la naturaleza humana dentro de las lógicas socioculturales presupuestas por la coexistencia en espacios determinados por la globalización. Para lo cual, en definitiva, el juego de desplazamientos entre territorios, lenguas e identidades es una alternativa vasta – no así suficiente.

4.2. GONÇALO M. TAVARES Y LA CIUDAD ABSURDA

Una de las opiniones más divulgadas en la prensa y la crítica (académica y no-académica) sobre el trabajo creativo de Gonçalo M. Tavares, ha sido el reconocimiento que José Saramago le otorgara en ciertas ocasiones, resonando en particular la premiación de *Jerusalém* de 2005, así como también el comentario publicado en *O Caderno* el 1 de marzo de 2009 – compartido póstumamente en 2011 por la

Fundación homónima[63]. Además de los rasgos literarios marcados (el lenguaje, la innovación, la amplitud de su producción) y del incuestionable enaltecimiento que supone dicho reconocimiento, hay un par de aspectos que bien pudieran pasar desapercibidos por el aplauso a su estilo. Primero, el lugar otorgado por Saramago dentro de la literatura portuguesa contemporánea, no como un gesto entre autores sino como un bosquejo *historiográfico* tentativo. Segundo, y aún más difuso, el inciso sobre su obra "surpreendentemente extensa, fruto, em grande parte, de um longo e minucioso trabalho *fora das vistas do mundo*". Esta última expresión distinguida en itálicas hace resonancia con otro factor previamente comentado y tiene a ver con una cuestión territorial: la distancia entre el autor y "as vistas do mundo" inmediato.

Tavares es uno de los autores portugueses más reconocidos dentro de su tiempo y, sin embargo, no habla de Portugal. "Portugal sumiu do mapa", decía Isadora Dutra, y en su narrativa no es habitual encontrar características o pautas comunes a las temáticas y recursos de sus coetáneos – i.e. las crónicas de viajes como Gonçalo Cadilhe, el homenaje paisajístico a Lisboa como Teolinda Gersão, el redireccionamiento a lo rural como José Luis Peixoto. Tampoco trata la identidad nacional ni discute las problemáticas a las cuales se encuentra sujeta su lengua madre. El foco de atención de Tavares es el ser humano

[63] Aunque se recomienda dirigirse al sitio web (https://www.josesaramago.org/parabens-goncalo/), a efectos prácticos es necesario incluir la felicitación referida: "A nova geração de romancistas portugueses, … , tem em Gonçalo M. Tavares um dos seus expoentes mais qualificados e originais. Autor de uma obra surpreendentemente extensa, fruto, em grande parte, de um longo e minucioso trabalho fora das vistas do mundo, o autor de O Sr. Valéry (sic.), um pequeno livro que esteve durante muitos meses na minha mesa de cabeceira, irrompeu na cena literária portuguesa armado de uma imaginação totalmente incomum e rompendo todos os laços com os dados do imaginário corrente, além de ser dono de uma linguagem muito própria, em que a ousadia vai de braço dado com a vernaculidade, de tal maneira que não será exagero dizer, sem qualquer desprimor para os excelentes romancistas jovens de cujo talento desfrutamos actualmente, que na produção novelesca nacional há um antes e um depois de Gonçalo M. Tavares. Creio que é o melhor elogio que posso fazer-lhe. Vaticinei-lhe o prémio Nobel para daqui a trinta anos, ou mesmo antes, e penso que vou acertar. Só lamento não poder dar-lhe um abraço de felicitações quando isso suceder". (Saramago, *Fundação José Saramago*, "Parabéns Gonçalo", 2011)

como individuo y como espécimen de la *humanidad* en su significado moral – una definición que se muestra, cuando menos, pantanosa. Particularmente, su interés recae en su(s) fractura(s), en su(s) convergencia(s) y, *a posteriori*, en su coacción.

En este sentido, *Jerusalém* ha sido una novela emblemáticamente humana y, al mismo tiempo, paradójicamente deshumanizadora, incluso dentro de su ciclo. Como bien se sabe, *O Reino* se ha distinguido por adentrarse en una bestialidad instintiva innata en la composición humana y social, sustentándose en una de las grandes promesas que ofrecían sanación tras el resquebrajamiento a gran escala de las décadas bélicas: la ciencia. Inclusive, siguiendo *el espíritu* de *Um Homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004) y *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007), podría construirse la idea de que la violencia, el horror y la brutalidad son códigos legítimos y naturales en los tiempos de guerra y reconstrucción social. "*O Reino* – según Margarida de Araújo e Santos – confronta-nos com a capacidade de resistência da espécie humana face à sua auto-destruição" (16). Desde los crímenes internos de *Um Homem: Klaus Klump* hasta su sistematicidad en *Aprender a Rezar…*, pasando por la asimilación de la guerra como una realidad cotidiana de *A Máquina…* (Maria Isabel Bordini y Rodrigo Medeiros Campos lo llamarían "indiferencia"), y por el surgimiento de *lo absurdo* como forma de vida de *Jerusalém*, Tavares parece *azotar* al ser humano contra su propia condición – en el sentido más violento de la palabra. De forma muy puntual, Araújo apuntaba tanto a las implicaciones bíblicas como naturales de la palabra "reino", y es que adentrándose en su connotación metafórica, los libros conforman un palimpsesto negro – literal en sus primeras ediciones – orgánico, social y literario de la naturaleza humana.

En este sentido, *O Reino* es articulado como contrapunto del macrociclo *O Bairro*, donde predomina una índole teórico-literaria primordialmente cognoscitiva. A este respecto, Maria Elisa Rodrigues Moreira ha elaborado un seguimiento analítico, cuando menos esclarecedor sobre el concepto que impulsó el proceso creativo de las diez novelas (Editorial Caminho, 2002-2010).

> A série *O bairro* pode ser lida como uma espécie de território literário no qual o novo se constrói por meio de indícios que garantem a sobrevivência de uma certa literatura …. … Trata-se de um pequeno bairro no qual escritores, pensadores e artistas de origens as mais diversas, tanto temporal quanto espacialmente, tornam-se vizinhos e convivem por meio dos textos do escritor português… (83)

Pensado en estos términos, en el juego de creación de un barrio artístico-literario (Rodrigues Moreira) que incluye a André Breton, Bertolt Brecht, Henri Bergson, Paul Valéry *et al.*, puede percibirse esa inclinación del autor por conformar conglomerados bajo un incentivo común, i.e. el comportamiento humano. Incluso fuera de estos dos ciclos, *O Bairro* y *O Reino*, Tavares ha continuado por esta línea en su *afán* por explorar las alternativas, ficcionales pero también narrativas, que ofrece esta tensión.

Afán, pues, que debe entenderse dentro de la conciencia de su proceso creativo. De acuerdo con una entrevista al periódico brasileño *Folha de S. Paulo* en 2014, Tavares no tiende a pautar un objetivo "escrito en piedra" (a falta de mejor expresión), y tampoco lo procura:

> Cada libro tem sua própria energia, há libros mais de reflexão, há libros mais instintivos. … normalmente eu escrevo sem saber o que vou escrever. Tento não interromper uma espécie de fluxo instintivo da escrita, vejo a escrita muito como um movimento. Acho que há o andar, o saltar e há o escrever. Escrever para mim é um verbo físico, para mim a escrita é um ato físico… (entrevista a Lúcio Flávio)

Tavares reafirma esta postura en diversas entrevistas, encuentros y talleres literarios. De hecho, Rodrigues Moreira abre el artículo citado con una declaración del autor a este respecto: "Normalmente, começo a escrever sem saber o que estou fazendo. Só mais tarde é que tento perceber. … Para mim, a pessoa deve escrever. … Depois, olhar para

aquilo e indagar: O que é esse texto?" (81). Dicho de otra manera, cuando Tavares comienza a escribir un texto es para encontrarse con ese texto – lo cual comienza a explicar, por ejemplo, la forma en que elementos como las relaciones interhumanas y la ciudad parecen emerger según el paso de los personajes, o, en otro sentido, en sintonía con el desarrollo del proceso escritural.

En esta búsqueda, Portugal, o las ideas convencionales en que se podría pensar en Portugal – lengua, descubrimientos, emblemas intraducibles, no parecen suscitar mayor interés. Una de las constantes en su narrativa ha sido, precisamente, esta omisión en contraste con la selección de otras entidades culturales: India, Alemania, México. Cabe decir que considerar tal práctica como un rasgo propio de la literatura portuguesa en general sería un gesto muy simplificador, más aún si se plantea en términos identitarios o de pertenencia local y colectiva. En una entrevista concedida a la Editorial Saraiva en 2010, Tavares aborda este tipo de asociación en un plano más personal.

> Eu nasci em Luanda porque os meus pais estiveram em Angola durante cuatro anos, e eu nasci nesse periodo, eu nasci no 1970, na altura em que o país, o Angola pertencia a Portugal – situação estranha. Eu regressei com dois anos, por tanto, não tenho uma imagem concreta e real sobre Luanda. Tudo o que eu tenho são fotografias. Eu constroí uma imaginária à volta daquelas fotografias, muitas vézes não corresponde á realidade. Há um desejo que eu, até há pouco não entendia, de voltar ao sítio onde se nasceu, nem que seja para… para olhar por qualqueir coisa que não sabemos bem o quê é que será, qualquer coisa muito terreste, ou muito, se calhar, não material, quase religioso, não sei. Mas há essa vontade. (transcripción propia, Saraiva-*Youtube*).

Sin que esta (des)vinculación circunstancial forme parte del criterio analítico a aplicar sobre su obra, ni que justifique la toma de decisiones que condujo a la misma, sí que permite poner de manifiesto dos

cuestiones: primero, que Tavares es consciente de la importancia del sentimiento de pertenencia, lo cual se traduce, por ejemplo, en el tipo de interacción entre los personajes y los espacios habitados; segundo, que el autor, pese a la ausencia de las representaciones geográficas en la conformación de su microcosmos narrativo, reconoce su valía. Pero, principalmente, advierte de su maleabilidad.

Lejos de justificar la evasión de la precisión geográfica con una circunstancia personal, interesa destacar la práctica de construcción imaginaria de un lugar, o bien, alrededor de la idea de un lugar que ha sido asumido como lejano. Dado que Tavares ha concebido la dimensión espacial de sus obras bajo este lineamiento, puede comenzar a entenderse su centralización en la naturaleza humana. En el caso de *O Reino*, ha primado su organicidad, la interpretación y la imagen del mundo a partir de los impulsos no resueltos de los *habitantes* de cada novela. *O Bairro*, por su parte, engloba el pensamiento crítico y filosófico entorno a la creación. El *Universo das Mitologias* – en proceso, cuya primera publicación se titula *A Mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado* (2017), apunta a "[recolocar] o humano e a história numa dimensão mitológica" (según apunta la sinopsis). Luego entonces, puede anticiparse que cada bloque aborda el prisma de lo humano desde un ángulo distinto, al tiempo que conforma ciertas particiones dentro del microcosmos literario del autor. Asimismo, cabría preguntarse qué ocurre con aquellas publicaciones que no pertenecen a ninguna serie.

Con esta curiosidad en mente, parece abrirse otro abanico de posibilidades o, si se prefiere, otro terreno por explorar dentro de la misma autoría. Sin ir muy lejos, los paratextos de *Jerusalém* posteriores al texto narrativo, al menos de la decimoquinta edición (2010), resultan, cuando menos, peculiares. Primero, la dedicación de una página entera para indicar referencias bibliográficas: "São citados Hannah Arendt e a Bíblia". Segundo, la siguiente página reza "Cadernos de Gonçalo M. Tavares|10" lo cual tiene a ver con la "liberación" al mundo de su secuencia literaria[64] y de su "variedad genérica abrumadora" (expresión

[64] Determinado a no publicar antes de los treinta años, Tavares decidió guardar sus escritos hasta 2001, cuando liberó *Livro da Dança*. Desde entonces, y según lo ha declarado en múltiples

de la librería La Central[65]). Tercero: un catálogo sin acotaciones cronológicas donde se expone su vastedad literaria, siguiendo una clasificación aleatoria entre las series, géneros y temáticas (para un seguimiento actualizado, véase el anexo correspondiente: Catálogo de publícaciones de Gonçalo M. Tavares hasta 2014). De este conglomerado, destaca una categoría en particular dada la índole de la presente investigación: "CIDADES", dentro de la cual fue ubicada una sola obra y que, por lo mismo, conviene incorporar a la reflexión.

Matteo perdeu o emprego (2010) consiste en un conjunto de micro-narrativas que sugieren la conformación de una concentración urbana, aunque – nuevamente – carece de un topónimo concreto. En manos de Porto Editora, el texto incluye una fotografía en blanco y negro de maniquís que acompañan cada capítulo al tiempo que son acumulados en la medida en que avanza la narración. Finalizado el palimpsesto propiamente ficcional, procede un *pósfacio* en el que Tavares extiende sus reflexiones, algunas determinaciones sobre su criterio en la composición de la obra y una *Tabela das Cidades* formateada según la tabla periódica de los elementos químicos (véase Anexos), misma que merece una lectura más detenida.

Además de lo evidente, una diferencia destacable entre el juego transdisciplinar de Tavares y la distribución de Mendeléyev y sus sucesores es el criterio utilizado para su organización. En lugar de optar por la disposición de elementos original según sus propiedades composicionales (lo cual implicaría una serie de riesgos y complicaciones para el establecimiento de otro criterio), el autor ha elegido seguir un sistema más habitual. Por partir de un ejemplo, el Grupo 1:

Elementos químicos		**Cidades**	
H_1	Hidrógeno	AD_1	Abu-Dhabi

ocasiones, el autor desarrolló un hábito de escribir, guardar y revisar sus historias en plazos de dos a tres años, lo cual parece haber tenido un efecto acumulador en sus historias.

[65] Como dato curioso, esta expresión ha sido citada de la sección "Recorridos", donde el redactor ha tenido el buen tino (a falta de mejores palabras) de titular su comentario como "Gonçalo M. Tavares. El escritor como mundo". Sobre esto, se volverá más adelante. (https://www.lacentral.com/recorridos/?idr=65009)

Li 3	Litio	Ak 3	Auckland
Na 11	Sodio	Be 11	Beijing
K 19	Potasio	Bt 19	Beirut
Rb 37	Rubidio	Hl 37	Helsinki
Cs 55	Cesio	Lm 55	Lima
Fr 87	Francio	Sy 87	Sydney[66]

Las consecuencias de este ejercicio que oscila entre lo artístico y lo cientificista responden a una apuesta común, ya observada en *Jerusalém*: la sustitución de lo biológico con lo urbano desde sus cimientos cognoscitivos. En términos metafóricos, el autor implica que las ciudades son la base atómica de la materia que compone tanto al ser humano como al mundo que concibe, percibe y habita. Dicho de otro modo, esta tabla consolida la atribución de una categoría esencialista a las concentraciones urbanas globales, un valor de inherencia orgánica.

Asimismo, esta organización responde al alfabeto occidental, lo cual, aun tratándose de un efecto fortuito dado el origen del escritor, no puede carecer de significatividad. Al aplicar una lógica lingüística, Tavares restituye la preponderancia de la palabra escrita y, consecuentemente, mitiga el dominio de aquellos parámetros habituales del pensamiento, o si se prefiere, de la orientación geoespacial *sujeto-mundo*[67]. Incluso, cabe afirmar que esta representación neutraliza la forma de procesamiento mental del espacio y la subvierte, no solo por la metaforización anatómica que supone la tabla misma, sino por el orden establecido. De hecho, Tavares antecede una explicación dentro del mismo *posfácio*:

29.

[66] Como una anotación adicional, la nomenclatura de la *Tabela* está en inglés. Tentativamente, esto puede secundar la homogeneización del territorio procurada por Tavares, bajo el idioma global dominante – al menos en materia de desplazamientos territoriales.

[67] Como se puede observar, esta restitución provoca cierta resonancia con las prácticas literarias de Yoko Tawada, aun cuando la autora se especialice en el elemento fónico y la organicidad del habla.

> Pensar ainda numa tabela periódica que, em vez de distribuir elementos microscópicos, distribui cidades. Muitas ordens possíveis para essa tabela de cidades – n.º de habitantes, dimensão em metros quadrados, riqueza, número de guerras que occorrem no seu espaço, etc. Os critérios são infinitos e, por isso, instalar-se-ia uma discussão interminável. Colocamos na tabela das cidades por ordem alfabética e a confusão desaparece – uma certa sensação de ordem instala-se. (190)

Así como el autor instaura una alineación más práctica, así también destituye la intervención de lineamientos de carácter geopolítico. Prueba de ello es la omisión de parámetros culturales, nomenclaturas nacionalistas y pertenencia continental. La *Tabela das Cidades* incorpora cien ciudades incluyendo dos espacios rellenados en negro que respetan los lugares correspondientes a los lantánidos y los actínidos, siendo solo los primeros (57-71) sustituidos por otras ciudades y dejando los segundos vacíos (89-103). También hay tres ausencias dentro del esquema principal (104-106) que resultan coincidir con tres elementos sintéticos que fueron descubiertos en años distintos en Dubna, Rusia: el rutherfordio (Rf $_{104}$), el dubnio (Db $_{105}$) y el seaborgio (Sg $_{106}$), este último de un comportamiento similar al wolframio (que como bien se sabe, fue uno de los materiales de mayor circulación durante la Segunda Guerra Mundial, y que en la tabla de Tavares es sustituido por París). No parece fortuito que Tavares dejara en blanco estos espacios, considerando que se trata de elementos con efectos radiactivos que fueron desarrollados durante los 60s y 70s entre el equipo soviético del Instituto Conjunto para la Investigación Nuclear y el equipo estadounidense de la Universidad de Berkeley.

De hecho, si se sigue por una línea más allá del orden alfabético, es posible hacer observaciones de este tipo. Como bien se sabe, el Grupo IA de la Tabla Periódica[68] son metales alcalinos excepto el Hidrógeno, ubicado en la primera posición por una cuestión de

[68] Se opta por el uso de mayúsculas para facilitar la localización visual.

nomenclatura, y se caracterizan por compartir cualidades similares, entre las cuales destaca su reacción fácil y violenta al agua. Consistentemente, todas las ciudades del primer grupo de la *Tabela das Cidades* se ubican cerca del mar, al igual que las ciudades en las casillas de los alcalinotérreos (Grupo IIA; elementos que, junto con el Grupo I pertenecen al bloque s de la Tabla Periódica), entre las cuales figuran Luanda y Ho Chi Minh. Los cuarenta elementos de los Grupos B (bloque d) reciben el nombre de *metales de transición* dada su cualidad autosuficiente de estabilizarse a sí mismos sin intervención de otros elementos; París (Pr_{74}), Tokyo (Tk_{109}), Kuala Lumpur (KL_{45}), Shanghai (Sh_{80}), figuran en esta sección. Aparentemente, los grupos de los No-Metales son reemplazados por una variedad de ciudades de forma aleatoria, y, finalmente, en la sección de los lantánidos figuran Las Vegas (LV_{57}), Lisboa (Lx_{58}), Madrid (Ma_{59}), Ciudad de México (Mexico City; MC_{60}), Melbourne (Me_{61}), Miami (Mi_{62}), Marrakech (Mk_{63}), Munich (Mn_{64}), Moscow (Mo_{65}), Montreal (Mt_{66}), Nairobi (Nb_{67}), New Orleans (NO_{68}), Osaka (Ok_{69}), Oslo (Os_{70}) y Praga (Pg_{71}). Esto llama la atención porque los elementos químicos del grupo reciben el apelativo de "tierras raras" debido a su composición – lo cual, tentativamente, no deja de ser un gesto cuando menos curioso.

Más allá de las posibilidades interpretativas, la *Tabela das Cidades* funciona como un registro que viene a materializar un marco de referencia global. La distribución alfabética, el uso del inglés como lengua unificadora, y la falta de indicios o acotaciones locales, regionales y continentales, hacen del compilado de topónimos un texto espacial neutral cuya narrativa gira entorno a la concepción de la ciudad como una entidad orgánica e intrínseca en el imaginario humano.

Ahora bien, en una primera instancia, la tabla de Tavares no parece guardar una relación estrecha con el texto ficcional previo al *posfácio*, con excepción de dos personajes: el ciego viejo Goldstein, quien portaba la tabla periódica de Mendeléyev desde el funeral del científico en San Petersburgo; y el prostituto Gottlieb, quien, a petición del anterior (cliente del prostíbulo de otro personaje), portaba un tatuaje de la tabla periódica de Mendeléyev en braille en la espalda. De hecho, la "pulpa" narrativa vuelve a consistir en la elaboración de una

ambientación urbana sin el uso de los elementos tradicionales de la concepción espacial. *Matteo perdeu o emprego* es, en palabras preliminares del autor, "[a] história de Aaaronson, Ashley, Baumann, Boiman, Camer, Cohen, Diamond, Einhorn, Glasser, Goldberg, Goldstein, Gottlieb, Greengerg, Greenfield, Helsel, Holzberg, Hornick, Horowitz, Indictor, Kashine, Kessler, Klein, Koen, Levy e Matteo" (4); y comienza en este orden. Con el devenir de los relatos, son incorporados la fotografía del maniquí correspondiente, una historia particular del personaje en cuestión (en concreto manías y perversiones social/moralmente cuestionables) y lugares de la ciudad habitada. Por mencionar algunos ejemplos: Aaaronson es definido por *a cidade*[69] como "um louco previsível" debido a su hábito de circular por la rotonda principal de siete a siete y media cada mañana; Baumann, antiguo historiador, recolecta y lava basura del contenedor público, quizás como "vestigio perturbado dessa actividade de recuperação do pasado, dessa actividade de dar atenção ao que os otros já deixaram para tras" (23); Einhorn es dueño del burdel que visita Glasser, un hombre en la cuarentena con un corazón artificial; el Dr. Helsel colecciona cucarachas en su laboratorio; Holzberg, obsesionado con el círculo, crea una rotonda cuadrada; Kessler y Klein se encuentran en un barco luego de sobrevivir una alusión a *La nave de los locos* de Sebastian Brant; y, Matteo, designado como "a personagem central" (121), asiste a una mujer manca (Anna) que altera, negativamente, su forma de vida.

En contraste con *Jerusalém*, *Matteo perdeu o emprego* ("*Matteo…*" en adelante) es una obra cuyos personajes son propensos a actuar influenciados por una conciencia social. Asimismo, la proximidad entre los habitantes y la configuración espacial de *a cidade* es estrecha, al grado de que los lugares son definidos por sus integrantes y viceversa. El *posfácio* funciona como una serie de acotaciones que, según el estudio de Maria Raquel Vasconcelos Gonçalves (2014) sobre el factor visual de la obra tavariana, "revelam muito dos mecanismos textuais e literários colocados à prática" (39) (i.e. la fotografía y el alfabeto). En conjunto, y reiterando la estructuración narrativa a modo de constelación, se trata de un texto en que la manía y la plasticidad

[69] Para referir a la ciudad de *Matteo perdeu o emprego*, se utilizará el sustantivo en portugués.

desenvuelta por los personajes y gráficamente insinuada por su autor, intervienen en la conformación del espacio urbano.

De hecho, considerando al autor a tratar, quizás convendría repensar la forma de referir este tipo de estructuración. Es decir, no a manera de una constelación (externa al ser y a lo terrestre), y es que las novelas poseen un núcleo que atrae a los demás componentes, una unidad central. En su lugar, dada la naturaleza de su narrativa, quizás sería más apropiado pensar en una estructura esquemática interna y próxima a la valoración científica. Someramente trazado: cada personaje es relacionado con un lugar específico; por ejemplo, Mylia y la iglesia en *Jerusalém* o Aaronson y la rotonda en *Matteo…* Del conjunto de estos binomios, Tavares destaca uno como protagónico, central, el cual es conectado con el resto a través de la interacción entre los personajes y/o la consecución de los acontecimientos: la combinación Mylia+iglesia puede ser el núcleo de *Jerusalém*, así como *a cidade*, en tanto que unidad, parece ejercer una fuerza magnética de los personajes de *Matteo*…, concatenados uno a uno por alguna cuestión circunstancial al final de cada micro-narrativa (Aaronson es atropellado por Ashley que llevaba un encargo a Baumann que fue seguido por Boiman que es entrevistado por Camer, etc). Luego entonces, más que una constelación, convendría pensar en una distribución análoga a esta estructura. Siguiendo la inclinación de Tavares hacia otros ámbitos del conocimiento, particularmente al imaginario asociado a las ciencias duras, se propone sustituir la forma astrológica con una imagen química gráfica más inmediata: la molécula. Aunque el concepto insta una fiabilidad a la precisión del tipo de modelo pensado, dado que no es este el espacio para registrar el desarrollo histórico de sus representaciones gráficas basta con mantener una idea general. Al propósito presente, el *modelo molecular* consiste en la coexistencia de unidades "individuo-lugar" atraídas a un mismo centro y vinculadas por enlaces de interacción.

Cabe insistir que esta analogía no pretende describir la distribución espacial, sino que atiende a un intento de ilustrar la organización entre los personajes que originan cada narración. Asimismo, aunque este

razonamiento derive parcialmente del análisis de dos obras concretas, el modelo no es exclusivo de otros textos, como en el siguiente caso.

Sin desestimar la distancia entre una y otra novela, el modelo molecular también es perceptible en la estructura de una publicación más reciente: *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (Porto Editora, 2014)[70]. Cabe apuntar que esta obra se incorpora a la lista de publicaciones simultáneas, siendo acompañada de *Os velhos também querem viver* (aunque desde otra casa editorial, Caminho), donde el autor retoma la tragedia *Alcestis* de Eurípides y el asedio a Sarajevo para orquestar una epopeya moderna. En esta ocasión, el hombre promedio Marius se propone ayudar a la niña Hanna (o Hannah) a encontrar a su padre, presuntamente ubicado en Berlín. Ambos se emprenden en un viaje en el que son impulsados a interactuar con personajes de vidas moldeadas por la Segunda Guerra Mundial. No obstante, con el devenir de la narración, Hanna y Marius entran "en un estado de búsqueda y … tránsito, [en la] posición flotante que es estar en busca de algo" (Tavares, 161). En consecuencia, el paso por los espacios urbanos reafirma estos detonadores del desplazamiento, circunscribiendo la acción a no-lugares para los protagonistas, que a su vez son espacios de definición de otros habitantes: los trenes y el

[70] Durante el transcurso de la presente investigación, ha surgido una cuestión que interesa destacar apenas como una anotación general, no así desestimable. Por un periodo relativamente breve de 2017, la distribución de las obras de Tavares en la lengua madre se vio interrumpida a ciertos contextos hispanohablantes (al menos a España y México). En el caso de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, solo era posible acceder a la traducción al castellano por Seix Barral en 2016, titulada *Una niña está perdida en el siglo XX*. A este respecto, la diferencia entre títulos llama la atención dada la licencia tomada por Seix Barral para especificar un marco cronológico; pero, no atenta contra la intención original del autor, declarada en el programa televisivo In&Out de RTP Informação: "Uma menina está perdida no seu século à procura do pai" é um título muito longo, como é evidente. É, realmente, o próprio título, é já um percurso …. E este título … é mais um título que, em certa maneira, tenta apanhar algo que me parece importante, que é: alguém está perdido não no espaço, mas no tempo" (Youtube[70]). Luego entonces, el propósito no se rompe. Más aún, esta afirmación viene a respaldar observaciones futuras con relación a la materia principal que interesa a esta investigación, como el decaimiento del motivo inicial, omitido en el título de la versión castellana. En todo caso, el contratiempo acerca de la distribución limitada se suma a las dinámicas de la circulación literaria global, y por esa misma razón no debe ser obviada.

fotógrafo Fried Stamm, el frágil edificio del anticuario Vitrius, el hotel de Raffaela y el judío Moebius (así denominado) y el Viejo de la habitación Terezin. Así pues, Hanna y Marius figuran como un núcleo en movimiento que incorpora a los demás personajes en el panorama urbano a retratar.

Retomando el plano diegético, Tavares representa una búsqueda, a falta de mejor término, *ensombrecida* desde un principio. Hanna es una niña de no más de doce años con trisomía 21 que porta una caja de instrucciones sobre el comportamiento y la interacción humanas, abordando desde la información personal hasta el desarrollo de actividades cotidianas. Por otra parte, la realidad textual es filtrada a través de la perspectiva de Marius, un personaje ambiguo cuyo origen o propósito no es aclarado, y con el cual la tercera persona alterna la posición "voz narrativa". Dado que la obra es configurada desde su perspectiva, los grados de introspección en otras vertientes del relato son condicionados a las posibilidades del personaje. Respecto a la percepción de Hanna, por ejemplo, se muestra cierto grado de alejamiento derivado de las limitaciones comunicativas de la niña, en contraste con la cesión del discurso a personajes secundarios en formato de monólogos reflexivos. A pesar del vínculo afectivo que se va desarrollando en el curso del relato, una vez descrito el propósito del personaje (que será el detonante inicial del texto), el/los narrador/es se mantienen al margen de detallar en los resortes emocionales de la niña. Incluso, este propósito es paulatinamente atenuado, al punto en que la presencia de Hanna termina por desaparecer de la acción.

A priori, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* ("*Uma menina está perdida…*" en adelante) presenta rasgos previamente vistos en otras composiciones del autor: la desestabilización, la fragmentariedad narrativa, la ambigüedad espacial, incluso la corporalidad como un determinante social. Asimismo, el motivo inicial, la búsqueda del padre, demanda un dinamismo familiar para el lector de la obra tavariana que esté habituado a observar cómo emerge una ciudad a medida que sus personajes principales se desplazan incentivados por algún detonante individual. Por este lado, puede aventurarse la premisa de que tales

elementos consolidan una base madre común rodeada, destacablemente, de estrategias experimentales, por ejemplo, en términos de la estructura y la linealidad narrativas. *Uma menina está perdida*, no obstante, parece aproximarse a un modelo más convencional, en cuanto a que la historia sigue un punto de inicio, un desarrollo y, porque hay una última página, un final. Pero se trata de un acercamiento, no un ajuste, y esto sale a relucir precisamente en el tipo de desenlace de la obra, que difícilmente puede categorizarse como "abierto" o "cerrado" (siguiendo una terminología purista).

La obra comienza, pues, con un pretexto que incentiva a Marius y a Hanna a desplazarse a una Berlín de personajes y lugares influenciados por una Segunda Guerra Mundial recientemente concluida. Pretexto, dado que encontrar al padre es presentado desde un principio como una imposibilidad:

> – Onde podemos procurar o teu pai?
> – Blim – respondeu Hanna.
> – O teu pai está em Berlim? É de Berlim?
> – Belim – respondeu Hanna. (Tavares 22)

La dificultad en la pronunciación del topónimo, además de la ambigüedad del diálogo y de la falta de información sobre el padre, hacen de la tarea inicial una declaración incongruente. O bien, un propósito absurdo. Aunque el pretexto sea suficiente para impulsar el recorrido gran parte de la narración, su peso decrece durante el proceso de caracterización de los demás personajes. Al final del tercer apartado del capítulo IX, Marius-narrador zanja esta cuestión: "E o certo é que, embora Hanna não se apercebesse, já há muito que não procurávamos o pai" (132). Esta afirmación tiene lugar tras la última vez en que Hanna y Marius conocen un personaje más (el artista Agam Josh); posteriormente, dan por finalizado el viaje e intentan regresar al punto de origen (sin aclarar). En el trayecto ocurre un incidente que los lleva de vuelta a Berlín, dando comienzo a otro tipo de viaje, ya no de exploración sino de huida, la cual ocupa el capítulo restante. De tal forma, el final de la búsqueda inicial marca el principio del desenlace de la obra cambiando el tipo de desplazamiento, mismo que pasa a

evidenciar el sentimiento de desorientación general. Finalmente, no es hasta la aparición repentina de una multitud en una calle principal que este sentimiento disminuye, pero a costa de su relación con Hanna:

> e, quase sem o sentir, a sua mão começou a distender-se, já quase não sentia a mão da pessoa que ele tinha a percepção de que ainda estava ao seu lado, embora já nem mentalmente a visualizasse; e a mão, sentiu Maris, de repente estava livre, sem agarrar nada, sem ser agarrada por nada… (194)

Con este gesto final, difícilmente puede establecerse una clausura. En su lugar, Tavares termina por consolidar una novela construida en el absurdo, concediendo otra dimensionalidad a la base prima del autor. Luego entonces, *Uma menina está perdida* se extiende más allá de una ruptura individual entre el ser y su entorno, como en el caso de *Jerusalém*, y lejos de concretar una idea de comunidad, como en *Matteo*. La novela no solo maneja el contexto posbélico a nivel intradiegético, sino que procura encuadrar con un imaginario *ad hoc* a la segunda mitad del siglo XX.

Con el señalamiento de coordenadas espaciotemporales tan concretas, así como la insta a una de las relecturas de Tavares sobre las mismas. La *desubicación* es en el tiempo y no en el espacio, y esto llama la atención porque a pesar de que la pista del autor es paratextual y no intradiegética, permite dilucidar el desnivel sobre el cual funciona la obra. Dadas las condiciones del mundo ficcional, la búsqueda solo puede ser posible en el espacio; sin embargo, el sentimiento de desamparo excede o, al menos, se distiende más allá de la realidad territorial. El cuadro temporal, particularmente al tratarse de un macroevento de códigos tan característicos, confiere el desarrollo de un vector emocional que no puede ser resuelto en el espacio determinado, pero este despropósito, a su vez, solo puede ser concebido y lógico dentro del contexto dado.

Podría pensarse que *Uma menina está perdida* y *Matteo* son narraciones disímiles en varios aspectos. Mientras la primera es regida por un contexto y un imaginario de condiciones determinadas, la

segunda carece de este tipo de restricciones, pudiendo ser localizada en un tiempo y territorio más amplio. Esto, a su vez, es perceptible en la elección de Berlín como topónimo urbano, en oposición a la ausencia de referentes factuales en *Matteo*. A modo de sustitución, la pluralidad de perfiles consolida la entidad urbana, mientras que la capital europea se convierte en el fondo de acción del dúo errante protagónico. Además del individualismo, estas obras no parecen coincidir, y esto podría resolverse tentativamente bajo una concatenación cronológica en la que se incorpore a *Jerusalém* como el segundo eslabón. Sin embargo, si se considera una secuencia evolutiva del tratamiento del espacio, entonces es posible dar cuenta del desplazamiento urbano como una práctica sobresaliente en común, aun cuando las condiciones de cada texto produzcan variaciones sobre el mismo.

4.2.1. Del laberintismo a la no-cartografía

La dimensión espacial en la narrativa de Tavares es distintivamente oscura, ambigua, evasiva a cualquier asociación cartográfica concreta. Asimismo, dado que el autor ha ubicado su epicentro en el individuo, difícilmente puede ser entendida siguiendo una lectura analítica convencional. A este fin, la lectura sobre el desplazamiento como práctica creadora denota la codependencia entre ambas entidades y permite dar cuenta del engranaje de los demás elementos. Por tal motivo, conviene delinear sus parámetros.

Previamente, se ha citado el reconocimiento de Isadora Dutra sobre el tipo de proceder (metódico y narrativo) de Tavares, concretamente en *Matteo*. A su consideración, la imagen del laberinto prima a la estructura cuasi-circular (elíptica, mejor dicho) que anuncia la narración. Siguiendo las pautas del *posfácio*, Dutra resalta la aleatoriedad de la acción de los personajes frente a la fragilidad del orden que supone el alfabeto como estructura de la obra, concluyendo que "[a] ordem que rege o livro de Gonçalo Tavares é desordenada" (Dutra, 167). El mismo Tavares admite en tal sección que, así como se empleó dicho lineamiento, podría haberse tratado de cualquier otro pautado que permitiese establecer el "sistema de ligações" pretendido: "a ligação não é entre *a* e *b*, a ligação existe no mundo concreto dos

acontecimentos; os acontecimentos ligam-se entre si, as personagens cruzam-se – e o alfabeto é apenas uma orden exterior" (Tavares, 197). Para Dutra, es el reconocimiento de esta aleatoriedad lo que desvirtúa la efectividad del orden inicial. De tal manera, la estructura diegética es relegada al carácter errante del narrador y de personajes "perdidos entre o estatuto da humanidade e a mecanização e/ou animalização das suas vidas na cidade" (Dutra, 169), que no es más que la rutina.

Efectivamente, el comportamiento repetitivo y la carencia de resortes emocionales producen una sensación de encierro e inmutabilidad, un rasgo que Tavares ha perfeccionado, en parte, recurriendo a la omisión de indicios espaciotemporales comunes. Particularmente en *Matteo* hay un "sin-salida" ininterrumpido, incluso en el caso del personaje que figura en el título, cuya historia es marcada, precisamente, por experimentar un desajuste momentáneo, tanto en la percepción panorámica de la realidad como en la reformulación de la imagen humana[71]. El riesgo, no obstante, de obedecer los estamentos del *posfácio* que *dan nota* (como se indicara en el subtítulo de la sección) del laberinto como representación física de la *errância* (deambulado[72]) habitual de los personajes, recae en (pre)visualizar un espacio igualmente neutral e iterativo; y, en tanto que laberinto, en atribuirle un relieve uniforme con un punto de llegada prestablecido o, mínimamente, con la posibilidad e intención de un escape. Lo cual solo se cumple parcialmente en diferentes fragmentos de la constitución

[71] La segunda sección de la obra es dedicada exclusivamente a este propósito. Matteo comienza a trabajar para una mujer sin brazos llamada Anna, y esto le supone un choque sensorial con su costumbre: "Quando em casa, Matteo não deixava de sentir algo estranho, eran dois mundos paralelos, como se o seu emprego não fosse humano, mas sim outra coisa. … Durante a semana passava cerca de dez horas diárias com Anna …. Mas depois o regresso ao mundo era perturbador. Fora da casa de Anna estava como que atrapalhado. Não sabia onde pôr os braços, pareciam-lhe inúteis, pensava que os podia mandar fora" (Tavares, 137). Como se puede observar, el elemento corporal continúa significando un parámetro en la interpretación, disposición y usanza del vector espacial. Esto, también, fue explorado en la primera sección de la obra con el personaje ciego Goldstein, mismo que es retomando en el *posfácio* y da origen a una anotación sobre la constitución de la sociedad moderna a partir del sentido visual (*ad hoc* con la contemplación de Le Breton, previamente mencionado en el presente estudio).

[72] El término "errância" carece de traducción directa en español. La solución ha sido recurrir a su símil conceptual en inglés "wandering", después a una de las alternativas en el presente idioma, "andar errante" y, finalmente, al participio del verbo "deambular", más próximo a la palabra original.

narrativa, comenzando por la historia conjunta de dos personajes, Hornicke y Holzberg, perdidos en un laberinto dentro de la ciudad, y extendiéndose hacia su aplicabilidad en la apreciación general del microcosmos creado, según lo indica el autor en las últimas anotaciones. Sin embargo, es importante resaltar que no todos los personajes se enfrentan a esta constricción espacial, que solo es viable denominar a la *cidade* como laberíntica si se hace hincapié en el factor de la percepción sensorial humana, al tiempo que la metáfora recae sobre el espacio de otra manera.

De acuerdo con el *posfácio*, el laberinto es entendido de diversas maneras: "um desenho de louco" (Tavares 162), "uma máquina de fazer miniaturas" (168),

> uma infinidade de sem saídas. Não se vai a lado nenhum por muitos lados, ou: há muitos caminhos para não se ir a lado nenhum: eis o labirinto. E, como se existisse apenas uma verdade e uma solução no mundo, o labirinto funda essa coisa estranha que é a crença num único caminho; um processo violento: todos os caminhos estão barrados excepto um. (176)

Particularmente, este último concepto se aproxima al laberinto rizomático de la tipología de Umberto Eco, bosquejada en el prólogo de *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo* (Santarcangeli, 2002), definiéndolo como una "red infinita, donde cada punto puede conectarse con todos los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un exterior o un interior: en otras palabras, el rizoma puede extenderse al infinito" (Eco, 15). Con esta pauta que rememora la esquematización del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Rhizome, Introduction*, 1976), es posible discernir el tipo de concepto que Tavares maneja. La infinidad mencionada refiere a una secuencia de acciones repetitivas que conlleva a la elaboración de la habitualidad. A este respecto, el espacio no cambia; de hecho, la lógica de lo cotidiano demanda un sentido de uniformidad que difícilmente podría efectuarse si los lugares de su desarrollo sufrieran de alguna alteración. Por tal motivo, el

modelo de laberinto es, primordialmente, una imagen epistemológica más que una plataforma o referente espacial.

Los personajes de *Matteo* son descritos a partir de (y dentro de) aquellas rutinas y manías que, para Dutra, son sinónimas de un confinamiento que pudiera significar un punto de tensión. Sin embargo, este no parece ser el caso si se toma en cuenta que la obra no evidencia una intención de escapatoria o superación. En su lugar, Tavares reúne una serie de perfiles que, podría decirse, configuran una ciudad desde una habitualidad basada tanto en idiosincrasias individuales como en vínculos sociales (aunque secundarios). La metáfora del laberinto se aproxima considerablemente a la ejecución de las prácticas cotidianas; pero difícilmente pueden ser vistas como sinonímicas si una de las partes carece de una cualidad tan esencial como el factor de riesgo. En todo caso, gracias a la dependencia que guarda la configuración de *Matteo* con la habitualidad, el riesgo puede consistir en su ruptura, lo cual comprometería la noción de una ciudad consolidada y funcional.

Un planteamiento similar toma forma en el poema "Laberinto" de Borges (*Elogio de la sombra*, 1969), cuya mención permite explicar mejor el manejo del laberinto rizomático de Tavares:

> No habrá nunca una puerta. Estás adentro
> y el alcázar abarca el universo
> y no tiene ni anverso ni reverso
> ni externo muro ni secreto centro.
> No esperes que el rigor de tu camino
>
> que tercamente se bifurca en otro,
> que tercamente se bifurca en otro,
> tendrá fin. Es de hierro tu destino
> como tu juez. No aguardes la embestida
> del toro que es un hombre y cuya extraña
> forma plural da horror a la maraña
> de interminable piedra entretejida.
> No existe. Nada esperes. Ni siquiera
> en el negro crepúsculo de la fiera. (Borges 987)

Ambas representaciones coinciden en rasgos esenciales que denotan la inclinación de los autores por una concepción más epistemológica que espacial: la omisión de un punto de inicio y de salida, el tono imperativo relacionado a la escapatoria, el vaivén temporal (pasado-presente en la novela y presente-futuro en el soneto). Más aún, estas imágenes dan cuenta la ruptura entre tiempo y espacio que se origina en un lugar de constricciones tan específicas como la desorientación y el símbolo del minotauro, el cual no es sino la encarnación del peligro: la muerte en *Matteo* y la bestialidad humana en "Laberinto". Finalmente, el eje central común no es propiamente el elemento físico/espacial, sino una preocupación interna: el sentimiento de *estar perdido* en el momento presente. Al dar cuenta de esta tensión, entonces, tanto Borges como Tavares extrapolan la idea arquetípica del laberinto hacia una desorientación humana más profunda, y paradójicamente, de un alcance social mayor – dados los destinatarios tanto de la voz lírica como de las reflexiones del *posfácio*.

Ya fuese que Tavares tuviera en mente el modelo cretense o moderno – o una combinación de ambas, resulta evidente que, más que una metáfora del espacio se trata de una metáfora del desplazamiento sobre el espacio. Desplazamiento que, a su vez, es una yuxtaposición del movimiento y el comportamiento, y que funciona como condicionante de la existencia y de la experimentación de la realidad ficcional. En este sentido, el significado sensorial subvierte al territorial.

Ahora bien, este es el caso de aquellas narrativas en que la relación entre movimiento y espacio habitado es axial y permanente, como *Matteo* y *Jerusalém*. *Uma menina está perdida* (publicación más reciente) permite observar el funcionamiento de la metáfora del desplazamiento en otra escala – igualmente urbana, pero bajo otras condiciones. Primeramente, la obra continúa con una linealidad temporal y espacial básica e ininterrumpida; en segundo lugar, los personajes son definidos desde un principio y no son sometidos a procesos de transformación, sino que presentan un grado absoluto de uniformidad; el *leitmotiv* consolida el sentimiento de desamparo que es perceptible en obras previas, lo cual denota la evolución de las ideas a

nivel del autor; y, finalmente, el establecimiento del contexto sociohistórico ofrece una estructura tanto en el perfilamiento de los personajes como en el encuadre del texto dentro de la gama narrativa de Tavares – misma que no se limita a temáticas circunscritas al periodo posbélico ni al territorio europeo.

Respecto a la metáfora en cuestión, conviene apuntar que el elemento motriz prevalece como dinámica central. Sin embargo, el deambulado no ocurre de manera despropositada o errática, ni guarda un nexo directo con la configuración identitaria de los personajes que lo llevan a cabo (Marius y Hanna). En esta ocasión, el movimiento laberíntico ocurre en un no-lugar específico durante una sección concreta de la historia, sin acaparar la totalidad del texto ni producir repercusiones tajantes en el plano intradiegético. Cabe adelantar, no obstante, que su relevancia radica en su consonancia con la representación de la desorientación secular declarada por el autor.

Una vez en Berlín, Marius y Hanna se hospedan en un pequeño hotel cuyas habitaciones son ubicadas e identificadas de acuerdo con la distribución cartográfica de los campos de concentración: Belzec, Buchenwald, Dachau, Gross-Rosen, Mauthausen-Gusen, Neuengamme, Terezin, Treblinka, Westerbork, y Auschwitz, donde son asignados los personajes centrales por los dueños, un matrimonio judío.

> Não havia qualquer referencia à orden alfabética, nem qualquer relação com o tamanho ou com o número de camas no seu interior – a relação era uma relação geográfica: o quarto de nome Arbeitsdorf estava entre Bergen-Belsen e Ravensbrück, um pouco metido para dentro, tal como se podia ver no mapa dos Campos. O hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografía dos campos de concetração. (Tavares 77)

El hotel recrea, entonces, la vertiente espacial de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, Tavares encapsula un fragmento histórico dentro de la ciudad, estableciendo un sistema escalar entre los lugares

habitados cuyos niveles (por llamarlos de una forma) son únicamente atravesados por Marius y Hanna, y es que los demás personajes son descritos dentro de sus lugares correspondientes. Dicho de otra forma, los perfiles secundarios – que confieren una idea de cohesión social – permanecen estáticos en oposición a los personajes principales. A través de los pasajes en los que las voces narrativas describen tanto a los huéspedes del hotel sin nombre como a habitantes de Berlín, el autor configura un retrato de una comunidad en la que cada miembro es un rostro o, si se prefiere, una representación orgánica de los vestigios de la guerra. Este sería el caso del dueño del hotel, por ejemplo, en cuya espalda figuran los nombres tatuados de judíos asesinados en su pueblo durante el periodo bélico. El hotel, luego entonces, figura como una representación a menor escala de una cartografía factual extradiegética, al tiempo que aproxima el mapa mental del imaginario sobre la SGM a una escala transitable, inmediata, y, por ende, tangible.

El movimiento laberíntico tiene lugar en este espacio. El episodio al cual se hace referencia consiste en un pasaje donde Marius y Hanna no pueden encontrar su habitación (Auschwitz). Rápidamente, la escena adquiere connotaciones metafóricas al reflejar el padecimiento del *estar perdido*, el movimiento como una actividad que produce un efecto placebo, y ulteriormente, la realización de rutas erradas e inconclusas.

La brevedad de esta manifestación (un subcapítulo entre los quince de la obra) presenta una dicotomía llamativa dentro de los *hábitos* ficcionales del autor. Por un lado, la metáfora del desplazamiento laberíntico no acapara la totalidad de los personajes; es decir, de la obra, como en otros casos ya mencionados, lo cual sugiere un empoderamiento del espacio, *ergo*, una postura de subversión respecto al entorno ya no solo de los personajes sino de las voces narrativas. Por otro, pero aún en esta línea, Tavares establece una distancia entre movimiento y espacio, de manera que el espíritu individualista de la propia narración vuelve a una posición de espectador, no así creador, del espacio habitado. Dicho en otras palabras, hay una ciudad más allá del movimiento.

Este distanciamiento marca una diferencia considerable con la estrategia seguida por el autor hasta la fecha. No obstante, es

precisamente en esta decadencia de nexo donde la idea de ciudad adquiere una morfología parcialmente independiente de los narradores; aunque no de su campo visual, considerando que Tavares perpetúa el papel de la enunciación del *personaje espacio* como estrategia matriz. El deambulado fuera del hotel, por ejemplo, permite retratar la anticuaria del viejo Vitrius, la estación y el tren con el fotógrafo y escenarios de uso público (parques, calles, cafeterías), lo cual concede la dimensión urbana – aunque sin interrumpir el hábito de la ambigüedad cartográfica.

Según se puede observar, aunque el detenimiento en el andar (sea o no metafórico) permita leer el proceso de creación de las entidades urbanas, no basta para develar la representación de las ciudades en sí; es decir, su composición geográfica. Por otra parte, Tavares limita las morfologías urbanas a la percepción sensorial de los personajes. Aunque gran parte de la acción de *Uma menina está perdida* transcurre en Berlín, el grado de interacción efectiva con la ciudad es mínimo, de manera que el topónimo parece atender a la elaboración del imaginario intencionado y no a una relectura de la ciudad factual. A pesar de que Tavares precisa en la localización espacial, la obra no cuenta con referentes o emblemas urbanos (arque)típicos, ni siquiera distintivos.

Uma menina está perdida se sustenta en la búsqueda despropositada dentro de una ciudad ajena y, por tanto, en lugares de paso. Conceptualmente, puede decirse que la composición espacial es circular dada la secuencia en la cual emergen estos espacios urbanos. La historia da inicio en la calle con el primer contacto y concluye en otra calle peatonal donde el vínculo entre Marius y Hanna se diluye gracias a la aparición de la multitud; mientras tanto, el dúo se encuentra con los personajes que habrán de constituir la entidad social-urbana. *Grosso modo*, la secuencia de la composición espacial abarca desde 1) la calle en la ciudad de origen y 2) la cafetería, pasando por 3) el tren de ida, 4) el hotel, 5) la anticuaria Vitrius, 6) un edificio en ruinas, 7) la casa del artista Agam Josh, 8) el tren de regreso y terminando en 8) la calle peatonal en Berlín. Esto expuesto a partir de la trayectoria narrativa de una forma lineal, lo cual es solo un apuntamiento subsecuente con el compás dictaminado por el autor.

Asimismo, la naturaleza de la relación espacio-personaje conlleva a ponderar ambos elementos bajo la premisa de que existe una sincronía en su caracterización. Por ejemplo, no todos los lugares muestran un nivel de frecuencia equitativo, así como es posible distinguir entre personajes secundarios y terciarios a partir de la interacción con los protagonistas, pese a que todos ellos conforman ese conglomerado social a describir (aunque, cabe reiterar, difícilmente comunitario). Es más: a mayor presencia en un lugar – o no-lugar – de los protagonistas, mayor es la relevancia que adquieren los demás perfiles situados en cada sitio, y viceversa: el grado de interacción humana determina si la descripción del margen espacial correspondiente aumenta o decrece.

Una manera de demostrar esta combinación entre espacios y personajes es realizar un seguimiento visual, o bien, un vaciado que, de contener mayor precisión toponímica, permitiría cartografiar una ciudad; pero, como ya se ha establecido, el autor procura atener la percepción de la realidad especial a una idea de ciudad contemporánea y no a un margen geográfico concreto. A este propósito, resulta útil aplicar un formato de base de datos que permita organizar los rasgos esenciales de la dimensión espacial. Pero, antes del registro, es importante adelantar los criterios empleados en cada categoría.

No-lugar. Aunque es posible considerar que la ciudad de *Una niña perdida…* es un conglomerado de no-lugares, ha sido necesario separar los espacios estacionarios de los espacios caracterizados por un movimiento de transición como las calles y los trenes. Asimismo, cabe matizar que, si bien es verdad que tales puntos son lugares de paso para los protagonistas – Marius y Hanna, en ciertas ocasiones son los lugares de residencia de los personajes secundarios; una distinción que conlleva al siguiente criterio.

Personajes. Dado que su presencia es permanente a lo largo de la narración, se ha omitido mencionar a Marius y Hanna para evitar reiteraciones.

Capítulos y *secciones*. La estructura capitular de la obra ha resultado sumamente útil para el registro de los lugares y es que cada capítulo contiene un lugar-personaje, sea estacionario o de transición.

No obstante, dado que hay ocasiones en que coinciden dos o más lugares dentro de los quince capítulos, se ha elegido incorporar aquellas secciones donde, nuevamente, haya interacción con algún personaje secundario o terciario. Asimismo, se indica con un asterisco (*) aquellos lugares que ocupan el capítulo completo, y es que V, VII y XI constan de una sección[73].

Frecuencia. Esta última categoría corresponde al nivel de descripción, mención y experimentación de los personajes protagonistas respecto a la regularidad con la que cada espacio es frecuentado (valga la redundancia).

BB.DD. 1. No-lugares estacionarios de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*

No-lugar	Personajes	Capítulo	Sección	Frecuencia
Cafetería	Josef Berman	I	2, 3	Menor
Estación de ferrocarril (Berlín)	Fried Stamm	II	5	Menor
Hotel	Moebius, Raffaela, Terezin, huéspedes	III	1, 2, 4	Mayor
	Moebius, Raffaela	V*	1	
	Marius, niños con trisomía 21[74]	VII*	1	
	Huéspedes, Raffaela, Moebius, Terezin	VIII*	1, 2, 3	
	Raffaela	XV	2, 3	
Anticuaria	Vitrius	IV*	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	Mayor
		VI	1, 2, 3	
		XV	3, 4	
Casa – Agam Josh	Agam Josh	XIX	3	Menor
		XIII	1,2	
		XV	2	

[73] Cabe observar que no hay lugar mencionado en el capítulo "XI. OTRA PESADILLA. 1. Marius" por lo que no ha sido registrado.

[74] Así como el capítulo XI, el capítulo VII carece de un lugar mencionado directamente e incluso Hanna no es incluida, y es que se trata de la primera pesadilla de Marius acerca de niños con trisomía 21 (sin precisar en la protagonista). Sin embargo, es posible determinar que esta escena ocurre en la habitación Auschwitz gracias a la descripción el narrador-personaje.

Casa – escondite	Grube	XV	1	Menor

Particularmente, el hotel ha requerido un registro con mayor detenimiento dada su frecuencia, su aparición en distintos capítulos y los personajes identificados. La anticuaria Vitrius es el segundo no-lugar frecuentado por Hanna y Marius, aunque se trata de un entorno exclusivo para el dueño Vitrius. Por contraste, la cafetería, las casas particulares (Agam Josh y Grube) apenas adquieren presencia, y es que no ocupan los capítulos completos sino secciones específicas. Finalmente, conviene reiterar que este registro se limita a dar cuenta de los no-lugares estacionarios y, aunque hay una coincidencia en términos de relevancia con el indicador de la frecuencia, no puede asumirse que esta característica *sea fiel o determine* la trascendencia de los eventos del hilo narrativo. Si bien es verdad que el hotel es el espacio principal por distintas circunstancias, tampoco puede desestimarse la importancia del asesinato de Josef Berman en el tren de regreso al punto de origen, siendo el factor que determina el retorno a Berlín y que, simbólicamente, incentiva el cambio en el tipo de trayectoria. Este vaciado solo pretende esquematizar los componentes de la idea de ciudad de Tavares.

A esto, cabe añadir el registro de los no-lugares de transición que, desde una apreciación tentativamente cartográfica, consiste en una base de datos de las rutas. Su naturaleza dictamina la incorporación de las siguientes categorías:

No-lugar. Dada la falta de identificadores toponímicos, se opta por una ordenación alfabética, tanto en las calles como en los trenes.

Ruta. En esta categoría son registrados los puntos de salida, paso y llegada de los personajes protagónicos, sean fuera o dentro de la ciudad. En caso de ser acompañados, se indica en la categoría correspondiente.

Personajes, *capítulo* y *secciones*. Criterio similar al aplicado en BB.DD. 1, con excepción a la especificidad de Marius y Hanna en aquellas rutas donde no intervienen más personajes.

BB.DD.2 No-lugares de transición de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*

No-lugar	Ciudad	Ruta	Personajes	Capítulo	Sección
Calle A	Ciudad de origen (A)	Calle - cafetería	Marius y Hanna	I	1, 2
Calle B	Ciudad A	Calle – estación de ferrocarril	Fried Stamm	II	1
Tren de ida	Ciudad A	Ciudad A – Berlín	Fried Stamm	II	2, 3, 4
Calle principal	Berlín	Hotel – calle principal – restaurante – anticuaria Vitrius	Marius y Hanna	III	3, 4
			Vitrius	IV	1
Calle C	Berlín	Anticuaria Vitrius – hotel	Marius y Hanna	IV	7
Anticuaria Vitrius	Berlín	Hotel – anticuaria Vitrius	Marius	V	1
Calle D	Berlín	Anticuaria Vitrius – hotel	Marius	V	5
Calle E	Berlín	Hotel – casa de Agam Josh	Agam Josh	IX	1, 2
Calle F	Berlín	Hotel – calle F	Terezin	X	1
Edificio en ruinas	Berlín	Calle F – campo – edificio	Terezin	X	2
Tren de regreso A	Berlín	Berlín – tren – Ciudad A	Josef Berman	XIV	1, 3
Tren de regreso B	Ciudad A	Casa de Grube – Berlín	Grube	XV	1
			Marius y Hanna		2
Casa de Agam Josh	Berlín	Estación de ferrocarril – casa de Agam Josh	Agam Josh	XV	2
Hotel	Berlín	Casa de Agam Josh – hotel	Raffaela	XV	2
Anticuaria Vitrius	Berlín	Hotel – anticuaria Vitrius	Vitrius	XV	3
Calle peatonal	Berlín	Anticuaria Vitrius – calles desconocidas – calle peatonal	Marius, Hanna, multitud	XV	4

Con base en el segundo registro, los trayectos más frecuentes incluyen el hotel y la anticuaria como desplazamientos rutinarios, lo cual reitera su atributo como espacios primordiales ya evidenciado en BB.DD.1. Sin embargo, la obra no indica la repetición o, en caso contrario, una modificación consciente de las rutas transitadas. Los no-lugares van siendo anexados en la conciencia espacial en la medida en que los personajes protagónicos se trasladan al resto de espacios urbanos; luego entonces, el surgimiento de los escenarios sucede como un descubrimiento – exceptuando los lugares señalados como principales. En este sentido, las rutas confieren a esta incorporación un atributo cohesionador al mapeado literario.

La obra ha seguido una división interna notoriamente esquemática, lo cual ha facilitado el registro de la dimensión espacial. Como se puede apreciar en ambas bases de datos, la intersección entre los espacios no es un rasgo habitual, sino que los capítulos son divididos según los espacios habitados por personajes perfilados en el momento (aun siendo circunstancialmente como en el caso de los trenes). Cabe señalar que esta configuración ocurre de manera simultánea, alternando la posición como la voz narrativa entre la perspectiva dominante (que, como ya ha sido apuntado, bien puede tratarse de Marius, bien de un narrador omnisciente) y la introducción de monólogos por parte de los demás personajes. Desde esta caracterización individual, el espacio solo es perceptible como una extensión de sus perfiles, lo cual consiste en una estrategia composicional del autor empleada en otros textos. Sin embargo, la posibilidad de realizar un registro segmentario de los componentes de la realidad espacial más allá de la constitución de sus habitantes prueba otra manera de pensar el espacio.

Ahora bien, difícilmente podría partirse de las bases de datos en una elaboración cartográfica del Berlín factual. De hecho, además de la relevancia explícita en los lugares referenciados (esto en relación con los perfiles correspondientes), la ciudad de Berlín no es cercana a los personajes principales. Así como *Jerusalém* trasluce un alejamiento con el plano urbano, congruente con el resquebrajamiento de la idea de comunidad y resguardo, así *Uma menina está perdida* plasma esta separación derivada del sentimiento de desamparo. En conclusión,

"Berlín" es un referente útil como parte de un imaginario relacionado con la Segunda Guerra Mundial, pero la ciudad en sí misma no se distingue de otras representaciones espaciales creadas por Tavares. Al mismo tiempo, el autor ha elegido Berlín como centro del mundo (o quizás sea más apropiado decir "microcosmos") que se denomina civilizado. A raíz de la propuesta de esta obra, quizás podría aventurarse que, en términos espaciotemporales, Berlín es la capital del siglo XX.

Luego entonces, cabe cuestionar la operatividad de efectuar un registro de los no-lugares y las rutas de una obra cuya ciudad no es trazable. Someramente, porque a diferencia de otras novelas que presentan una imposibilidad similar, la obra lo permite: la identificación de un topónimo específico, el hecho de que se trata de un viaje y la formación de rutas urbanas, muestran una elaboración espacial, casi geográfica. La morfología urbana resulta suficientemente imprecisa para 1) conformar un mapa legible –*ergo*, reutilizable, y 2) para comparar o conectar con la capital factual. El vaciado de la información permite leer las relaciones de aquellos elementos que sí transmiten una conciencia espacial. No obstante, buscar y/o hacer una cartografía de lo ausente puede significar un despropósito.

Esto puede percibirse desde la lectura al binomio *espacio-personaje*. El hotel no puede ser entendido sin el relato de Moebius sobre su experimentación de la SGM; la habitación "Terezin" pierde su potencia tras la partida de su huésped (apodado por vivir en el mismo cuarto durante mucho tiempo); el edificio en ruinas donde se encuentra la anticuaria produce un vértigo únicamente compensado por la presencia de Vitrius (apodado por Marius como "Don Quijote"); y, finalmente, el tren de regreso carecería de relevancia sin (el asesinato de) Josef Berman, fotógrafo de animales perturbado que insiste en capturar la foto de Hanna. En definitiva, las relaciones entre los personajes y aquellos lugares que les definen reinciden en el despropósito, legitimando como propuesta narrativa axial.

Paradójicamente, la interacción con la ciudad en *Matteo*… se muestra más consolidada. Aún sin referente toponímico, el plano espacial posee una morfología que, a su vez, es estrecha a los perfiles descritos. Uno de los ejemplos más ilustrativos y "completos" (es decir,

que explicita en la correlación entre espacio, individuo y sociedad) es la rutina de Aaronson de correr alrededor de la rotonda principal de la ciudad.

> Todas as manhãs, um homem era visto, entre as sete e as sete e meia, a contornar a rotunda principal da cidade, rotunda onde desembocava sessenta por cento do trâfego.
>
> …os automobilistas que por hábito passavam pela rotunda já sabiam que, também por hábito, um homem, vestido a rigor com calções e camisola de atleta, circulava por ali. Centenas e centenas de vezes em redor da mesma rotunda… Enquanto estiver na rotunda, não estou perdido, pelo menos não volto atrás. E eis um dos atractivos daquela circulação, circulação quase infinita não fora ela terminar com exactidão às trezentas voltas: em redor de uma rotunda ninguém volta atrás, ninguém se engana, ninguém tem de assumir o erro e fazer inversão de marcha. A vida, apesar de tudo, é fácil. Numa rotunda. (Tavares 11, 12)

Desde un principio, la historia de Aaronson proyecta los componentes de la ciudad de *Matteo*, no solo en el sentido humano sino desde un centro cartográfico (o literario-cartográfico). Tanto el arreglo personal del personaje como su definición coloquial de "um louco previsível" (ibid.) permiten delimitar la psique de la sociedad que da forma a la ciudad sin nombre. A modo de paréntesis, es curioso que mientras el personaje en cuestión solo es descrito en sus características físicas (la vestimenta y la actividad), la voz narrativa revela la percepción de la multitud que le rodea cada mañana entre siete y siete y media (esto último, figurando a modo de estribillo); e interesa destacarlo porque este contraste demuestra que la finalidad última del relato particular (y de la narración en general) no es el individuo sino el retrato de la ciudad como una totalidad y, ulteriormente, como *imago mundi*. A este fin, Tavares no rechaza el mapeado urbano como práctica

literaria, a diferencia de lo demostrado en *Jerusalém*, aunque su trazado coincida en la ausencia de las directrices cartográficas convencionales. La rutina de Aaronson es un movimiento repetitivo que sigue una forma geométrica específica en un punto central. Gracias a ello, es posible observar el comportamiento social.

Otro ejemplo ilustrativo es la historia del profesor Diamond y su labor docente, relatada como un acontecimiento previo al tiempo central de la narración. "No lado oposto da escola existia a cantina de uma empresa. O lixo sempre fora para um pátio comum às duas instituições e havia tarefeiros que diariamente o recolhiam" (Tavares, 41). A causa de una huelga por falta de pago, la basura rodea e inunda la escuela hasta el interior, exceptuando un espacio reducido en un corredor donde Diamond imparte clase ininterrumpidamente a veintidós alumnos.

> Diga-se que Diamond, …, uma ou outra vez se pôs a pensar se aquilo não seria uma tentativa de regresso à civilização por parte dos próprios materiais, dos restos que existiam no lixo. Porque o que estava naqueles sacos era o que muitos haviam expulsado do mundo humano; era o considerado já inútil e, por isso, com uma natureza que não a humana. O lixo era para pôr fora, para pôr longe, para afastar da cidade.
>
> E assim Diamond tinha a ideia fixa de que o lixo queria regressar a esse mundo através de uma das suas marcas mais fortes: a alfabetização. O lixo quer aprender a ler para mostrar que não merece ser expulso, e que ainda pertence ao mundo civilizado. (Tavares 43)

Aunque se trata de un planteamiento derivado de una situación hiperbólica, la lógica de Diamond refleja la idea de civilización que contribuyen a caracterizar la sociedad retratada por Tavares. Particularmente, en lo concerniente al sinsentido. La imposición de una rutina afianzada a un criterio de corte formativo procura legitimar la

idiosincrasia del razonamiento, y esta tentativa es presentada como un fundamento social. Sin embargo, no deja de tratarse de un absurdo permanente, y es que de aquellos veintidós alumnos de Diamond, uno es Einhorn, encargado del burdel: "Pode um homem forte, um dos vinte e dois que mantêm o mundo ainda bípede e racional, pode um desses homens estar à porta de um hotel de pouca categoria? Sim, é a resposta" (Tavares, 48).

La muerte de Aaronson también sigue esta línea, y es que su ausencia solo fue perceptible debido a que dejó de ser visto en la rotonda. "[A] cidade envergonha-se tanto de um corpo morto que, no máximo, numa hora, o corpo desaparece. Se alguém quiser ver o corpo morto que se dirija pois ao sítio em causa, naquele periodo mínimo em que o morto está morto em plena cidade" (12). Una vez cumplida su función, el individuo deja de formar parte de la ciudad, por lo que no requiere de un lugar dentro de sus límites. Dicho de otro modo, pierde su espacio. La vida de Aaronson solo es narrada y cobra sentido mientras lleva a cabo su rutina y forma parte del escenario urbano. Sin embargo, por razones desconocidas tanto para los demás personajes como para la voz narrativa, decide correr en sentido contrario a la circulación de la rotonda y fallece en un accidente. Este acto podría considerarse como una mera conclusión del relato dentro de la novela, o bien, como una advertencia.

De hecho, podría suponerse que, si el hábito es una garantía del funcionamiento óptimo de la entidad urbana, entonces su ruptura implicaría la desestabilización en la ciudad. Pero no es el caso. En efecto, el comportamiento repetitivo establece un grado de entendimiento entre el perfil que protagonice el relato y el entorno correspondiente. En esta interacción, el espacio urbano va adquiriendo su morfología e identidad. Sin embargo, los ejemplos de Aaronson, Diamond, Hornick y Holzberg, demuestran que la ciudad ya no depende de la evolución ni de la pervivencia de sus habitantes. La ciudad absorbe el hábito y se impone a la pervivencia del ser.

Lado a lado, las morfologías espaciales de *Matteo…* y *Una niña perdida…* se erigen sobre el despropósito como principio afín. Aunque sus funcionamientos se muestren sistemáticos, sea posible discernir sus

estructuras e incluso haya un grado de independencia de los individuos respecto al espacio, resulta poco probable realizar un análisis desde una orientación cartográfica estrictamente convencional. Por otra parte, difícilmente podría argumentarse un rechazo total por parte del autor. La propia existencia de una constitución morfológica, aunque difusa, es prueba de una distribución espacial que, dentro de cada obra, posee un sentido y sostiene un imaginario social. En suma, esta es una de las paradojas que esconden las ciudades absurdas de Tavares.

En su inclinación por retratar lo humano, el autor no mapea el terreno conocido, sino que desdibuja las formas tradicionales del espacio concebido para crear un plano donde el ser sea expuesto a su propia naturaleza, y opere bajo esta condición. Luego entonces, podría pensarse en la representación del espacio urbano en la narrativa tavariana como una experimentación cartográfica, o bien, como una no-cartografía: un mapeado absurdo, funcional a nivel intradiegético, pero que, a su vez, escapa del trazado tradicional, de la óptica del narrador y, por tanto, de la percepción sensitiva lector.

Dutra llegó a una conclusión similar en su estudio sobre *Matteo*:

> Os personagens … parecem adaptados à vertigem. Eles existem inconscientes de sua perdição. O narrador é que hesita e questiona, apontando as suas normalidades como absurdos. Por isso, sua escrita é errante: ele busca conhecer, inventariando absurdos. É uma escrita investigativa e experimental que se faz à deriva de gêneros e formas. O processo de escrever (que implica antes em ler) é espaço de errância, de procura e de descoberta e também de perdição: é processo. … A cartografia possível só é possível na escrita com suas desestabilizações das fronteiras. (Dutra, 173)

Si esta consideración es sumada a la revelación del autor a la prensa sobre su proceso creador, i.e. de encuentro con el texto que redacta, entonces es posible entender el destacamento del andar errante y, ultimadamente, la falta de precisión geográfica frente a la selección

determinante de no-lugares en el plano espacial. Finalmente, esta ambigüedad se sostiene en el plano identitaria, y es que tanto en *Matteo* como en *Uma menina está perdida* e incluso en *Jerusalém*, los personajes son moldeados a partir del absurdo: ya no solo como un rasgo individual antagónico a los modelos morales modernizadores, sino como síntoma colectivo de la sociedad moderna.

Determinar los componentes de la dimensión espacial de la narrativa de Tavares conlleva a deconstruir su microcosmos en las unidades mínimas. En el análisis de *Jerusalém* fue necesario pensar en función del triángulo cuerpo-mente-ciudad para advertir que la inestabilidad orgánica de los personajes se convierte en el origen de una introspección congruente con la ambientación nocturna y urbana de su temporalidad. Paralelamente, la reflexión sobre la constitución propia era orientada por un apetito – de alimento, sexo, compañía y salud – que forzaba el desplazamiento para alcanzar la saciedad; perpendicularmente, la existencia del espacio urbano dependía de este mismo movimiento. Por su parte, *Matteo perdeu o emprego* continúa con la elaboración de perfiles individuales dentro de una unidad colectiva, esta vez a partir de manías y actitudes propiamente urbanas: el recorrido repetitivo alrededor de la rotonda principal, la restauración de desperdicios y objetos antiguos, la *copropraxia*, la afrenta contra la alfabetización, el cientificismo, la acumulación de objetos, la geometría citadina. Finalmente, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* se edifica sobre un imaginario basado en un fragmento histórico violento que, así como su consecuente caos, orilló al entendimiento humano a una desestabilización completa. La desubicación dentro del contexto temporal refleja el grado de desconexión entre el ser y la realidad presente. A estos efectos, la ciudad actúa como el punto de origen espacial del siglo XX.

Análogamente, *Jerusalém*, *Matteo* y *Uma menina está perdida* asemejan a un experimento científico en el que cada personaje es una muestra del desenvolvimiento humano y en el que el investigador es el propio Tavares. Bajo el corte de lo absurdo, sus personajes deambulan determinados por el sopor de un siglo conflictivo que parece anular desde un principio la idea de progreso, tan familiar a cualquier impulso

revolucionario de la época. A su manera, Tavares ha recreado el acto del andar como una dinámica que proporciona un sentido de cohesión entre el ser y el entorno, quebrantado por las circunstancias extradiegéticas aludidas. Para ello, o quizás no como una causa sino como consecuencia de la inestabilidad individual y social, la idea de ciudad y la conformación de los perfiles urbanos denotan una postura literariamente testimonial por parte del autor. Puesto que las voces narrativas describen desde una lectura presencial e inmediata (o, si se prefiere, desde un pasado próximo), las representaciones de la dimensión espacial adquieren una connotación de registro, cual si se tratara de dar cuenta de su composición mientras los personajes transitan despropositada, absurda y erráticamente por su realidad.

Al menos en este sentido, el transeúnte de Tavares se asemeja considerablemente a la figura del *flâneur* y, siendo este el caso, la motivación para puntualizar en lo urbano como molde de la conciencia espacial narrativa, en un lenguaje general, difícilmente puede atribuirse a un desapego intencionado del contexto sociocultural del autor –pensando en la ausencia de las anotaciones geográficas en su territorio textual. En todo caso, la predilección por los no-lugares parece responder a la flexibilidad e importancia que ofrecen en el desarrollo del experimento narrativo.

Esto se puede explicar mejor desde una reflexión de Marie Fraser en la dialéctica del no-lugar: "Se a cidade e mais claramente ainda a rua são para o *flâneur* o lugar privilegiado de suas deambulações, é porque o espaço urbano representa um imenso laboratório móvel e que se oferece como uma "paisagem sem limítes" (sic.)" ("Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade", 230). Sumando la inclinación del autor por retratar el estado natural del ser humano, puede concluirse que la ausencia de la práctica cartográfica frente al destacamento del desplazamiento errático, laberíntico, responde a un intento del autor por ofrecer un espacio propicio para que sus personajes experimenten su humanidad.

Gonçalo M. Tavares escribe sobre lo humano desde lo absurdo; o, sobre lo absurdo de/desde lo humano. La dimensión espacial es extendida a partir del alcance del ser y repercute de tal forma en su

experimentación de los demás componentes del entorno, que no es posible percibir un desarrollo distendido entre una entidad y otra. Bajo este código, los perfiles urbanos elaborados por el autor recrean un concepto de ciudad que se aleja de los parámetros normales para resaltar la implicación cualitativa de la idea de urbanidad como sinónimo de progreso y civilización. Dado que este ideal no se cumple, así como las idiosincrasias de los personajes no concretan una resolución, y la entidad que debería proporcionar un sentido de unidad y cohesión no solventa el despropósito, puede decirse que Tavares expone la insuficiencia de un razonamiento emblemático del siglo XX. *Ecce*, el propósito de la ciudad absurda.

4.3. *MADE IN* ESTAMBUL: LA CIUDAD SEGÚN ORHAN PAMUK

> "No sé hasta qué punto se habrá hecho realidad lo que imaginaba ni si Estambul se habrá convertido en un mapa en el que yo pueda ser real"
> Orhan Pamuk, *El libro negro*

A comienzos de 2017, el periódico *Stale* publicó una entrevista hecha a Orhan Pamuk por Isaac Chotiner, con motivo de la turbulencia política en Turquía, su obra literaria en general, y la publicación de *The Red-Haired Woman* (*Kırmızı saçlı kadın*), traducida por Ekin Oklap (Alfred A. Knopf) en 2017. Entre las aclaraciones sobre su obra, el autor hizo una acotación que puede resultar, cuando menos, contraria a la interpretación general – y mundial – de la crítica y sus lectores:

> Q: How much do you see your work as, I don't want to say necessarily a bridging of East and West, bu–
>
> R: Yeah, I understand your question.
>
> Q: OK.
>
> R: I don't' want to be self-conscious about it. The same goes when my books begin to get translated internationally after mid-1990s, especially in early 2000s, everyone began to call me, "Oh, a bridge

> between East and West." I didn't like it. Why? Because I don't write my books to explain my country to others.

Pensando en las implicaciones de la concesión del Nobel, en la cantidad de traducciones de sus obras (rondando los sesenta idiomas) y en su posición como una figura literario-política de resonancia global; su disconformidad en ser considerado como "puente transcontinental" resulta una afirmación, cuando menos, desconcertante. La entrevista (particularmente este fragmento) denota dos fenómenos frecuentes: el primero, bastante familiar en el ámbito literario, alude al límite entre autor e interpretación, y es que ningún creador artístico puede poseer o ejercer un control total y absoluto sobre la recepción y uso de su creación o propuesta. Sin indagar profundamente en la cuestión, basta recordar el cierre de un breve comentario donde Rafael Carpintero hace un llamado a la prudencia al criticar el trabajo del escritor (y de sus traductores) en "Tópicos sobre la literatura turca, Orhan Pamuk y su traducción" (*Agenda Cultural*, 2007): "Cuentan la anécdota de que alguien le dijo a Orhan Pamuk que había comenzado su novela *Nieve* y no había podido acabarla, a lo que él contestó: "No es culpa mía" (sic.)" (12). Aunque parezca una respuesta tan obvia que raya con lo innecesario, puede justificarse esta reacción considerando la ola de críticas y controversias que su trayectoria, premiación y *estatus vitae* (en ese orden) han desencadenado en la última década.

El segundo fenómeno va de la mano y consiste en la malinterpretación constante alrededor de Pamuk – como autor y figura – y de su obra – de una aparente levedad. Tras su experiencia traduciendo *Snow* (la misma obra aludida por Carpintero), Maureen Freely ha testimoniado la fragilidad de la integridad de una obra – entonces *materia prima* – una vez que abandona las manos del autor, incluso del traductor designado, y entra en la vorágine del proceso editorial. A lo largo de la aventura narrada por Freely (al menos así lo hace ver) en "Misreading Orhan Pamuk" (2013), ocurren varios sucesos clímax entre los que destaca el siguiente – a propósito de la malinterpretación:

> … when we sent [our][75] final version of *Snow* out to the publishers, both Orhan and I thought we'd done an honest job. I also thought my job was more or less over. Having brought the book into an English translation that reflected his aesthetic as well as mine, I could fade into the woodwork to watch from a distance as the book spoke for itself.
>
> Naturally I assumed that I would be consulted during each stage of the publication process …. What a shock it was to discover that my publishers were shocked to hear this. It could not be, they said. … [The] copy editor was unhappy with the time shifts and decided to insert every backward shift inside brackets. He also disapproved of the way the hero treated women, so he changed that, too. He even took it upon himself to rewrite the final paragraph. He did all this in the name of "the reader" – meaning, of course, "the Western reader." (sic., 7-8)

Antes de sucumbir a la tentación de continuar por la línea expuesta por Freely (muy propio de los estudios literario-mundialistas), conviene acentuar las dificultades que ha supuesto Pamuk como autor. El pasaje anterior refiere a un momento previo a la publicación, y las reacciones subsecuentes por parte de la crítica y la academia tampoco favorecieron una divulgación positiva o fluida del texto en cuestión (según argumenta la traductora). El relato de Freely da la impresión de que la falta de identificación, cercanía y proximidad de la lengua turca al inglés (o al *lector occidental*) se ha impregnado de tal forma en la narrativa de la obra prima, que ni siquiera una traducción mano a mano con el autor ha podido superar estas limitaciones. Brevemente expuesto, la obra ha trasladado los percances de la situación lingüística más allá de su traducibilidad.

El hecho de que ambos traductores se hayan visto incentivados a revelar/justificar el *tras bambalinas* de su interacción con *Kar* (2002)

[75] Corrección propia atendiendo al significado de la oración. El texto dice: "… when we sent *out* final version of *Snow* out to the publishers…" (7).

exhibe una problemática interesante por varios motivos. Quizás el punto de partida más favorable es que se trata de experiencias muy distintas (incluso antónimas en ciertos momentos), comenzando por el *idioma de destino* – el *Target Language* referido por Karim Mattar, quien realiza un estudio a profundidad de las traducciones de *Kara Kitap* (*The Black Book*) por Gün Güneli en 1994 y, casualmente, por Freely en 2006. Mientras el autor estuvo implicado en la elaboración de *Snow* (2004), Carpintero no indica que haya sido el caso en el proceso de *Nieve*. Aunque ambos colaboran con casas editoriales prominentes en su ámbito (Alfred P. Knoff y Alfaguara), las trayectorias en el momento de la traducción fueron considerablemente dispares. Desde un principio, Freely confiesa: "I am not a translator by profession. Before trying my hand at translation, I had worked for twenty-five years as a novelist, journalist, and university lecture[r]. However, I have a lifelong interest in Turkey, where I spent my childhood…" (2). Este no fue el caso de Carpintero, quien se ha hecho cargo de varias traducciones del trabajo de Pamuk desde *El libro negro* en 2001 hasta *El museo de la inocencia* en 2009 para Mondadori. En el plano personal, no obstante, el traductor español solo conoció al escritor turco a causa de la traducción de 2001, según comenta a Francisco Olmos para *Hispanatolia.com*. Por su parte, Freely ha sido una amiga de la familia Pamuk desde los estudios en los liceos. Casualmente, vuelve a presentarse una similitud entre ambos traductores, y es que coinciden en haber sido buscados por el escritor a causa de la traducción, aunque la experiencia del traductor castellano no haya sido tan cercana.

> [Orhan Pamuk pidió] conocerme cuando empecé la traducción de El Libro Negro (sic.) porque había tenido algunos problemas con la editora española. La traducción se retrasaba, no sé por qué, y cuando me ofrecí a hacerla, quiso conocerme en persona. Pidió mi currículum a su agencia y quedamos en su estudio. Estuvimos hablando un rato, supongo que le convencí de que no iba a hacer un desastre con su novela y quedamos tan amigos. (*hispanatolia.com*, 27 enero 2015)

Freely, por su parte, ha trabajado con el autor en varias ocasiones, lo cual ha concedido a la relación personal iniciada en los sesenta una dimensión profesional:

> I have known Orhan Pamuk since the late 1960s, when he and I attended brother and sister lycées, though my friend in those days was his elder brother. Orhan and I rediscovered each other in the early 1990s, when his first books were published in English translation. When he wrote to me in 2002 to ask if I would consider translating Snow, my first response was terror. (3)

Lado a lado, ambas experiencias denotan una preocupación del autor por mantener la integridad de sus historias más allá de las limitaciones de la lengua. El contacto con los traductores parece haber derivado de dicho propósito. La intención, aunque fiel al sector lector, conlleva a asumir que existe un grado de conciencia sobre la asequibilidad que debe tener la narración – por lo menos, después de la consolidación de la obra en la lengua de origen. La determinación de Pamuk ha provocado, por ejemplo, el comentario de que su literatura ha sido adaptada a un receptor occidental, desestimando al lector turco (o revolucionario, si se opta por pensar en los términos de las acusaciones al autor tras sus declaraciones sobre el asesinato de 30,000 kurdos y un millón de armenios en 1915[76]); opinión que viene a ser respaldada si se consideran las modificaciones de su propia mano durante la elaboración de la versión anglófona:

> Sometimes–as when Orhan decided that the hero of [Snow] went into a panic too often–he decided to change his own text. This would lead to problems later, when conscientious translators working in minor or non-western languages referred both the English and the Turkish versions and found discrepancies. Many took the trouble to write to me

[76] Véase las pautas documentadas de Erdağ Göznar, "Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel" (2012).

> for clarification. But scholars finding differences between the two versions have been less inclined to consult before charging me with orientalism. There is now a small but vigorous literature examining the ways in which I have set out to make Orhan more palatable for Western readers. (Freely 14)

Como se puede observar, no es poco frecuente la tendencia a la malinterpretación, pero quizás lo es menos el esfuerzo de un autor por mantener una mira más amplia (mundialmente más amplia) e intervenir en la protección de la integridad de su obra en idiomas tan discrepantes al propio. Hay, al menos, un grado de conciencia sobre el sacrificio (casi automático) implicado en la traducción, y contra el cual lucha el autor.

> To Orhan's mind, a translation should be "perfect," by which I think he means it should follow the author's intentions so precisely that it exerts no influence over its readers whatsoever. But I have known since childhood that translation is never neutral. It is politically charged at every stage. (Freely 13)

En este caso, es factible hablar de dos procesos composicionales y, hasta cierto punto, podría proponerse la premisa de que las versiones *Kar* y *Snow* son dos obras que comparten un origen, una idea, un hilo narrativo, una autoría. Pero si las modificaciones han sido o no trascendentales, merece un estudio aparte, dentro de otro ámbito. Frente a este estado de las cosas, no obstante, puede localizarse el origen de tales problemáticas en una situación superior al alcance de un individuo, aun siendo un Nobel.

En el plano argumentativo, tanto Freely como Carpintero han hecho hincapié en la falta de conocimiento, o bien, en el excesivo desconocimiento de la lengua turca, ya no solo por el número de hablantes sino a nivel sociocultural e histórico. Freely, por ejemplo, menciona cualidades propias como: "Turkish is an agglutinative language with a great deal more flexibility than English …. is more precise in its tenses …. It has no need for a verb "to have" and no verb

"to be," and its single word for "he," "she" and "it" is expendable" (3), y otras más. Pero también reconoce "the extreme degree of political oversight and interference in the public use of the Turkish language" (íbid.) desde la revolución del idioma incentivada por Atatürk en 1930. De acuerdo con Freely, la lengua turca ha perdido el 60% de su vocabulario (4). Carpintero explica este mismo cambio desde el impacto en el plano cultural:

> La creación de un nuevo Estado que pretendía desprenderse de la herencia del anterior implicaba la necesidad de crear todo un nuevo mundo de símbolos donde encajaran las revoluciones socioculturales que se estaban llevando a cabo.
>
> Es cierto que la ideología kemalista condujo a un relativo olvido de la cultura del pasado, pero se debió a esa necesidad de formar un nuevo imaginario que permitiera explicar la realidad en que los turcos estaban adentrándose y tampoco fue tan absoluta como algunos pretenden sino un importante esfuerzo de modernización. Por ese motivo, si existe un contraste es más entre tradición y modernización entre Oriente y Occidente. (11)

El museo de la inocencia, por ejemplo, se construye sobre estas tensiones políticas. En todo caso, según se puede observar, ambos traductores atribuyen la complejidad de la recepción de *Snow* y *Nieve* a la situación reformativa de la lengua tras la instauración de la República. Difícilmente, puede juzgarse al autor (a cualquier autor) por recurrir a la incorporación – o reapropiación, en los términos de Carpintero – de lo tradicional, lo local y lo universal en una composición cuya lengua se ha encontrado y se mantiene sujeta a una politización reformadora o, por lo menos, basada en lograr un cambio tan profundo como la modernización de un país.

La malinterpretación de la obra deriva, pues, de un horizonte de expectativas occidental basado en el desconocimiento. Al menos este es el argumento de ambos traductores. Sin embargo, hay una razón que

ha merecido una mención menor (o nula): Pamuk como representante de la literatura contemporánea mundial[77]. Al tratarse de un escritor mundialmente premiado, ampliamente traducido pese (o quizás debido) a su situación política y en constante actividad literaria, se justifica que el lector (turco o extranjero) interprete el texto desde la búsqueda de una asociación identitaria, o, por el contrario, desde un escepticismo inclinado al rechazo. Por ejemplo, a Carpintero le ha llamado la atención el tipo de recepción del autor en Latinoamérica: "es curioso ver en internet – apunta – cómo hay personas, especialmente latinoamericanas, que consideren suya la Estambul de Pamuk porque la identifican con sus ciudades de origen" (11). En el plano geopolítico, la interacción entre Turquía y el territorio latinoamericano del globo no ha sido coloquialmente distintiva. Por este lado, sin procurar contradecir al autor, resulta poco viable no pensar en Pamuk como "un puente literario" – y esto desde su propia ciudad.

Haciendo a un lado las limitaciones del autor respecto a la interpretación de su obra una vez publicada (lo cual constituye un pacto implícito, conocido y aceptado), se encuentran las críticas a su estilo narrativo. Independientemente de las oraciones y descripciones excesivamente largas para el ojo occidental (un aspecto por la estructura gramatical de la lengua turca según Freely), de la intercalación de reflexiones e historias en los diálogos de los personajes y de la pluralidad de las voces narrativas cuyas anécdotas desvían al lector del hilo central del texto; Pamuk ha sido considerado como un autor relativamente sencillo – lo cual suele demeritar su valía como objeto de estudio en el ámbito académico. Ejemplo de ello es la pluralidad temática de entrevistas, experiencias *tête à tête* y justificaciones personales, frente a la prominencia del estudio analítico de su obra como un caso, o bien, de estudio de traducción particular (Adil y Wright, 1999; Mattar, 2014; Ece, 2010), de narrador de la memoria cultural y colectiva de una Estambul muy particular (Bayrakceken y Randall, 2005; Almas, 2012), de escritor en el inquebrantable *in-between* Oriente-Occidente (Cooper, 2013); o bien, de un autor global

[77] Nótese que aquí no se alude al marco teórico, aunque, cabe mencionar, el autor ha formado parte activa de la empresa de Damrosch, tanto como parte del corpus analítico como en la conferencia de The Institute of World Literature en Estambul en 2012.

cuyo estudio merece su propia introducción (Türkkan, Damrosch, 2017; Fisk, 2018). Incluso en el ámbito crítico-literario, ha sido acusado de "escribir para turistas" (una expresión en la que Carpintero ha sido muy puntual), o, como ya se ha mencionado anteriormente, de sumarse al grupo de autores abocados a las novelas "ready-made" – al decir de Shaj Mathew.

Ahora bien, esta breve revisión sirve para enmarcar otra afirmación tentativamente polémica por parte del autor, esta vez relacionada directamente con su ciudad natal – y en la misma línea que la reflexión inaugural:

> Yes, of course, I'm writing about Istanbul. All my life I've lived in Istanbul. … It's inevitable that my stories will be about Istanbul, but it was not a self-imposed program, "Oh, let me be an Istanbul writer." No …. Around the early 2000sm I discovered that true international critics who called me first a bridge, …. Then, a writer of istanbul. … For being a bridge, explaining my part of the world to the rest of the world, well, I'm writing stories" (Chotiner 3)

Naturalmente, esta postura resulta aún más cuestionable considerando que la ciudad ha sido un tema recurrente de su obra – por no decir, su materia prima. Es verdad que la Kars de *Nieve* (en la frontera oriental de Turquía) es una excepción. Pero el autor mantiene el vínculo a sus raíces y a su lugar de residencia, como ha sido el caso de *El castillo blanco* (*Beyaz Kale*, 1985; Mondadori, 2007; publicado previamente como *El astrólogo y el sultán*, Edhasa, 1994), *El museo, El libro negro, La vida nueva* (*Yeni Hayat*, 1995; Alfaguara, 2002), y recientemente, de *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014), traducido al castellano por Pablo Moreno (amigo y colega de profesión de Rafael Carpintero) bajo el título *Una sensación extraña*, por Random House en 2015.

Así pues, siguiendo la dinámica del presente capítulo, se han incorporado dos novelas del autor cuyo criterio principal es la representación de Estambul. Por tal motivo, aunque *Nieve* es una publicación más cercana a *El museo de la inocencia*, es necesario optar

por *El libro negro*, un texto que a pesar de haber visto la luz en la década de los 90, no fue traducido hasta 2001, y, dado que se recurre a la versión en castellano, es posible incorporarla sin alterar de forma tajante el marco temporal determinado[78]. A la par, *Una sensación extraña* constituye una obra ejemplar para la lectura del Estambul "pamukiano" ya que la historia narra la evolución de la ciudad durante las últimas dos décadas del s. XX (específicamente, desde septiembre de 1986 hasta 2012). Junto a *El museo de la inocencia*, estas novelas plasman un imaginario espacial que traslada el conflicto social provocado por la instauración de la República. Por este motivo, conviene comenzar por la politización del espacio urbano.

Resulta evidente que, dentro del corpus, *El libro negro* es la obra más política de Pamuk; ya no solo por el conflicto legal entorno al autor sino por el tipo de discurso crítico que caracteriza el contenido del discurso dialógico. Entre los rasgos distintivos de su estilo literario-ficcional (quizás no sea el mismo caso en sus composiciones autobiográficas), el autor acostumbra a establecer dos niveles: la historia sentimental y el subtexto sociopolítico. En el caso de *El museo*, por ejemplo, la relación amorosa de Füsun y Kemal es respaldada por las opiniones de personajes secundarios, constantemente explayadas en situaciones cotidianas. *El libro negro* no es la excepción: la obra narra la búsqueda que emprende el protagonista Galip de su esposa Rüya, quien ha desaparecido con su hermanastro, el columnista Celâl, cuyas críticas al estado del panorama urbano y social se muestran como una réplica de la disconformidad popular (aunque, cabe decir, el pueblo retratado en la obra no lo manifieste). El subtexto, podría decirse, es la efervescencia popular en contra de los descuidos e injusticias gubernamentales, visibles en el panorama cotidiano, tanto particular como citadino. Sin embargo, a diferencia de otros textos, la regularidad con la que las voces narrativas (narrador equisciente y Celâl) denuncian el abandono del pueblo y la ciudad, hacen de la historia sentimental un pretexto, y del subtexto, el *leitmotiv*.

[78] Como se recordará, este mismo criterio fue utilizado en el análisis de "The Bad" de Yoko Tawada, publicado por primera vez en 1989, pero incorporado en la edición de New Directions.

Aunque esta estrategia *a la inversa* no es exclusiva de esta composición sino que también es perceptible en *Me llamo Rojo* (*Benim Adım Kırmızı*, 1998; Alfaguara, 2003), *Nieve*, *El museo* y *Una sensación extraña*, puede observarse la manera en que la dinámica entre ambas vertientes fluye de una manera distinta. En estas obras, aunque el ritmo de la historia sentimental sea interrumpido por el subtexto sociopolítico al grado de disimular – por no decir disfrazar – la postura factual del autor, la historia sentimental mantiene la "primera posición" gracias a que el diálogo crítico ocurre entre personajes secundarios, o bien, forma parte del paisaje urbano. El autor suele distanciar a los personajes protagónicos, especialmente a aquellos cuya perspectiva guía la descripción de la realidad diegética, de la interacción inmediata con el conflicto social. Los personajes de estos textos se encuentran inmersos en sus propias búsquedas y el resto es descrito en un segundo plano, de manera que la historia sentimental, incluso bajo una lectura suspicaz e inclinada hacia el discurso sociopolítico, no solo es difícil de evadir, sino que continúa primando como el hilo narrativo central.

Esto no sucede en *El libro negro*. O no de una forma que permita eludir la inclinación del autor por un tipo de discurso frente a otro; y es que la obra contiene una serie de características propias de una postura – tanto a nivel temático como estructural – que, con el devenir de los años posteriores, demostraría pertenecer al autor (y no a una elaboración estrictamente perfilada al servicio del arte literario). El primer rasgo que sirve a este propósito es la simultaneidad de las dos voces narrativas centrales. Los capítulos nones (1, 3, 5, 7, 9, etc.) pertenecen a un narrador equisciente dedicado a Galip y la búsqueda de Rüya, y los pares (2, 4, 6, 8, 10, etc.) son artículos de Celâl en el periódico *Milliyet* en primera persona, posicionándolo como un narrador-personaje que relata como una figura pública – polémica – de renombre. Ahora, un breve inciso: a fines prácticos, esta división será referida como primera y segunda sección, siguiendo la posibilidad que ofrece el recurso de alternar mecánicamente dos narradores, pero conviene apuntar que el nexo implícito entre ambos, de haberlo, sería mayoritariamente unidireccional. La exposición de los artículos del periodista ocurre a la par de la búsqueda de Rüya, y este solo es presente mediante la palabra escrita y la conciencia de Galip. Por este lado,

aunque Celâl se mantenga ausente gran parte de la narrativa, es posible observar cómo interviene en el imaginario y el entorno del protagonista de la historia sentimental (incluso en los círculos familiar y social), lo cual confiere una permanencia constante en el desenvolvimiento narrativo. Por su parte, la columna del periodista (la segunda sección) encierra descripciones, críticas y anécdotas entrelazadas con su disconformidad hacia la situación – en su momento – actual de Estambul, ya no solo en el nivel político sino en el retrato paisajístico y en el funcionamiento orgánico de la ciudad. A ello, además, se adhiere la burla hacia perfiles tradicionalmente canonizados como el matrimonio y la familia, formando así un palimpsesto social que, a su vez, se verá complementado durante la primera sección por la voz propia de aquellos personajes que identifican haber sido la inspiración del periodista (comenzando por sus padres).

En este entramado, además, la constitución "imaginaria" – ya no arquitectónica ni cartográfica – de la ciudad comienza a despuntar. Cabe insistir, no con el detalle topográfico que habrá de desarrollarse en obras posteriores sino con un lenguaje más bien ambiguo. Como se podrá recordar, en *El museo de la inocencia* hay una insistencia perenne por parte de los narradores (Kemal y el Pamuk ficcional) de conducir al lector a través de las calles de Estambul con una precisión ineludible; incluso, podría pensarse que hay una intención colateral de respetar la cartografía conocida por sus coetáneos y por los habitantes locales. Sin embargo, la Estambul de *El libro negro* es construida por afirmaciones como las que se pueden observar en el siguiente pasaje:

> Como sé que no significaría nada para aquéllos (sic.) de mis lectores que no conozcan bien Estambul, no voy a dar el nombre de esa calle sobre el Cuerno de Oro. Piensen en una calle adoquinada, con casas oscuras de madera, la mayor parte de las cuales soy testigo de que siguen en pie treinta años después de mi «experiencia metafísica», con sombras de miradores e iluminada por la luz de una mortecina farola cortada por las ramas retorcidas de los árboles. ¡Con eso basta! (150)

Esta postura denota un distanciamiento coherente con el perfil del narrador en turno – este caso, Celâl –, y esto es perceptible tanto en la descripción alrededor de los lugares especificados, como en la selección de los referentes factuales indicados con una amplitud propia de áreas y zonas comúnmente transitadas por los estambulitas: "en una de las calles que salen a Tünel", "en una de las calles que van a dar a la torre de Gálata" (233). Desde lugares emblemáticos como la Torre de Gálata, la plaza Taksim, El Cuerno de Oro y Dolmabahçe hasta distritos como Unkapanı y Şehzadebaşı y el barrio de Nişantaşı. Aun cuando la última citación pertenezca al marco del columnista e integre una entonación notoriamente subjetiva, la voz narrativa es dirigida hacia una colectividad inmediata, y es bajo esta premisa – o pacto ficcional – que la ausencia de detalle geográfico se vuelve una omisión tan justificable como necesaria. En cuanto al aspecto cartográfico, el trazado urbano es esencialmente panorámico.

Este tipo de tratamiento de la dimensión espacial puede considerarse como un segundo rasgo que pone en evidencia la licencia tomada por el autor en favor del desarrollo del discurso sociopolítico de la obra. Incluso es viable observar cómo dicho elemento es redireccionado en favor de la crítica intencionada. El segundo capítulo "Cuando las aguas del Bósforo se retiren" (el primero de la segunda sección) es dedicado a denunciar la desatención del gobierno hacia la ciudad mediante la exposición de una excusa de connotaciones sociales. Particularmente, mediante la voz de Celâl, quien respalda sus críticas en la disconformidad de personajes secundarios e incidentales.

> El mar Negro se calienta y el Mediterráneo se enfría. Por esa razón, las aguas han comenzado a filtrarse en las inmensas cavernas que se forman al estirarse y combarse el fondo de las plataformas marítimas y, como resultado de estos movimientos tectónicos, el fondo de los estrechos de Gibraltar, de los Dardanelos y del Bósforo está comenzando a levantarse. Uno de los últimos pescadores con los que he hablado a orillas del Bósforo me contaba que ahora su barca encalla en aguas en las que antes necesitaba

> soltar tanta cadena como alto es un alminar para poder anclar y me preguntaba: ¿Es que al Presidente del Gobierno no le importaba este asunto? (23)

Aunque de una evocación aparentemente banal, la anécdota narrada adquiere una relevancia distintiva, no solo por conceder una entonación de interés social al artículo "periodístico" y caracterizar su narrativa (diferenciándola de la voz equisciente dedicada a Galip), sino también por evidenciar el uso del autor (vía el narrador-personaje) del espacio geográfico factual. El Mar Negro es asociado al ala oriental del globo, mientras que el Mediterráneo ha sido adoptado por las culturas aledañas como parte de su identidad (además de sus connotaciones históricas y comerciales), entre las cuales puede destacarse Occidente dadas las circunstancias presentes. Debido a que el narrador-personaje no persigue la problemática ambiental, la ubicación geográfica de Turquía es supeditada a la denuncia intencionada. El narrador, aunque periodista, no provee ningún tipo de información objetiva para plantear un fenómeno que presenta como natural, lo cual acentúa tanto el carácter opositor del personaje como la parcialidad del autor. Finalmente, aunque El Bósforo pudiera ser considerado como un componente orográfico dentro de la imagen de Estambul, el tipo de descripción termina por alterar su significado:

> Está claro que dentro de muy poco tiempo ese lugar paradisíaco que en tiempos llamábamos «El Bósforo» se convertirá en un pantanal negro …. No es difícil suponer que al final de un largo verano ese pantanal se secará y se volverá fangoso aquí y allá como el fondo de un modesto arroyo que riega un pueblo …. Una nueva vida comenzará en ese profundo y salvaje valle en el que la Torre de Leandro se alzará como una colina ….
>
> Hablo de los nuevos barrios que empezarán a levantarse en el vacío de ese barrizal al que antiguamente se llamaba «El Bósforo» entre las miradas de funcionarios del ayuntamiento provistos

> de libretas de multas corriendo de acá para allá… (23-24)

Con un lenguaje hiperbólico, el narrador-personaje hace uso del espacio geográfico para plantear su postura. Dentro de esta animadversión, la dimensión espacial es perjudicada, y es que además de la proyección apocalíptica sobre el territorio habitado, el narrador explaya un criterio que condiciona la interpretación de la ciudad. Al recurrir a la problemática de El Bósforo (emblema local) como punto de arranque en la composición del imaginario narrativo, el autor advierte de la preponderancia de un discurso sobre otro; en esta ocasión, del crítico al ficcional.

En definitiva, el espacio urbano es politizado desde la perspectiva mediática, misma que delinea el retrato social de la Estambul intencionada por el autor. Por lo tanto, es posible hablar de una supeditación del espacio frente al discurso sociopolítico, aun cuando cada descripción sea anclada a un punto topográfico, a una zona o a un referente espacial emblemático. Si bien el trabajo cartográfico es limitado, resta insistir que es suficiente para permitir la condensación del propósito de denuncia, la perspectiva testimonial y la caracterización social. *In medias res*, la postura frente al estado sociopolítico impera de tal forma en la perspectiva de los narradores, que los componentes de la dimensión espacial, así como la interacción de los individuos, es proporcionalmente menor tanto al tipo de experimentación en otros textos, como en el plano diegético. A falta de mejor término, es escaso.

En *Una sensación extraña* es posible observar otro tipo de evolución del imaginario espacial, también afianzado a la conformación de un palimpsesto de alcance colectivo. Mediante el uso de la polifonía, la obra gira entorno a la vida de Mevlut Karatas, aldeano de Anatolia, criado y practicante del oficio de vendedor ambulante de yogur y boza en las calles de una Estambul convertida en metrópoli. Como ya fue anticipado, la historia ficcional no es solapada por la inclinación política del autor, y es que el propio perfil de los personajes protagónicos justifica este deslindamiento al tratarse de un grupo de familiares y conocidos originarios de las aldeas colindantes con la ciudad – la

periferia. Al mismo tiempo, la opinión crítica sobre las determinaciones gubernamentales pervive, así como la bulla social correspondiente, aunque como trasfondo de la óptica del protagonista. En todo caso, la presentación de la obra por puño y letra del propio autor solo atiende al relato ficcional: "Una historia sobre la vida, las aventuras, los sueños y los amigos de Mevlut Karatas, el vendedor de boza, y una fotografía de la vida de Estambul entre 1969 y 2012, descrita desde la perspectiva de numerosas personas" (Pamuk, 6). Aparentemente, dentro de los códigos literarios del texto no se indican las connotaciones sociopolíticas de una forma explícita.

Mevlut es el personaje ingenuo que testimonia las transformaciones del panorama urbano. Engañado por su primo Süleyman (el antihéroe en cuestión), se fuga de Anatolia Central a Estambul con Rayiha, quien figura como el motivo sentimental. Dado que el perfil del protagonista es una mescolanza del contrapícaro (Sanz, 2015) y el modelo del mediocre, la descripción del espacio en tanto que trasfondo será un retrato de la ciudad desde un movimiento sujeto a la condición socioeconómica del testigo. Paralelamente, a partir de los desplazamientos de Mevlut, el autor describe las disconformidades y levantamientos civiles de menor escala que se consolidan como parte de la morfología urbana: propaganda de la oposición en las calles, remodelaciones, modificaciones viales, turistificación de barrios antiguos, etc.

Desde este punto, es posible atisbar una diferencia considerable con otras formas de desenvolver la dimensión espacial; pero cabe añadir que, dentro de la producción literaria del autor, *Una sensación extraña* manifiesta una serie de recursos que Pamuk ya empleara previamente, y que han sido distintivos en otras construcciones ficcionales. Es decir: 1) La polifonía narrativa, en conjunción con una multiplicidad de perspectivas abocadas a la vida de un personaje central, también fue un componente axial y estructural para la pluralidad ficcional (policíaca, sentimental, histórica, artística) de *Me llamo Rojo*. En términos estrictos, cada capítulo es narrado por los personajes involucrados en la vida y asesinato de Maese Donoso, uno de los ilustradores asignados por el sultán de retratar el Imperio Otomano. La división capitular de

Una sensación extraña, en cambio, utiliza fechas orientativas que enmarcan relatos articulados por más de una voz (*ergo* más de una perspectiva), con una extensión diversa y de manera aleatoria. 2) La dualidad entre el ingenuo y el antihéroe ya funcionó como un punto de tensión de *El libro negro*, en aquella ocasión materializados en Galip y Celâl respectivamente, y en la obra de 2014, en Mevlut y Süleyman, aunque, cabe decir, no de una sincronía equilibrada ni equitativa. Una lectura de la polifonía narrativa revela los grados de proximidad, relevancia y frecuencia de los personajes, permitiendo clasificarlos. En esta ocasión, la acción del antihéroe es supeditada a la vida y obra del mediocre al igual que las demás voces narrativas, de manera que no se encuentra en una posición tan priorizada como el foco de atención. En esta línea, no obstante, la "mudez" del protagonista de *Una sensación extraña* difiere de *Me llamo Rojo* en tanto que la voz de Maese Donoso inaugura la obra con un capítulo propio; es decir, con un lugar en el espacio narrativo que no fue concedido a Mevlut, quien, como Galip, es un personaje cuya historia y conciencia son narradas por otras perspectivas, mas no por sí mismo. 3) La recreación del espacio cotidiano como epicentro del *imago mundi* literario, como bien se sabe, hizo de *El museo de la inocencia* una novela tan local como cercana al lector global. Nuevamente, el autor presta una atención ineludible a este núcleo, pero ubicando el eje focal en Tarlabaşı (Beyoğlu). Con una semejanza considerable, el andar constante de Mevlut hace de las calles de la ciudad el espacio cotidiano protagónico en la totalidad de la dimensión espacial del microcosmos narrado. *Grosso modo*, *Una sensación extraña* viene a reunir (por no decir consolidar) recursos heredados de narrativas en las que Pamuk experimentara con rasgos asociados al modelo de novela occidental. Pero, de todos estos elementos, quizás es el desarrollo de esta última dimensión, la espacial, el componente que alcanza un momento cúlmine en su representación.

Esta ejemplificación no pretende ser más que un análisis sintetizado de algunas conexiones entre obras hermanas puesto al servicio de una esquematización de la abordabilidad de los imaginarios espaciales manejados por el autor. Individualmente, cada texto muestra una vinculación estrecha entre el tipo de discurso dominante y la disposición del resto de sus elementos: basta recordar la acumulación

topográfica de lugares gracias al movimiento pedestre de Kemal en favor de la labor archivística social de *El museo de la inocencia*. Dado el tipo de afianzamiento al desarrollo geográfico y urbano de Estambul, es viable afirmar que *Una sensación extraña*, a diferencia de otros textos, es una obra socialmente espacial.

Además de la vida y psique de Mevlut, el Pamuk-narrador (otro recurso también identificable en *El museo*) elabora retratos del panorama urbano conjugando tanto componentes propiamente geográficos como perfiles arquetípicos:

> [Mevlut] iba siempre a barrios en los que sabía que sería bien recibido y aceptado.
>
> Por ejemplo, al barrio más populoso, el que le pillaba más cerca de casa: ¡Beyoglu! Quince años atrás, a finales de los setenta, cuando los tugurios de música en directo, los clubs nocturnos y las casas de citas semiclandestinas que poblaban Beyoglu seguían abiertos hasta la medianoche, Mevlut podía vender en sus callejuelas hasta altas horas. Las mujeres que cantaban o alternaban en los clubes y sótanos …; sus admiradores; aquellos hombres bigotudos y exhaustos de mediana edad que, después de venir de Anatolia para hacer compras, invitaban a copas a las chicas de alterne; los nuevos pobres de Estambul, …, y los turistas árabes y paquistaníes, los camareros, los escoltas y los porteros …. Pero en los últimos diez años, como ocurría siempre en esta ciudad, el diablo del cambio había hecho desaparecer … todo ese entramado, esa gente se había marchado, aquellos lugares de diversión donde se cantaban canciones turcas y occidentales al estilo otomano y europeo habían cerrado, y en su lugar se habían abierto locales ruidosos donde comer … y donde beber *raki*. (40)

Este fragmento ejemplifica el tipo de composición del plano social que impera a lo largo del texto, independientemente de los cambios de contextos espaciotemporales que transcurren entre 1982 y 2012. Asimismo, permite identificar los recursos que intervienen en el

entramado de su discurso narrativo, como la dicotomía entre la ciudad antigua y moderna, las afluencias turística y migratoria, la denuncia sobre la repercusión del cambio de la ciudad en las costumbres, las prácticas urbanas del antes y el después, incluso la referencialidad topográfica. En otras palabras, directrices de connotaciones colectivas que abarcan las dimensiones del microcosmos narrado.

Por otra parte, conviene destacar que tales componentes son articulados desde la óptica del personaje protagónico. Esto, a su vez, es manifestado desde los elementos paratextuales y prevalece en el primer párrafo de la novela, conformando así un único preámbulo y, paralelamente, aquellas pautas determinadas por el Pamuk ficcional y que el lector es incentivado a seguir:

> Esta es la historia de la vida de Mevlut Karatas, vendedor de yogur y de boza. Mevlut nació en 1957 en cierto lugar en el extremo occidental de Asia, en un pueblecito pobre de la Anatolia Central que miraba desde lo lejos a un lago brumoso. A los doce años llegó a Estambul, la capital del mundo, donde a partir de entonces ha vivido siempre. A los veinticinco años, se fugó con una muchacha de su pueblo; fue un suceso extraño que determinó su vida entera. Al regresar a Estambul, se casó y tuvo dos niñas. Se dedicó incesantemente a toda clase de trabajos, como el de vendedor de yogur, de helado, de arroz, o el de camarero. Pero por las noches nunca dejó de vender boza ni de construir fantasías extrañas por las calles de Estambul (21).

In medias res, sobresalen algunos indicadores a retomar, como la diferenciación entre el lugar de nacimiento y el lugar de residencia – lo cual constituye una disyuntiva en el sentimiento de pertenencia. El topónimo del pueblo (Cennetpınar) es revelado en páginas subsecuentes mientras que la mención de la ciudad mantiene un ritmo constante en la narración. Inclusive puede observarse cómo, desde un primer momento, la propia existencia de Mevlut parece girar en torno a – o al menos

adquirir relevancia gracias a – sus desplazamientos a la capital. Asimismo, la entonación en la definición del punto de origen anticipa la inocencia que rodea y caracteriza al personaje, "siempre optimista y bienintencionado – ingenuo, según algunos" (12), además de advertir de su condición socioeconómica, un factor que será determinante en el trazado de la morfología urbana.

No obstante, una de las pautas más distintivas del texto, y que ya se advierte desde el fragmento citado, es el protagonismo concedido a la propia ciudad. En un principio, la idea de Estambul es incorporada a la caracterización del personaje central, incluso desde los componentes paratextuales. Ya no solo la presentación del autor sino las ilustraciones de la cubierta de la primera edición (creadas por el propio Pamuk para la casa editorial), aluden a una constitución paralela – incluso simultánea – del individuo y de la ciudad. De hecho, a modo de comentario adicional, el libro cuenta con un forro con las indicaciones tradicionales (autor, premiación, título y editorial) donde figura un Mevlut joven que porta la vara de su oficio, al tiempo que "imagina" (según lo indica la nube perforada del diseño) la pintura de una cubierta que devela el esbozo de una ciudad en cuyo centro y en el punto más alto se encuentra un hombre con gafas y manos en los bolsillos. Dado que la obra no indica que Mevlut use este artefacto, puede deducirse que es un gesto de autorretrato del autor, dedicado a observar el panorama urbano. Esta inversión en la perspectiva – el personaje viendo hacia el mundo, el autor hacia Estambul, y este último dentro de la imaginación del personaje que será los ojos del lector – ocurre en un momento paratextual que no es explicitado en el interior de la obra. Sin embargo, este juego no puede ser desestimado gracias a la ficcionalización del propio Pamuk tanto en el relato como en la pintura, ni mucho menos el destacamento de la ciudad como la otra protagonista, aun cuando no sea reconocida de forma explícita.

Una sensación extraña es presentada como la historia de un individuo de clase baja que habita y, principalmente, deambula por Estambul. Sin embargo, el detenimiento en el desarrollo sociohistórico y político de la ciudad desde la representación de los eventos extraliterarios que repercuten en el entorno inmediato del personaje, así

como su incorporación en la caracterización de Mevlut y la aprehensión del protagonista a leer (recorrer, describir y re-conocer) la morfología urbana, indican el interés del autor hacia el retrato de la vertiente urbano-espacial. Aunque la vida de Mevlut se muestra intrínsecamente ligada a la expansión progresiva de los márgenes citadinos, el hecho de no haya una evolución en Mevlut sino que permanezca como el mediocre e ingenuo a lo largo de los cuarenta y tres años que abarca el relato, en contraste con los procesos reformadores durante el régimen de Atatürk, puede constituir un argumento para ponderar los papeles del personaje, la sociedad y la ciudad en el mismo nivel. En resumen, la lectura de la obra en cuestión no puede ser circunscrita al propósito explicitado por el autor autoficcionalizado – como ya se ha hecho en diversas reseñas desde su publicación; así como tampoco puede comprenderse su totalidad sin partir del dualismo entre el desarrollo del individuo y la transformación de una urbe cosmopolita y moderna.

Esta evolución ocurre en dos fases y en dos escenarios distintos: por un lado, la vida en las chabolas y, por otro, las reformas urbanas durante el régimen de Atatürk, tanto de mano del gobernante como de los distintos grupos sociales, lo cual, en general, permite al autor expandir el tratamiento de la dimensión espacial abordando tanto la centralidad como la periferia. En el plano ficcional, la primera fase corresponde, no al traslado de Mevlut de Cennetpınar a Estambul durante su infancia y juventud, aunque se trate de un desplazamiento significativo, sino al establecimiento en Kültepe, una de las *colinas* – márgenes – ubicadas alrededor del núcleo urbano. La segunda fase, por otra parte, tiene lugar dentro de los márgenes centrales – Beyoğlu, Taksim, Tarlabaşı – y se corresponde con aquellas transformaciones propiamente urbanas que dictaminan los trayectos del personaje protagónico. En términos generales, es posible observar una dinámica distinta en la representación de la ciudad; es decir, ya no desde zonas burguesas (lo cual ha sido una crítica en contra del propio autor) como Nişantaşı o Çukurcuma, sino desde la perspectiva de la marginalidad.

Interesa, también, explorar esta cuestión con mayor profundidad, no solo por tratarse de un rasgo singular dentro de la producción literaria de Pamuk (al no haber ocupado una atención tan preponderante

en obras previas); sino por insistir en el reconocimiento que da el presente estudio a la importancia de la periferia en la concepción de un imaginario espacial específico, en este caso Estambul. A este respecto, podría considerarse redirigir cualquier aproximación analítica a un marco que permita incorporar otras obras del corpus y establecer una comparativa entre las narrativas. Sin embargo, *Una sensación extraña* destaca por la identificación topográfica de un espacio urbano específico; característica que, como se habrá podido observar, no forma parte de la usanza común de los otros tres autores. De momento, es necesario mantener la reflexión en el texto presente.

Así pues, la elaboración cartográfico-literaria de Estambul comienza desde sus márgenes gracias al – y a través del – desplazamiento de Mevlut. Mediante este encuentro iniciático, el autor retrata las formas de vida urbana que aún preservaban modelos tradicionales de los pueblos de origen.

> Durante los primeros meses de su llegada a la ciudad, cuando volvían de vender yogur, su padre llevaba a Mevlut a recorrer las laderas de Kültepe, donde vivían.
>
> La casa estaba donde terminaba la ciudad, en la parte baja de una colina cenagosa y medio pelada en la que creían moreras y alguna que otra higuera. … Las mujeres de las familias que habían emigrado a estas colinas a mediados de los años cincuenta desde los pueblos pobres de Ordu, Gümüşhane, Kastamonu y Erzincan, cultivaban maíz y lavaban ropa a lo largo del arroyo, igual que hacían en el pueblo del que procedían. (Pamuk 72)

En este sentido, puede advertirse la apropiación antropológica del espacio desde la pervivencia de las costumbres aldeanas. Sin embargo, esta práctica social constituye una de las réplicas de los movimientos migratorios que habrán de conformar los límites de la ciudad actual. El evento que ejemplifica estos procesos del crecimiento urbano es la población de dos colinas vecinas, Duttepe y Kültepe, aproximada mediante el conflicto familiar entre Mevlut y su padre (Mustafa Karataş) y la familia de Süleyman Aktaş. De acuerdo con el narrador

omnisciente, las condiciones de vida de los habitantes de ambas zonas, una delante de la otra, condujeron a una serie de confrontaciones civiles que también fueron incentivadas por el antagonismo entre izquierda y derecha. En el nivel de la historia sentimental, este antagonismo es reflejado en la confrontación entre familias hermanas, la cual deriva de una legislación sobre la propiedad territorial[79]. Mientras Mevlut es conducido hacia la vertiente comunista por su amigo Ferhat y se integra a la labor clandestina de pegar carteles en las calles de Duttepe, sus primos Süleyman y Korkut defienden el bando nacionalista. De tal forma, el conflicto civil se vuelve relevante para el plano sentimental del texto:

> Al contemplar con furiosos ojos de pegador de carteles de izquierdas la casa en la que había entrado cientos de veces desde su llegada a Estambul, en la que había pasado tantas horas felices con Süleyman, Korkut y su tía, Mevlut comprendió la razón de la ira de su padre. Su tío y sus primos, toda la familia Aktaş, les habían arrebatado sin contemplaciones la casa que habían construido todos juntos.
>
> No se veía nadie por allí. Mevlut cogió la brocha y extendió generosamente la cola por el lugar más visible de la pared trasera de la casa. Ali pegó dos carteles. … Pegaron carteles en la pared de atrás y también en las laterales. (139-140)

En definitiva, la historia del protagonista y la personalización del conflicto civil se unen al retrato del panorama urbano y lo modifican de manera que el personaje de origen foráneo puede ejercer un sentimiento de pertenencia; el cual, cabe añadir, será reforzado gradualmente gracias a la práctica al desplazamiento posterior al interior de Estambul y a la práctica del andar. El discurso sociopolítico, entonces, es enraizado a la historia sentimental y la perspectiva de Mevlut,

[79] De acuerdo con el narrador, las periferias eran pobladas por los primeros migrantes de la era moderna quienes habitaban una sección de tierra elegida al azar, y sin poseer un título de propiedad.

ininterrumpidamente sometida a las transformaciones de su entorno, permite observar este cambio del componente espacial en tanto que determinante del desarrollo colectivo.

En contraste, la ciudad *per se* (es decir, su morfología, disposición y demás componentes paisajísticos y espaciales) adquiere precisión en la medida en que Mevlut comienza a habitar en Tarlabaşı (Beyoğlu), una de las áreas centrales de Estambul. Si durante las primeras etapas de aprendizaje (infancia y adolescencia) la postura del personaje protagónico con relación al espacio urbano es primordialmente testimonial, durante la adultez hay una aproximación notoriamente mayor, aun cuando permanezca dentro de la lectura del espectador. Esto es: por un lado, Mevlut desempeña una vida cotidiana y una serie de oficios de carácter "sedentario", ya no solo como vendedor ambulante, que contribuyen a la demarcación del imaginario espacial de la obra. Por otro, prevalece una posición de desconocimiento del entorno y, enfáticamente, de expectativa sobre la cultura del espacio inmediato: "Le gustaba pensar en la ciudad como un lugar lleno de cosas maravillosas que parecían ocurrir todas al mismo tiempo, no importaba dónde mirase. Y donde más cosas ocurrían era en las zonas de Şişli, Harbiye, Taksim y Beyoğlu" (160). Gracias a esta dualidad, la porción de la dimensión espacial de la obra que es circunscrita a Estambul se caracteriza por el conocimiento del habitante local y el extrañamiento del caminante foráneo.

A ello, se añaden una serie de factores que, al tiempo de contribuir al perfilamiento de la directriz del hilo narrativo, denotan distintos sectores de la sociedad urbana que son correspondientes al desarrollo de la urbe. Por un lado, la práctica migratoria del pueblo a la ciudad personificado tanto en Mevlut y aledaños como en los habitantes con los que el protagonista establece algún tipo de relación humana. Cabe destacar que, en contraste, la obra carece de personajes nativos de Estambul, lo cual contribuye a acentuar la dirección de la óptica del autor hacia los contextos periféricos. Por otro lado, el establecimiento de una dicotomía imagológica entre la Estambul moderna y la Turquía arcaica: muestra de ello es la marginalización de algunas prácticas urbanas, como la venta ambulante de boza casera.

> Doce años después de que Rayiha y él se fugaran a Estambul, estaba Mevlut vendiendo boza una noche … de marzo de 1994, cuando se encontró delante una cesta que habían descolgado desde arriba veloz pero silenciosamente.
>
> –¡Tendero, el de la boza, pon para dos! ….
>
> … Y puede que Mevlut se sorprendiera tanto porque era ya una costumbre olvidada que los habitantes de Estambul compraran a los vendedores callejeros descolgando desde la ventana una cesta con una cuerda. (37)

Asimismo, como parte de la contextualización de esta sección del relato (que corresponde a la introducción al lector en la ambientación modernizada de Mevlut), el autor hace una acotación a este propósito:

> En este punto, para que se entienda mejor la historia y no resulte demasiado extraña, por mucho que esté llena de acontecimientos extraños, debo detenerme un segundo para explicarles tanto a los lectores extranjeros como a los lectores turcos de generaciones futuras, que me temo que en los próximos veinte o treinta años desgraciadamente lo habrán olvidado, que la boza es una bebida tradicional asiática … (ibid.)

De tal forma, la voz narrativa – el Pamuk ficcional – encuadra el segmento, la práctica y por tanto el personaje, dentro de una construcción imagológica presentada como arcaica. Una imagen, cabe observar, que es descrita desde una voz narrativa distanciada y consciente del campo de recepción posible de la obra. De hecho, no podría decirse que el autor no haya hecho recurso de esta conciencia. En este caso, al colocar en un mismo plano a los lectores turcos y extranjeros, al construir la imagen del Estambul antiguo – expresión propia del autor (38) – y establecer un distanciamiento como narrador, Pamuk limita la significatividad de tal imagen a una noción de antigüedad, desuso, o bien, de un momento previo a la modernización.

Finalmente, podría decirse que esto produce cierta resonancia con la declaración del autor citada al inicio de la presente sección: Pamuk solicita no entender su obra literaria como una traducción de su ciudad nativa a una perspectiva ya no occidental sino meramente extranjera, tanto en el sentido espacial como temporal; y colectiva, donde foráneos y "turcos futuros" no son diferenciados por la voz narrativa. Pese a ello, hay una labor de traducción, no en el plano lingüístico sino de un contexto sociocultural a otro, sea geográfico o generacional.

Ahora bien, dadas las fechas (1969-2012), podría proponerse, primero, que *Una sensación extraña* representa el siguiente paso en la historia moderna de Estambul, después de *El libro negro* (alrededor de 1985) y *El museo de la inocencia* (1975-1985). Es decir, ya no el desacuerdo político interno ni la entrada de la influencia externa sino la convergencia y, finalmente, el delineamiento de la ciudad en el s. XXI. Segundo, desde una apreciación general de la producción literaria del autor, podría aventurarse que se trata, pues, de un retrato pictórico que se anexa a la representación de la historia social de Estambul, cual biombo de Coromandel, en que cada palangana es un fragmento histórico, social y, dada la experimentación distintiva de su autor, literario.

Al tratar con el aspecto geográfico, por otra parte, es posible delimitar el imaginario espacial de las obras indicadas y, con ello, advertir su evolución. Por ejemplo, tanto la definición topográfica creciente como su expansión en el territorio geográfico. Por tal motivo, interesa rastrear este desarrollo en representaciones cartográficas, con el propósito de favorecer la visualización de los lugares identificados explícitamente por el autor, pero, principalmente, de dar seguimiento a la construcción de la Estambul de Pamuk. La siguiente sección está dedicada a tal fin.

4.3.1. Cartografías de la Estambul de Pamuk

Incentivado por *Istambul. As lembranzas e a cidade* (Galaxia, 2008)[80], Xesús Constela se dedicó a recorrer la gran urbe teniendo como referencia las palabras autobiográficas del autor turco. El recorrido derivó en "Carta de Istambul. Tras a ollada de Orhan Pamuk", un relato de viaje para la Revista *Grial* (2007) donde el escritor gallego comparte su lectura, tanto la urbana como la literaria. "Istambul – escribe – carece de comezo ou de final, e o viaxeiro nunca se decata totalmente das xigantescas dimensións da urbe que o circunda" (120). Años después, el propio Pamuk imprimiría una idea similar en *Una sensación extraña*, en voz de una joven mujer originaria del pueblo de Gümüşdere que había huido a la ciudad para evitar un matrimonio arreglado. "Estambul no tiene fin" (279), diría Samiha, al poco tiempo de comenzar su vida con Ferhat, mejor amigo de Mevlut, en la periferia. Tomando en cuenta las dimensiones demográficas, económicas y territoriales de la megalópolis, puede entenderse por qué ambos autores han mostrado su inclinación a plasmar tal juicio como parte de una primera impresión (algo que podría considerarse innecesario). Sin embargo, un análisis más cercano denota el papel del atributo de la inconmensurabilidad en la narrativa pamukiana, y que se encuentra lejos de fungir un propósito meramente incidental.

La expansión de los márgenes urbanos ha pasado a figurar como uno de los estribillos más frecuentes a lo largo de las novelas de Pamuk, además de las transformaciones pertinentes en el ámbito histórico-social, político e ideológico. *Vis-à-vis*, los textos contienen anotaciones notoriamente similares a este respecto: Galip de *El libro negro* observa que "Estambul es un sitio muy grande, incomprensible" (519), a pesar de tratarse de su lugar de origen y residencia. Kemal de *El museo de la inocencia* confiesa que, incluso tras haber recorrido los barrios de manera regular (casi compulsiva) durante la ausencia de Füsun, "Estambul había crecido tanto en los últimos diez años, los incendios y

[80] Cotejando las fechas de publicación indicadas por la Editorial Galaxia con el artículo impreso en *Grial* en 2007, resulta plausible deducir que Constela partió de la primera edición al gallego en 2003. No obstante, hay una discrepancia menor en el título, referido por el autor como *Istambul, cidade e lembranzas*. El título citado en el presente estudio deriva de la información pública de la Editorial.

las nuevas construcciones lo habían cambiado de tal manera y las estrechas calles se habían llenado tanto de gente con la emigración, que a menudo nos perdíamos" (323). Finalmente, hacia finales de 2012, el Mevlut maduro de *Una sensación extraña* percibe que "la ciudad había crecido tanto, se había expandido tanto, que era imposible volver conduciendo de esos barrios en un solo día, no digamos ya caminando" (611). La ciudad, pues, es definida por exceder a los personajes que le habitan, y ese exceso, a su vez, es lo que permite establecer la diferenciación, o si se prefiere, la segregación entre el personaje "humano" – y, ultimadamente, el individualismo que construye el primer plano del espacio (lo perceptible e inmediato); y el componente "espacial".

Desde una panorámica inclusiva, Estambul es el personaje omnisciente del microcosmos pamukiano, permanente pero mutable. Su desarrollo, descrito en sincronía con los fragmentos temporales correspondientes (1975, 1985, 1969-2012), desde distintos contextos sociales (burguesía y marginalidad, por ejemplo), y bajo las condiciones de los tiempos narrativos (a veces múltiples) de cada obra; puede ser concebido como un proceso evolutivo transversal. Esto, ya no solo por el hecho de tratarse de un punto geográfico concreto sino porque la propia concatenación entre las novelas forma parte del plano diegético gracias a ciertos gestos intertextuales como el cameo del autor en *El museo de la inocencia* y *Una sensación extraña*, y la aparición del periodista Cêlal Salik en los tres textos, lo que confiere una connotación de unidad. En conjunto, es posible intuir la configuración de *una historia* acerca de la evolución de la ciudad, tanto en términos artístico-ficcionales como histórico-políticos, e inferir que el autor ha trasladado dicho proceso de lo factual a lo literario, y que ha construido una narrativa urbana funcional solo en términos descriptivos, incluso orientativos (pensando en el ejercicio de Constela y tantos otros lectores). En otras palabras, interpretar el trazado de la ciudad como una reproducción "literaturizada" de un mapa y no como impronta cuya forma de representación, y por tanto, su propuesta, también ha cambiado.

Prueba de ello es el detalle en la precisión cartográfica. Como bien se sabe, Pamuk no es un autor que escatime en descripciones visuales ni en la plasticidad de los escenarios que sus personajes van presenciando con el devenir de la narración. Por tal motivo, llama la atención el uso de expresiones ambiguas en *El libro negro* como "en un callejón trasero de Nişantaşı" (43), "las escaleras interminables de un edificio griego en algún callejón de Cihangir" (196), "en alguna ciudad perdida de Anatolia" (ibid.), e incluso el parágrafo previamente citado: "Como sé que no significaría nada para aquéllos (sic.) de mis lectores que no conozcan bien Estambul, no voy a dar el nombre de esa calle sobre el Cuerno de Oro. Piensen en una calle adoquinada…" (150). Si bien los indicadores toponímicos sirven como puntos de referencia, también es verdad que el margen de ambigüedad es notorio y, por tanto, el trazado cartográfico es primariamente orientativo. No así en *El museo de la inocencia*, donde el autor explaya formas de representación cartográfica verbales y gráficas, incluyendo direcciones específicas y cambios de los topónimos antiguos a los actuales. Tal es el caso de "Dalgiç, n.º 24, Çukurcuma" (292), casa de Füsun y ubicación del Museo. *Una sensación extraña*, por otra parte, puede considerarse como la máxima manifestación de la práctica cartográfico-literaria de Pamuk, ya que además de la distribución urbana interna, el autor incluye pueblos, rutas ferroviarias y zonas aledañas como puntos de recurrencia frecuente y parte del imaginario espacial. Por ejemplo, los personajes principales son originarios de Cennetpınar y Gümüşhane, pueblos de las provincias Erzincan y Gümüşhane; los índices de movimiento y menciones de ambos referentes son constantes, potencialmente equiparables en relevancia a la megalópolis. Esto, no obstante, a nivel discursivo.

A partir del seguimiento de los topónimos importados en las novelas, es posible advertir la profundidad de la dimensión espacial trabajada por Pamuk. En favor de este interés, se ha realizado un registro de la información geográfica a partir de las prácticas cartográficas enunciadas por las voces narrativas, dentro de un modelo

de base de datos[81] basado en las necesidades del presente análisis, el cual recopila lugares, personajes, categorías de enunciación, correspondencia escalar y otros datos que facilitan identificar su ubicación en las obras respectivas (capítulos, páginas, periodo de enunciación según el tiempo narrativo)[82]. Una vez completado el registro, se ha procedido a la elaboración de representaciones cartográficas visuales (mapas) utilizando el programa QGIS – Las Palmas 2.18 (Sistema de Información Geográfica de Código Abierto)[83]. Aunque las posibilidades de trabajo son diversas, de momento basta con circunscribir el empleo de ambos recursos al seguimiento cronológico de las extensiones geográficas tratadas por el autor. Finalmente, para facilitar la percepción de dicho progreso, es necesario continuar con la pauta secuencial (fecha de publicación).

Para comenzar, la apreciación al panorama ecuménico (véase Anexos: Capítulo IV. Orhan Pamuk, *Mapas 1, 2 y 3*) revela un destacamento permanente sobre Estambul y Turquía en contraste con una identificación topográfica esparcida por los demás continentes. Esta información permite traducir la demarcación territorial entre lo mundial y la dimensión local – pero no necesariamente como parte de la dicotomía *local-global*, ya que esta supone una lectura en el marco de las relaciones dominante/dominado; apenas se trata del reconocimiento del lugar desde donde Pamuk construye su microcosmos narrativo.

[81] El modelo seguido para el presente estudio deriva, parcialmente, del criterio estructural formulado durante el transcurso del proyecto "La proyección del lugar. Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de información geográfica y humanidades espaciales", dirigido por Fernando Cabo Aseguinolaza y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2013-41361-P). No obstante, el objetivo de la presente investigación ha requerido modificaciones propias, principalmente en la inclusión de la categoría de *Escala* y la omisión de otros atributos.

[82] Es necesario tener en cuenta el volumen de los textos. *El libro negro* cuenta con dos partes que reúnen los treinta y seis capítulos y 578 páginas en la edición Debolsillo. *El museo de la inocencia*, también en la misma edición, cuenta con 86 capítulos y 641 páginas. Finalmente, – la versión de Random House de – *Una sensación extraña* se divide en siete partes que concentran 57 capítulos con sus 620 páginas.

[83] A menos que se indique lo contrario, tanto las bases de datos como los mapas de la disertación son de autoría propia y han sido concebidos para uso exclusivo del presente estudio.

Desde un criterio sistémico, los mapamundis de *El libro negro*, *El museo de la inocencia* y *Una sensación extraña* permiten discernir tres dimensiones, mismas que son coherentes con el grado de implicación con los personajes. La periferia es constituida por referentes escasa y meramente mencionados: América, África, India, China y Japón. Las semi-periferias son congruentes con un grado de implicación mayor en las anécdotas experienciales, pero también derivan de fragmentos dialógicos y reflexivos. En *El libro negro* esta categoría corresponde al noreste y al sur de Turquía, en dirección a la Europa mediterránea y a los países colindantes del ala asiática. En el mapamundi de *El museo de la inocencia* se observa un énfasis preponderante en Europa, lo cual responde tanto a la importancia de París en la construcción dialógica del imaginario narrativo como a los museos visitados por Kemal después de la muerte de Füsun. Entonces, Europa posee un valor tanto cualitativa como geográficamente cuantitativo. Por su parte, *Una sensación extraña* no muestra indicios de incorporar suficientes referentes para delimitar este tipo de marco. La mayor parte de los puntos localizados en Asia y África aluden a eventos sociohistóricos que no dependen del hilo narrativo.

El centro, lógicamente, es donde se concentran aquellos lugares presenciados en tiempo presente. Al estrechar el espectro al ámbito nacional (*Mapas 4, 5 y 6*), es posible percibir un siguiente contraste cuantitativo entre Estambul y el resto de Turquía. Lado a lado, el mapa de *Una sensación extraña* (*Mapa 6*) muestra el incremento de atención de Pamuk en otras ciudades turcas de forma considerable – Ankara, Konya, Esmirna. Esto se explica, por ejemplo, al recordar la temática migratoria, pero también deriva de los capítulos dedicados a la descripción de los puntos de procedencia de personajes y anécdotas incidentales. Por su parte, aunque el mapa de *El libro negro* hace una referenciación notable, las voces narrativas no demuestran el desarrollo de un vínculo sustancial. La presencia de Turquía en *El museo de la inocencia*, por otro lado, es mínima.

Finalmente, respecto a la dimensión urbana, la zona de actividad narrativa se muestra constante a lo largo de los tres textos (*Mapas 7, 8 y 9*). Una diferencia notable, en todo caso, consiste en un registro mayor

de las periferias de Estambul en *Una sensación extraña*, tanto al oeste de Üsküdar como en Fatih en la zona sur de la ciudad al otro lado del Puente de Gálata, donde fueron localizadas las colinas ficcionales Kültepe y Duttepe. Si bien no se observa un cambio evidente, tampoco puede desestimarse la expansión del territorio de *El libro negro*, un texto primordialmente local y cotidiano, pasando por *El museo de la inocencia*, donde la relación Estambul-Europa en el plano de la conciencia es más explorada, y ultimando en *Una sensación extraña*, donde la ciudad es descrita desde sus calles y a lo largo de su evolución moderna.

Según se puede observar, la puesta en práctica del ejercicio cartográfico permite visualizar la dimensión geográfica del microcosmos de Orhan Pamuk. Sin embargo, también revela las licencias tomadas por el autor: primero, aunque los lugares cotidianos y/o principales (epicentros ficcionales) son asociados a barrios y avenidas, Pamuk no ha precisado sus localizaciones. Por ejemplo, en *El libro negro* solo se indica el barrio donde se encuentra la casa de Galip (Nişantaşı), al igual que las residencias de Kemal en *El museo de la inocencia*. La dirección de la casa de los Keskin (Dalgiç, no. 24), donde Kemal declaraba levantar el museo, se encuentra una cuadra a la derecha de donde se ubica el Museo de la Inocencia (factual). Como ya se mencionó antes, las colinas Kültepe y Duttepe no se corresponden con las directrices argumentadas por la voz narrativa de *Una sensación extraña* – Kültepe como tal fue una ciudad en la región de Anatolia Central de la cual, actualmente, solo se conservan los vestigios a 20km al suroeste de Kayseri; Duttepe es una montaña de la Provincia de Giresun que colinda con el Mar Negro y se ubica a 1.538,47 km de Estambul.

En su lugar, Pamuk recurre a topónimos de mayor amplitud como barrios, distritos, zonas, plazas y avenidas, lo cual ya es una delimitación favorable para observar, además de las áreas recurrentes de su construcción narrativa, el territorio urbano desestimado. Los mapas *10* y *11* ilustran los lugares, distritos y barrios de mayor preponderancia en las obras, tanto en los textos singulares como en su conjunto. Durante su elaboración, no obstante, salió a relucir otra

anomalía en la descripción cartográfica, y se trata de la aleatoriedad entre los términos "barrio" y "distrito". Porque podría tratarse de una decisión de los traductores y no del propio Pamuk, sería un descuido atribuir este vocabulario a un gesto de la usanza propia del habitante local sin tener en cuenta el inciso lingüístico. Por ejemplo, Beyoğlu, constantemente referido como barrio, es el distrito que colinda con Şişli y Beşiktaş; Nişantaşı, cuyas descripciones por las voces narrativas sugieren una amplitud más vasta, es un barrio de menor extensión que Eminönü, el cual, por cierto, recibe una atención menor. En su lugar, conviene tener en cuenta que Eminönü pertenece al distrito de Fatih, Çukurcuma a Beyoğlu y Nişantaşı a Şişli, lo cual explica por qué estos topónimos 1) son mencionados simultáneamente con frecuencia, y 2) por qué puede surgir cierta confusión al registrarlos como barrios o distritos. Por último, puesto en contraste, ambos mapas también pueden usarse para percibir la dimensión real de la Estambul de Pamuk en proporción con el resto de la ciudad, la provincia, el país, y así sucesivamente.

El hecho de que la ubicación de las residencias particulares no sea revelada no compromete la percepción general del espacio trabajado por Pamuk desde las fuentes literarias. Sin embargo, para la práctica propiamente cartográfica esta ausencia puede significar una omisión importante ya que dificulta su localización. Si bien sería justificable excluir estos referentes de las representaciones digitales, no parece apropiado evadir la cuestión, principalmente cuando la percepción del trazado urbano, las trayectorias y la experiencia misma del espacio habitado se originan y retornan a estos lugares cotidianos. Una forma de solventar esta carencia ha sido partir de las pautas indicadas en las rutas habituales pedestres y de las descripciones de las características urbanas (no siempre esclarecidas) de los personajes (edificios, callejuelas, señalamientos ambiguos, etc.), para asignar el topónimo (con sus respectivas coordenadas) a los sitios más probables.

Naturalmente, esto supone un margen de error. Sin embargo, en este caso concreto no se trata de lugares territorialmente aislados sino inmersos en las zonas de mayor afluencia narrativa. Por lo tanto, como ya se apuntaba, no se compromete ni se modifica la extensión del

perímetro delineado. Por el contrario, contribuye a afianzar su influencia en el discurso narrativo de la ciudad. Como se puede observar en el *Mapa 11. Epicentros ficcionales,* se ha optado por ubicar 1) las casas de Galip y Kemal y el Edificio Compasión en la zona norte de Nişantaşı; 2) la casa de Mevlut y Rayiha en la avenida Vali Konağı (Şişli)[84]; la casa de Füsun Keskin en Dalgiç, no. 24 (en la siguiente esquina de la cuadra del Museo); y las colinas Kültepe y Duttepe en Eminönü a paritr de las rutas de Mevlut con Mustafa.

En suma, la elaboración de los mapas literarios favorece el seguimiento a un caso de evolución de la representación literaria sobre el mismo espacio geográfico. Asimismo, también da cuenta de las relaciones que establece el autor con la ciudad dentro del texto literario. Si en *El libro negro* la megalópolis es reducible a una función pasiva (i.e. como fondo), en *El museo de la inocencia* adquiere un valor testimonial mientras que, en *Una sensación extraña*, Estambul se convierte en una entidad intrínseca – metafóricamente orgánica. Relaciones, pues, que se reflejan en los mapas: así como en el *Mapa 7. Estambul en* El libro negro se observa una referenciación media pero dispersa, en el *Mapa 8. Estambul en* El museo de la inocencia destacan concentraciones nítidas a lo largo de Şişli. Pero, no es hasta *Una sensación extraña* que sobresale la ampliación del radio abarcado. Paralelamente, Pamuk lleva a cabo una construcción cartográfica ficcional sobre el terreno factual, con lo cual se advierte la creación de una topografía imaginaria y no solo un mapeado meramente factual.

Gracias a los mapas literarios es posible demostrar que, en términos geográficos, Pamuk es un autor local. En este sentido, conviene insistir en que *lo local* no significa una exclusión de *lo global*/*lo mundial*; los textos son prueba de ello. Por *lo local* se entiende una entidad geopolítica inmediata cuyos códigos son experimentados de forma colectiva, que ha sido delimitada geográficamente y que funciona como una unidad referencial respecto a otras. Así pues, el destacamento

[84] De acuerdo con las indicaciones de *Una sensación extraña*, la casa de Mevlut y Rayiha se ubicaba en Valikonağı. Al buscar las coordenadas, se encontró una calle con dicho nombre en Bakırköy, un distrito que también pertenece a Estambul pero que se encuentra lejos de donde Mevlut llevaba a cabo su trabajo como vendedor de booza (aproximadamente 17,24 km). Siguiendo las descripciones del texto, se ha optado por ubicar la casa en la avenida de Şişli.

topográfico de Estambul y Turquía frente a la proyección de Europa y el resto del mundo, a lo largo de las tres obras y de su trayectoria literaria, permite esta anotación.

Asimismo, también sienta las bases para discernir su *glocalidad*, y es que en el microcosmos de Pamuk, *lo global* es parte de la conciencia de *lo local* como contrapunto y eje temático. Con base en un perímetro central pero conciso, Pamuk yuxtapone la realidad de *lo local* en una ciudad semi-periférica que, por sí misma, es una hibridación geocultural. Por ende, las dimensiones de su representación conllevan a la cristalización de dicha dicotomía, *lo local/lo global*, pero no necesariamente en una fase de resignificación problemática, ni tampoco como una tentativa de homologación. En otras palabras, las obras de Pamuk no buscan reivindicar Turquía frente a Europa (si se prefiere, el término extraliterario, la Unión Europea), ni traducir Estambul a Occidente. Su obra literaria intenta, apenas, re-cartografiar (su) Estambul.

La narrativa urbana de Pamuk, aunque concreta, pone sobre la mesa una serie de cuestiones que orillan a replantear los componentes universales de su propuesta literaria. El hecho de que Europa y el resto del mundo funcionen como constructos del plano discursivo e imagológico, pero que no reciban un detenimiento topográfico mayor, marca una brecha hacia los parámetros que erigen la ciudad retratada en sus obras. Primero, *lo turco* y *lo europeo* como sinonimia de lo tradicional y lo moderno, y la incorporación de estos binomios conceptuales en la articulación de una nueva "turqueidad" cotidiana (*turkishness*). Segundo, *lo local* y *lo global* dentro de esta construcción que, a su vez, caracteriza la recepción del autor en el marco global. Tercero, *lo propio* y *lo extranjero* como una yuxtaposición transversal en el receptor individual del entorno, así como en el propio espacio. Cuarto, *el centro*, *la periferia* y el contacto entre ambos problematizado en las dinámicas de la migración urbana.

Frente a esta densidad, Estambul, como núcleo geográfico y epistemológico, ejerce una fuerza centrípeta sobre estas dicotomías, de manera que la apreciación analítica de los componentes urbanos conlleva a ponderar estas problemáticas. En su trayectoria de relatos

sobre su ciudad nativa, el autor retrata las inflexiones y contrapuntos de una pertenencia bicontinental, pero rechaza ser percibido como un puente, un traductor, un mediador geocultural. En su lugar, Pamuk se sitúa como un escritor turco, europeo, pero primordialmente, como el autor urbano de (una) Estambul (plural e inconmensurable).

4.4. LA OTREDAD URBANA DE CRISTINA RIVERA GARZA

Me interesa el resto; no el centro ni lo que se propone como central, sino eso que el poder asume como despojo y que no es sino la pulpa misma de otra forma de vida.
Cristina Rivera Garza

La narrativa de Cristina Rivera Garza es, cuando menos, esquiva. Así como sus novelas incorporan ejercicios poéticos y como sus poemas reproducen un acento prosístico, así su estilo ensayístico y su formación crítico-literaria se han infiltrado en su lenguaje literario-ficcional (término, cabe señalar, que para la propia autora ha perdido valía en la época contemporánea[85]). Relaciones intertextuales, desdoblamientos múltiples, metarrealidades y "escrituras colindantes" – al decir de Rivera Garza, enmarcan la yuxtaposición de identidades, alteridades, transiciones que han distinguido la complejidad de su microcosmos narrativo, al punto de que no es posible determinar dónde termina una realidad, un tipo de discurso, un género, y empieza otro. Su obra conlleva a efectuar *una lectura que transite* entre su multidimensionalidad esquivando – como la autora – la tendencia a la

[85] Rivera Garza alude directamente al cambio en la concepción actual de la ficción en la entrevista para *El buen salvaje*: "El valor de la ficción –y en esto estoy de acuerdo con Knausgård– en un mundo que se ha vuelto puro ficción, es nulo. Creo que a eso se debe el creciente interés de lectores y escritores por las poéticas del yo, como queda claro en la popularidad de relatos autobiográficos que ahora llamamos de autoficción" (22). Esta postura, como lo afirma posteriormente, repercute en la pluralidad de identidades que convergen en su obra.

segmentación y posterior encasillamiento del texto literario dentro de las categorías convencionales.

El rechazo a la clasificación también se ha trasladado a su forma de auto-posicionarse "dentro del complejo mapa literario de México", como ya lo advirtieran Carlos Abreu Mendoza (ct., 2010), Enrique Salas-Durazo (2012) y Laura Alcino (2015), entre otros. La alternativa más frecuente ha sido partir de su lugar de nacimiento – Matamoros, Tamaulipas, ciudad y estado colindantes con Texas, e identificarla con la *literatura fronteriza del Norte de México* al lado de

> David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Patricia Laurent Kullick y Regina Swain, en la ciudad de Monterrey; Élmer Mendoza en Culiacán, Luis Humberto Crosthwaite, Rosina Conde, Heriberto Yépez, Rafa Saavedra y Federico Campbell, en Tijuana; Rosario Sanmiguel en Ciudad Juárez; Eve Gil en Hermosillo; …; Gabriel Trujillo Muñoz en Mexicali y Francisco José Amparán en Torreón, entre otros. (Ábrego 51)

El problema, no obstante, reluce por sí mismo. Aunque Rivera Garza sitúe *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002) "en un lugar entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur" (Abreu, 292), e incluso se busque establecer un nexo entre el sistema simbólico de la frontera y sus circunstancias biográficas (residiendo en Estados Unidos desde 1989), el resto de su producción se aleja de ciertos rasgos fundacionales del campo semántico. Si por *literatura fronteriza* se entiende aquella literatura que "participa en la conformación cultural del norte y da fe del desarrollo histórico de la zona", y "cuyas temáticas se relacionan y se gestan *en* y *desde* la frontera" (Rodríguez Ortiz, 2012), entonces la asociación de Rivera Garza con la categoría en cuestión se muestra frágil. La intervención de la frontera como región (i.e., desde su connotación geográfica) en *Nadie me verá llorar*, *Lo anterior*, *La muerte me da*, *Verde Shanghai*, y otras construcciones textuales, es escasa y no forma parte de la dimensión espacial protagónica. Tampoco se observan los criterios estéticos de una escritura inspirada en el

sistema simbólico ni la pervivencia entre dos contextos lingüísticos geoculturales, la representación de un código de comunicación híbrido y/o bilingüe, la lucha por el reconocimiento de una identidad cultural independiente de la entidad territorial dominante, las dinámicas migratorias o la problematización del sentido de pertenencia en un espacio definido por la multiculturalidad, etc. No obstante, el lugar de origen es un constituyente básico de la división taxonómica del fenómeno literario y, de acuerdo con Roxana Rodríguez Ortiz, esta clasificación se compone de "escritores/as nacidos o radicados en los seis estados fronterizos e incluso en otras ciudades norteñas como Hermosillo, Chihuahua, Monterrey o Saltillo" (ibid.). Tomando una postura estricta, la procedencia de la autora permitiría zanjar la cuestión, de no ser por el riesgo a potencializar una malinterpretación futura de su obra siendo la etiqueta *literatura fronteriza* una categoría substancialmente espacial.

Nada disociable, por cierto, a lo que apuntara Lotman a propósito de los atributos de la semiosfera y de las dinámicas de la traducción: "en los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental" (1996, 14). Resumidamente, se trata de un espacio de traducción cerrada, en el sentido de que asume un proceso de semiotización de lo externo hacia el interior, es decir, de conversión y/o adaptación de lo ajeno hacia los códigos semánticos y de funcionamiento particulares.

Si bien la literatura fronteriza se encuentra determinada a traducir un exterior hegemónico hacia el interior y, paralelamente, a traducirse hacia el exterior dominante, la obra de Rivera Garza sigue por esa *otra* vertiente en la que el individuo, colindante con una entidad dominante determinada, *es traducido* por la voz narrativa hacia sí mismo y hacia el lector. Incluso podría retomarse el planteamiento del cuerpo como la primera frontera de todo lo existente – o, si se prefiere, de todo lo tangible y lo visible de la sociedad contemporánea, en los términos de Le Breton cuando destacaba el rol de la vista en la construcción de la forma de vida occidental. En este sentido, hay, efectivamente, un trabajo de traducción del ser hacia su exterior, y Rivera Garza profundiza los niveles de conciencia que habrán de pasar por dicho

proceso. En términos metafóricos, podría plantearse la hipótesis de que la autora ha configurado una semiosfera propia abocada a su quehacer literario, donde los mecanismos, códigos y relaciones de *lo interno* o *lo propio* – al decir de Lotman – son dictaminados por las prácticas literarias, y donde *el exterior* es un yo plural.

Dentro de tales procesos, no obstante, esta traducción no responde a los términos territoriales ni geoculturales. Es decir, no hay una transferencia ni intercambio entre sistemas lingüísticos puesto que el microcosmos textual encierra un lenguaje específico y un único conjunto de signos apenas comunicable a un receptor extratextual pero no intratextual. Recurrir, por tanto, a una nomenclatura geocultural resulta en una reducción metonímica, un encuadramiento derivado de una lógica *totum pro parte* que, en este caso, no corresponde con la totalidad de la obra.

Asimismo, tampoco es posible desechar esta idea (parcialmente, porque no es el punto focal de este estudio) tomando en cuenta que la *literatura fronteriza* no solo se circunscribe a las realidades/políticas territoriales – aunque sea su denominación más emblemática. En palabras de Rodríguez Ortiz,

> El espacio de escritura que los artistas fronterizos habitan se divide en dos momentos: el primero lo ocupan los textos que narran las experiencias migratorias, los hechos históricos, la procedencia geográfica, la orientación política, los movimientos sociales y la recuperación mítica de los orígenes. En un segundo momento, los/las escritores/as fronterizos enfatizan la necesidad de deconstruir el discurso colonizador y de cuestionar la modernidad desde su trinchera, desde una sociedad globalizada (2).

Rivera Garza encuadra con este segundo momento siendo los discursos alternativos la base de su focalización narrativa – de "su trinchera": los locos en la Ciudad de México de las décadas 20 y 30 en *Nadie me verá llorar*, la voz de autoras poco conocidas Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*, la descendencia chino-mexicana en *Verde*

Shanghai. En este sentido, puede afirmarse que la obra se presta a la asociación con la *literatura fronteriza*, pero no la promueve.

Por ende, para dirigir la lectura de su producción desde tal clasificación de una forma plausible, importa acentuar el matiz pertinente: las fronteras esenciales en la narrativa de Rivera Garza no atienden a problemáticas de carácter geográfico o lingüístico, sino a lo que la escritora concibe como los fundamentos del ejercicio literario – i.e. los procesos creacionales – y a lo que Abreu apuntaría como "tres de las claves fundamentales de su obra: transgresión, experimentación y límite" (291). En resumen, indicios que presuponen una ruptura, desunión o separación de las partes, y que resultan conformar "la pulpa" de la narrativa de Rivera Garza.

Prueba de ello son los contextos donde tienen lugar las narraciones. Partiendo de las palabras de Abreu, los personajes principales habitan en mundos limítrofes (292), no solo en el sentido espacial sino en el social y, reiterativamente, en las coyunturas de la conciencia (locura y razón, mismidad y otredad, pasado y presente). Asimismo, "la autora mexicana ha sabido fluctuar entre diferentes géneros literarios, pero no ha querido separar, …, su escritura poética de su escritura narrativa" (ibid.), lo cual, más allá de ser considerado como un rasgo de estilo, sugiere, precisamente, el posicionamiento de la escritora en el límite genérico.

Dentro de sus novelas, ensayo, poesía, prosa (cuento y novela), archivo documental, histórico y periodístico convergen constituyendo una narrativa donde el sujeto es expuesto tanto a su integración por sí mismo como a las lecturas de las realidades literaria y extraliteraria releídas por la autora y sus personajes. Desde *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999), su *magnum opus* y emblema de su producción (además de ser su publicación más traducida), es posible atisbar esta inclinación. Por un lado, el diálogo intertextual con la *Santa* de Federico Gamboa como parte del cuestionamiento y del desvirtuado de los discursos modernizadores pre y posrevolucionario oficiales, cuyo momento cúlmine es la ridiculización del texto de Gamboa en el burdel La Modernidad por Matilda Burgos, la Diamantina y demás prostitutas. Por otro, el juego de los claroscuros, el uso de la fotografía como

modelo para la focalización narrativa, la amalgama de contrapuntos estéticos. Finalmente, la convergencia de discursos narrativos que habrá de distinguir su propia narrativa.

> Ahora, tantos años después, veo a *Nadie me verá llorar* como uno de mis primeros acercamientos a la escritura documental. En lugar de proceder bajo la premisa de la «inspiración genial», me dejé llevar por la lectura, por la función de la lectura como actividad creadora. … No era, por supuesto, un acto de consumo o de recepción, sino un proceso de creación en sí. (*buen salvaje* 21)

La subversión de la lectura y la escritura, exploradas en *Nadie me verá llorar* a modo de lo que se pudiera considerar una etapa inicial, habrá de convertirse en uno de los ejes narrativos esenciales. Basta recordar la correlación entre *Verde Shanghai* y *La guerra no importa* que se establece gracias a la relectura de Marina Espinosa, y que formaría parte de su constitución identitaria; entre el desdoblamiento de "Cristina" y la poesía de Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*, no muy distante de la aparición fantasmagórica de Dávila en *La Cresta de Ilión*. La lectura en el sentido de retorno al texto es retomada como actividad primaria de la creación literaria y, ulteriormente, como un acto de encaramiento e incluso desafío de los discursos hegemónicos, y de legitimación discursiva de la otredad como componente de una totalidad narrativa social. El trabajo dialógico con otras voces literarias, según lo afirma Rivera Garza, atiende a la recolocación de esos "autores anónimos de las historias de sus vidas, ahora archivadas (Benjamin diría «redimidas») por un sistema de registro y, claro que sí, de memoria" (ibid.) en el centro de la creación. De ahí la importancia de la intertextualidad como recurso cohesionador e incluso como vía a la reformulación del lenguaje – aquí entendido como constructor de un imaginario colectivo.

Retomando el caso de *Nadie me verá llorar* desde su elaboración…

> De ahí, [de los diálogos en los que los signos del padecimiento se convirtieron en una enfermedad],

> emergieron los primeros psiquiatras y, naturalmente, los primeros locos (en el sentido moderno). De ahí, de esas primeras traducciones (del lenguaje popular del cuerpo al lenguaje en apariencia científico de la medicina) también surge una lectura de lo que la modernidad mexicana era o pretendía ser. (ibid.)

Aunque se trate de un texto concreto, sus obras posteriores demostrarían que la convergencia dialógica entre dos o más formas de narrar una misma realidad es un recurso constante. "La conexión es, …, tensa, plagada de equívocos, tendenciosa, partidista, dramática, desigual. … *Nadie me verá llorar* habita precisamente ahí, en esa delgadísima línea en que se decidía lo que se aceptaba como posible, es decir, como real" (ibid..). El novelista, entonces, como traductor de lenguajes y de la(s) realidad(es) articuladas por dichos lenguajes. Luego entonces, el novelista narra desde la frontera. "La lectura [finalmente] como el proceso mismo de actualización –que no armonización– de los hechos" (ibid.).

Rivera Garza construye sobre todas las rupturas posibles. Entre esta mescolanza direccionada a la rearticulación (más que a la desarticulación) de los procesos creativos del arte literario (tanto escritural como lector), el espacio representado también se ve afectado. Es decir, a diferencia de las narrativas de Tawada, Tavares y Pamuk, difícilmente puede pensarse la dimensión espacial en términos de uniformidad, y es que los modos de representación varían según la ruptura que sostiene cada microcosmos. Aunque la trama de *Lo anterior*, por ejemplo, es situada en algún lugar fronterizo, no hay una descripción detenida del entorno más allá de espacios cotidianos imprecisos; lo cual proviene de una focalización sustentada en una mujer de otro planeta, un hombre desconocido, un médico. Por su parte, *La cresta de Ilión* se desarrolla en una casa particular habitada por un médico del hospital Granja del Buen Descanso, y el fantasma de Amparo Dávila. Así pues, el espacio se encuentra sujeto a la ruptura.

Para dar cuenta de este tratamiento de una forma más detenida y evidente, se ha optado por incorporar *Nadie me verá llorar* y *La muerte me da* en el presente análisis, publicadas en 1999 y 2007 por Tusquets

Editores, respectivamente. Esto, dado que ambas obras se prestan a un estudio sobre la dimensión espacial en una escala urbana, pero también por la relación entre ésta y el desarrollo de los personajes – lo cual, cabe anticipar, dista de considerarse como un proceso llano. En todo caso, conviene asumir una postura de aproximación hacia una narrativa creada desde y para la convergencia de aquellos binomios de la conciencia que, como ya fue mencionado, fundamentan su intertextualidad y repercuten en la configuración de los espacios urbanos.

Intuitivamente, *Nadie me verá llorar* podría resumirse como la historia de Matilda Burgos, Joaquín Buitrago y los enfermos mentales del Manicomio La Castañeda durante el periodo revolucionario del siglo XX (en orden de aparición[86]). A modo de síntesis, la obra narra el encuentro entre Joaquín, un fotógrafo de locos y prostitutas descendiente de una familia aristocrática, "venido a menos", y una Matilda encerrada en La Castañeda por negarse a conceder favores sexuales a unos militares, pese a su ejercicio de la prostitución. Motivado por el misterio que supone Matilda, Joaquín se aboca a escuchar los relatos de la interna y a conseguir su expediente clínico de manos de Eduardo Oligochea, encarnación de la práctica psiquiátrica dentro de la obra. De tal forma, Rivera Garza presenta un retrato de la ciudad alterno, fundamentado tanto en la historia ficcional y el discurso histórico como en la inclusión de testimonios del Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, transcritos por la autora en secciones muy concretas de la obra (en los capítulos 3 y 8, palabras de la interna real Matilda Burgos).

Como se puede observar, este tipo de síntesis conduce a una apreciación más o menos llana de una obra que se aproxima al modelo de novela histórica del s. XXI, al tiempo que permite advertir algunas de las vías analíticas posibles (el papel de la mujer, el cientificismo del México moderno, los componentes estético-visuales de la ambientación urbana). No obstante, una (re)lectura cercana obliga a replantear esta

[86] Aunque la primera perspectiva es la de Joaquín Buitrago, fotógrafo descendiente de la burguesía, la línea inicial pertenece a un eco de un diálogo con Matilda: "¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?" (Rivera Garza, 19).

primera anotación que, sin ser equívoca (de hecho, lidera con bastante frecuencia el estudio general a la obra), puede encaminar la interpretación hacia un enfoque mera o principalmente antropocéntrico – cuando, en realidad, su microcosmos excede a la corporeidad y al alcance del individuo.

A diferencia de sus obras posteriores, *Nadie me verá llorar* es una narrativa de la Ciudad de México, focalizada desde otredades circundadas por la locura – o bien, por lo que el término comenzaba a albergar durante la cruzada hacia la modernización (por no decir homogeneización) emprendida durante el Porfiriato. La novela, en este sentido y en contraste con sus obras hermanas, se distingue por su dependencia con una localización histórica, no solo en el significado cronológico sino en el espacial. Lo cual, conviene apuntar, tiene a ver con la etapa profesional de la autora, cuyas investigaciones académicas en el Archivo de Salud para la concretización de la Maestría de Historia Latinoamericana por la Universidad de Houston, formarían parte del sustrato de su *ficción documental* – una expresión adoptada por la autora para referir esta novela en concreto.

La historia espacial de La Castañeda es un emblema paradigmático dentro de la construcción historiográfica del México moderno. Inaugurado en una ceremonia reconocidamente ostentosa el 1 de septiembre de 1910 por Porfirio Díaz y su compañía aristocrática, el edificio – de arquitectura inspirada en el Charenton de París – contaba con veintitrés pabellones y, durante sus casi siete décadas de funcionamiento, dio asilo a alrededor de sesenta mil "pacientes"[87]. Resulta cuando menos interesante que el hospital haya sido clausurado y derrumbado a pocos días antes de la celebración de las Olimpiadas del 68, y más aún que solo se haya conservado la fachada; un hecho que, en palabras de Rivera Garza para Canal Once (México), vino a sincretizar su propósito real (en contraste al discurso publicitado): "finalmente, La Castañeda fue siempre, o sea, desde el inicio, una especie de fachada del régimen. De una importancia fundamental puesto que su inauguración abre las conmemoraciones del centenario

[87] Sobre la distribución espacial de las instalaciones, véase Andrés Ríos Molina.

de la Independencia del país" en 1810 (documental *Cárceles*, transcripción propia).

La Castañeda nació como una confirmación de la modernización de México (y de la consolidación de una imagen de cara a Europa y Estados Unidos, en aquel entonces foco de atención del resto del mundo), pero también para solventar un problema interno. De acuerdo con el relato de Guillermo Calderón Narváez, exdirector del psiquiátrico, "en su época, llenó un hueco que había en existencia":

> La Castañeda se construyó como un hospital modelo, porque no había …. Había unos enfermos mentales … en San Hipólito, … todos amontonados, que fue el que fundó Bernardino Álvarez muy recién la Conquista [año 1556]; y las mujeres en un hospital de la Canoa, que está … precisamente frente al Teatro de la Ciudad. Entonces, estaban muy aprisionados. Entonces se construyó el Manicomio General como un hospital modelo. (ibid.)

Así pues, no se trató de una decisión fundamentada en una conciencia clínica sino, cabe subrayar, política. De hecho, en palabras del psicoanalista Jesús Martínez Malo, también entrevistado para el documental, "fue la cuna de la psiquiatría en México, La Castañeda", no viceversa, y es que "antes no eran los médicos los que atendían a los locos: eran los filósofos, puesto que era una enfermedad del alma" (ibid.). Durante este periodo, la locura se incorpora al imaginario moderno de la patología.

Hoy en día, La Castañeda forma parte de la historia oscura de la transición de México a la modernidad. Desde la insalubridad de sus instalaciones y el maltrato deshumano a los "pacientes", hasta las políticas de ingreso a las instalaciones, con o sin certificación médica, y la recepción de aquellos que integraban esta categoría abarcando no solo enfermos mentales sino presos del Palacio de Lecumberri, prostitutas, mujeres que lucharan abiertamente contra el gobierno de Díaz, gente sin soporte económico o laboral, etc. Lo cual, por cierto, hace replantear en qué consistía formar parte de la locura en el México

progresista. "Si los locos – opina Andrés Ríos Molina a propósito del encierro – debían verse entre ellos como si se observasen en un espejo, la sociedad porfiriana vería, a través de las diferentes formas de locura, un panorama aleccionador: las ruinas humanas de quienes no pudieron o no quisieron beber los jugosos beneficios de la modernidad" (78). Irónica y/o paradójicamente, aunque La Castañeda fue concebida "como una encarnación de la modernidad", diría Rivera Garza, se convirtió en un refugio contra la modernidad misma. De hecho, el manicomio es descrito, inicialmente, en el marco de esta paradoja:

> A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado la institución, todos sabían que diez años de descuido y una revolución de por medio habían transformado a La Castañeda en el bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir. Éste era el lugar donde se acababa el futuro …. (35)

Frente a este estado de la cuestión, una forma más ecuánime de pensar en los *internos* del manicomio sería en el marco de su residencia como *habitantes* y no pacientes diagnosticados con una enfermedad mental – lo cual no era siempre el caso, y difícilmente podría pensarse que lo fuera, dada la sobrepoblación del recinto y habiendo sido registrados cerca de sesenta mil internos. Con esto no se pretende subestimar los recovecos de las cuestiones de la salud, desestimar el margen de legitimidad en los archivos clínicos y reducir su veracidad a una discusión de índole semántica. Sin embargo, la conformación del significado y de los márgenes de la "locura" en tanto que categoría antónima de los ideales modernizadores del periodo, sí fue una construcción política, social, científica, etc., que pretendía y alcanzó las dimensiones de una construcción semántica a gran escala. En este orden de revisión pseudo-histórica, referir a los internos del manicomio como *habitantes* (incluyendo al cuerpo médico) no resulta errado, y la propia obra de Rivera Garza tampoco se aleja de esta concepción.

> El manicomio tiene veinticinco edificios diseminados en 141,662 metros cuadrados. Dentro,

> protegidos por altos muros y rejas de hierro, los locos y los castaños proyectan sus sombras sobre lugares apartados del tiempo. El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio. Hay talleres donde los hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerarse las manos con clavos y sin cortarse las venas. No reciben sueldo. Las mujeres lavan los uniformes azules hasta dejarlos desteñidos y, en los talleres de costura, hacen rebozos y sarapes, remiendan camisas, sábanas raídas. Hay poetas escribiéndole a Dios; mecánicos, farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Clases sociales. Desesperación que se expresa a gritos. El dolor nunca se acaba. (43)

La Castañeda, pues, replica una realidad externa como contra-apología del México porfiriano, como un refugio para el despojo de la sociedad y como la concentración espacial de la locura y otros males imposibles de encajar en el imaginario del progreso. Esta apreciación interurbana – *la ciudad dentro de la Ciudad* – viene a reflejar la oposición conceptual entre *lo moderno* y *el resto*, pero también denota la coexistencia entre *el adentro* y *el afuera* como dos acepciones espaciales que materializan una distribución social de la realidad.

Dentro de esta polaridad, el encierro funge un papel primordial en la estructuración del imaginario espacial de la obra; particularmente, a partir de aquellos personajes que no pertenecen a la categorización de la enfermedad mental. Si bien ambas ciudades – el manicomio y la capital – muestran paralelismos que acentúan una conformación unívoca, también son delimitadas a partir de características que las antagonizan entre ellas. En este orden, la condición del *encierro* que por definición presupone la institución arquitectónica del psiquiátrico, concentra tales características, comenzando por la perspectiva desde la cual es construida. Aunque los personajes protagónicos tienen una

relación indisoluble con el manicomio y también contribuyen a su descripción, será Eduardo Oligochea (el médico en turno del texto) quien atribuya a La Castañeda su cualidad carcelaria. Sin embargo, esto no se debe al ejercicio de autoridad, sino en el plano personal, y esto se observa en el tipo de discurso empleado por la voz narrativa (omnisciente) para este caso en particular, alternando entre la percepción del médico y el comportamiento de los pacientes. Nótese, además, que esta ambientación es elaborada dentro de un capítulo específico, caracterizado por la inclusión de expedientes clínicos entre la construcción ficcional y estructuralmente, por una recurrencia a manera de estribillo en los saltos del relato.

> Adentro. Conmoción en los corredores. Olor a cigarrillos. Gritos de desolación. Eduardo Oligochea coloca un separador entre las hojas de su libro …. (95)
>
> Adentro. Timidez. Voces apenas audibles. Ojos mirando el suelo. «¿Sabes por qué te encuentras aquí?» «Sí.» … Detrás del escritorio, Eduardo se mueve inquieto en su silla. (97)
>
> Adentro. Expedientes sobre el escritorio. Telegramas que indagan por el estado de salud de ciertos pensionistas. Certificados de defunción. Actas de la sexta demarcación de policía. Las manos de Eduardo Oligochea yacen sobre los papeles amontonados, inertes. (101)
>
> Adentro. Manotazos sin control. Maldiciones en voz alta desgarrando gargantas y cartílagos. Ruido de faldas deshilachadas a mordiscos. Lucha de cuerpos. (108)
>
> Adentro. Voces pausadas. Ecos del pasado. Las manos de Mariano García descansan en su regazo, morenas, callosas. (113)

Según se puede observar, el *adentro* es descrito a través de imágenes audiovisuales – fílmicas, incluso, si se considera el papel de la fotografía en la novela – que confieren una inmediatez derivada del confinamiento espacial. Asimismo, el ritmo intermitente en la

enunciación de tales imágenes, en conjunción con la proximidad entre los fragmentos citados (véase los números de página) rompen con la linealidad narrativa del resto del texto; y es que los capítulos restantes no poseen este tipo de recurso. En su lugar, describen tanto el *adentro* como el *afuera* en función del relato de la historia de Matilda y Joaquín. Dicho de otro modo, el *encierro* altera el ritmo del relato de tal manera que, en lugar de pertenecer al plano contextual, o bien, a un condicionamiento circunstancial a nivel de personajes, es redirigido hacia el plano discursivo como criterio composicional.

En esta línea, otra distinción sustancial proviene del lenguaje de los archivos clínicos de La Castañeda transcritos por la autora, y que dan cuenta del estado de la cuestión de la psiquiatría en México. Además del caso de Matilda al final del capítulo, Rivera Garza incorporó los expedientes de Imelda Salazar, Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián, Roma Camarena y Mariano García; no sin conceder voz a cada paciente. Antes de contrastar los relatos de los archivos frente a las licencias literarias de la autora alrededor de los mismos, llaman la atención los diagnósticos oficiales:

> N.º 6140
> Imelda Salazar. … Demencia con Psicastenia. Delirio religioso. Oligofrénicas. (sic., 96, 97)
> N.º 1482
> Lucrecia Diez de Sollano de Sancriprián. … Dipsomanía. Fondo de insanidad moral. Pensionista. (sic., 99, 101)
> N.º 1473
> Roma Camarena. … Locura intermitente. Violento celosa. Acceso maniaco. Libre e indigente. (sic., 109, 110)
> N.º 6002
> Mariano García. … Parálisis general progresiva. (sic., 115)
> N. º6353

> Matilda Burgos L. … Locura moral. Libre e indigente. Tranquilas. Primera sección. (sic., 117, 118)

Aunque este lenguaje denota una fase inicial (considerando que no sería hasta 19** que la Psiquiatría sería incorporado a la universidad como una rama de la Medicina), no puede desestimarse la posibilidad de que su ambigüedad permitiera a Rivera Garza llevar a cabo un ejercicio literario e, incluso, reforzar el carácter carcelario de la institución. En consecuencia, surge una siguiente distinción y es la atribución de literariedad a los archivos clínicos de La Castañeda. Para ello, Rivera Garza yuxtapone la transcripción de los documentos factuales y la ficcionalización de los pacientes correspondientes dentro de las consultas con Eduardo Oligochea. Dado que estas sesiones no trascienden fuera del psiquiátrico, la dialéctica – por tanto, la narración – se muestra enclaustrada.

Finalmente, una última distinción se manifiesta en el marco del contexto histórico:

> Antes de ser transferidos a las nuevas instalaciones del Manicomio General en 1910, los dementes ocuparon un lugar privilegiado en el agitado centro de la ciudad. Las mujeres del Divino Salvador y los hombres del San Hipólito podían escaparse de su encierro y salir a la vía pública, donde la sombra de su inestabilidad mental se disimulaba fácilmente entre el ir y venir de los transeúntes apresurados. … Cuando los ochocientos cuarenta y ocho dementes cruzaron los confines de la ciudad y entraron por primera vez a los edificios construidos en la ex hacienda de Mixcoac, la posibilidad de visitar el exterior se volvió remota. La reclusión, esta vez, era real. (103)

Al suponer un parteaguas colectivo en la forma de vida, La Castañeda se incorpora *ipso facto* al horizonte de expectativas y, como es evidente, al imaginario urbano. Se convierte, entonces, en un

referente geográfico que instaura la nueva distribución de la Ciudad de México: pasan a existir – y no a coexistir – un *afuera* y un *adentro*. De tal forma, el encierro crea un estado limítrofe tanto en el sentido espacial como en el temporal (antes-después) y, naturalmente, existencial. Según se puede observar, Rivera Garza plantea una segregación en términos de distanciamiento físico que, de acuerdo con la novela, tampoco resultará infranqueable. Ejemplo de ello es la salida y el retorno voluntarios de Matilda durante las tres décadas de su residencia en La Castañeda.

Finalmente, de cara al interior del recinto, el encierro hace que la realidad experimentada dentro del manicomio escape a la violencia cotidiana de la Revolución. (La historia probaría los efectos del fin del Porfiriato en el abandono pasivo pero final de La Castañeda, conduciendo a su ruina arquitectónica y sanitaria, y ultimadamente a su clausura y demolición). En su lugar, los puntos de conflicto y tensión se circunscriben a las condiciones de los habitantes del psiquiátrico.

> Adentro. Sus gritos y lamentos, sus cartas, sus extravagancias y su suciedad dejaron de asolar los días normales del nuevo siglo y sólo perturbaron de cuando en cuando la paz de los enfermeros, la disciplina de los comisarios y la racionalidad a toda prueba de los médicos internistas. (103-104)

Metafóricamente, La Castañeda asemeja una cápsula del tiempo *contra* el tiempo. El *adentro* es configurado como un microcosmos casi autónomo, parcialmente ajeno a un *afuera* cuyo caos provoca una serie de desestabilidades que serán ajustadas a la categoría "enfermedad mental". Este hecho conduciría a la sobrepoblación del manicomio bajo la promesa de una sanación que, tanto en el archivo histórico como en la composición literaria, resultará inasequible. Más aún, la locura deja de constituir un mal a solucionar para sumarse al perfilamiento de la modernidad capitalina – y nacional.

En definitiva, Rivera Garza acentúa el despropósito alrededor de La Castañeda para crear una narrativa del encierro que funge como el contrapunto del compendio imagológico del progreso incentivado por

el discurso hegemónico. A este propósito, la alteridad contribuye al establecimiento del marco de criterios de la composición; mas, para la autora, su valía es superior a la óptica artística o la creación literaria. De hecho, según lo declarara para *buen salvaje* en 2016, sería más acertado entender esta patología como una consecuencia sociohistórica:

> La locura es el lado B de las cosas. La serie de conductas que, en su momento, han sido diagnosticadas como síntomas de una enfermedad mental depende en mucho de los contextos en que estas ocurran. Uno nunca cae enfermo aisladamente. El enfermo no cae propiamente en una cama, sino en un contexto. (*buen salvaje* 21)

Partiendo de esta acepción, *Nadie me verá llorar* reivindica el papel de lo alterno, "el resto" y el "despojo" (*Confabulario*, 2015) dentro de la constitución de la urbanidad mexicana, o bien, del concepto de la Ciudad de México en ascuas de su camino hacia la modernidad. Más aún, constituye un elemento de oposición, o cuando menos de distanciamiento, con la forma de narrar la ciudad, y esto se observa, particularmente, gracias a la mención de *Santa*. Si la novela de Gamboa muestra, entre otras cuestiones, una victimización de la mujer, una vida prostibularia y una decadencia inminente, *Nadie me verá llorar* se erige sobre todo lo contrario. Como bien se sabe, mientras el relato de Gamboa derivó de las experiencias propias y de las creencias morales y políticas del autor, la discursividad de la obra de Rivera Garza se basa enfáticamente en la lectura historiográfica de expedientes clínicos, registros, etc. Incluso, el hecho de recrear una realidad intradiegética con un sustento histórico supone una toma de postura como autora aparte de la forma de hacer literatura sobre la Ciudad de México desde una perspectiva moralmente cuestionada (de submundo, si se prefiere). El uso del archivo y de su atribución de literariedad, más que tratarse de un recurso del modelo de la novela histórica de finales del XX, representa una ruptura con el modelo novelístico de un determinismo influenciado por los naturalistas franceses (véase Glantz), como fuera el propósito de un Gamboa

> cuya admiración por Díaz le incentivó a contribuir con la conformación de una imagen simbólica adecuada al afrancesamiento de la Cuidad de México (ya no solo costumbrista sino arquitectónica, paisajística). De hecho, la oposición a la postura del autor también reluce, por ejemplo, en la parodia teatral y en la consagración de Matilda como una figura antagónica (valiente, voluntaria, descarada) a la propia Santa (víctima, débil, plañidera). Rivera Garza marca un distanciamiento con una de las obras canónicas de la historia literaria de México desde el tipo de discurso y la yuxtaposición de elementos *a priori* no-literarios, hasta el perfilamiento de su postura (socio)política (antiporfiriana, cuando menos) y de los personajes cuyas perspectivas habrán de guiar la edificación lectora de la Ciudad de México.

La conjugación interna entre ambos modelos discursivos – el archivístico y el literario – plantea un desafío a la concepción convencional de la creación literaria. Cuestión que Rivera Garza ha adoptado en su forma de hacer literatura, ya sea novela, poesía, ensayo e incluso docencia, y que la propia autora ha designado como "escrituras colindantes" en diversas ocasiones para referir al "tipo de práctica escritural que se posiciona no en género alguno, sino precisamente entre géneros", y que, "más que híbrida – una noción que presupone un cierto tipo de normalización o de armonía–, indecisa, irresuelta, en un suspenso constante y sin solución" (*buensalvaje* 22). De hecho, esta misma conjugación – novela, poesía, ensayo y docencia, pero también suspenso e irresolución – sostiene la fórmula elemental que estriba en *La muerte me da*. La obra narra la aparición de una serie de cadáveres masculinos castrados *premortem* en diferentes puntos de una ciudad sin nombre. Este caso de masculinicidio es acompañado con versos de Alejandra Pizarnik, lo cual lleva a la Detective del Departamento de Investigación de Homicidios (¿nombre?) a consultar a la primera testigo del primer asesinato, una "cristina" (en minúsculas) que ejerce como profesora de literatura en la Universidad* y cuyo campo de acción es la poesía (*La muerte me da*, 23). En este plano, *La muerte me da* es la incursión de Rivera Garza al *thriller* policial. No obstante, su propuesta a nivel de discurso supera este primer plano, y es que en comparación al tratamiento de la forma genérica en *Nadie me*

verá llorar, hay una distancia tan considerable que incluso podría hablarse en términos de "otredad composicional" – muy cercano a la heteronimia.

A modo de paréntesis, esto puede explicarse desde una anotación biográfica (algo que fue mencionado previamente con relación al componente archivístico de *Nadie me verá llorar* y al momento académico-profesional correspondiente). Rivera Garza se ha mostrado partidaria de una reformulación de la imagen del escritor como una figura en contacto con su entorno inmediato. Una muestra de ello se puede observar en su diálogo con Sandra Lorenzano a razón de su colaboración en la Maestría de Escritura Creativa en la Universidad de Houston.

> Y me gusta mucho la idea de poder trabajar con una idea de literatura que se abre, ¿no?, que acepta el mundo como parte de sus gustos y parte de sus responsabilidades, y del escritor que puede ver múltiples en las muchas cosas que está haciendo; no como el obstáculo a su quehacer sino como su alimento, también. (*RompevientoTV*, Youtube)

Con base en esta acepción, es posible comenzar a explicar los cambios perceptibles en su obra y en su estilo como escritora *de frontera*. Por ejemplo, si la pauta de las formas narrativas en *Nadie me verá llorar* (1999), particularmente a nivel estructural, no difiere de la usanza habitual del periodo, en *La muerte me da* (2007) aún pervive una hilaridad más o menos constante que denota una fase primaria de la yuxtaposición intertextual e intergenérica que habrá de culminar en la mescolanza narrativa de *Verde Shanghai* (2014). Si en la novela de 1999 es evidente la influencia de la investigación científica, en el texto de 2007 salta a la vista una confluencia entre el perfil del autor, el trabajo académico y la intervención de terceras voces de la historia literaria (principalmente pero no solo Pizarnik), mientras que en la novela de 2014 se evidencia un tratamiento cercano con la poesía en primera persona, y con las prácticas poéticas. Ultimadamente, esto

prueba la pervivencia limítrofe de Rivera Garza en tanto que voz narrativa.

Ahora, si algo distingue de forma contundente a *La muerte me da* es la violencia. Si bien en la narrativa de Rivera Garza "scrivere significa transgredire" (Alicino, 16), también es posible observar en este texto concreto una explotación semántica de la violencia y la transgresión en tanto que parámetros del imaginario contemporáneo. De acuerdo con las afirmaciones de la autora, el texto surge en una atmósfera de protesta – cuando menos cuestionamiento – a partir del "horrorismo [concepto de Adriana Cavarero]" en torno al feminicidio en México. Pero, más llamativamente, desde la inserción de esta *praxis* social en el lenguaje como parte de un sistema epistémico habitual.

> En una de sus vertientes, *La muerte me da* intentaba ver esa misma realidad [los feminicidios] desde el otro lado del tablero. Si la violencia marcada en el cuerpo femenino – en esa víctima que por definición, y hablo aquí incluso de la gramática, es siempre femenina – parecía no alertar a la población, ¿pasaría algo si la violencia se inscribía en el cuerpo masculino? Más que una venganza simbólica, lo que hay de fondo, creo, es una pregunta de otredad. Un reclamo. Una interpelación. (*buensalvaje* 22)

La muerte me da surge de un cambio de rol dentro de los códigos del crimen, y este será el fundamento sobre el cual se edificará la dimensión temática. Asimismo, la violencia es un rasgo utilizado de forma transversal, y esto es perceptible desde el propio título de la obra, el cual proviene de una frase más extensa de Alejandra Pizarnik que figura en sus *Diarios* de 1963: "la muerte me da en pleno sexo". Como se puede observar, Rivera Garza ha *mutilado* el planteamiento original erradicando la presencia del componente sexual, lo cual contribuye al respaldo de diversas interpretaciones analíticas. De acuerdo con Rachel Newland, interesada en la violencia genérica, se trata de un "título iterativo y lingüísticamente castrado cuanto *castrante*" (5); Sandra Buenaventura considera que esta segregación "nos arroja a la

fragmentación, a la mutilación del lenguaje que tanto angustia e incluso tortura en el plano literario y ontológico a Alejandra Pizarnik" (1), estableciendo una vinculación basada en una preocupación afín entre la poeta argentina y la escritora mexicana. Finalmente, frente a esta mutilación y a la ausencia de la connotación genérico-sexual, la afirmación explícita en el título ya advierte del carácter violento, aunque en un posicionamiento pasivo dada la indicación verbal.

Postura, cabe añadir, que será reforzada por las citaciones paratextuales que abren y cierran la narración:

> … víctimas de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate (sic. 11)

> Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado.
> Edmon Jabès. (354)

La primera citación referida es una traducción de *Three Steps on the Ladder of Writing* de Hélène Cixous (1993) aislada de su idioma y su contexto originales, lo cual permite intuir que la idea de *víctima* es asociable a una primera persona, un perfil humano que será revelado en la lectura del texto. Más adelante, un fragmento mayor revelará que las víctimas en cuestión son los textos mismos, lo cual será reforzado por la citación conclusiva. De tal modo, Rivera Garza encuadra la lectura del texto en el marco de la violencia, ya no solo corporal y orgánica – como será revelado desde la primera parte, "Los hombres castrados", sino genérico-literaria.

Lejos de circunscribirse a la dimensión temática o a un incentivo meramente social, la violencia es un componente medular de *La muerte me da* que reluce tanto en la motivación detrás de su creación como en cuestiones propiamente textuales – el desarrollo de la trama, la ambientación escenográfica, la fragmentación múltiple de las voces narrativas. Asimismo, la definición de tales rasgos alcanza su concreción dentro de *la* tendencia transgresora practicada por la autora en general, y que tiene a ver con la desarticulación y rearticulación de

los géneros literarios en tanto que modelos cerrados para la escritura y la apreciación literarias.

A este propósito, Laura Alicino encuentra en la narrativa de Rivera Garza una *poettica della resistenza* que "rende difficile, allo stesso tempo, il proceso di definizione della sua opera", pero que conduce a entender "tutte le strategie narrative que l'autrice propone nelle sue opere" en el marco de la "trasgressione che probabilmente costituisce la base di ogni processo di scrittura" (16). Inclusive, Rivera Garza ve en el acto de escritura, no solo una posibilidad sino una obligación del escritor por desestabilizar lo establecido y, en el caso concreto del novelista, "menos como normalizador de un lenguaje y más como el sampleador que pone enjuego pedazos de ese lenguaje para que choquen con los ojos, siempre históricos, del lector. La novela como el foro de fragmentos en que con frecuencia se toma una conversación" (*buensalvaje,* 21).

Tal es el caso de *La muerte me da*, cuya constitución parte de la articulación de la resistencia como postura creacional:

> Me preocupaba … la relación entre los géneros así llamados literarios. Me acercaba cada vez más a la noción de escritura, alejándome de la literatura piramidal. Quería poner una bomba y hacerlo explotar todo. Quería registrar los pedazos, no necesariamente juntarlos, y entregarle al mundo lo que me daba a mí. … Quería alejarme de nociones esencialistas de la violencia y el mal – atribuyéndolos ideológicamente al otro – y reconocer su génesis en esto que nosotros hacemos: esculcar, partir, diseccionar, abrir. Pensar, decía María Zambrano, es un acto de violencia. (22)

De acuerdo con esta concepción, las prácticas literarias funcionan como actos de transgresión: si el propósito esencial de la escritura es replantear los códigos semánticos existentes, entonces las herramientas para la relectura de estos códigos deben exceder los márgenes de su comprehensión inicial. Con tales planteamientos, Rivera Garza sustenta

el hábito dialéctico de su obra narrativa tanto con voces minorizadas frente a o por parte de una entidad hegemónica (extraliteraria o no), como con una "literatura piramidal"; e, intratextualmente, con "ese lector siempre histórico". Luego entonces, la creación literaria resulta de la reformulación intermitente de sí misma.

En esta línea, el punto de entrada a la discusión remite a la reflexión crítico-literaria de Pizarnik, particularmente a su interés por la prosa. "Basada en una lectura puntual de sus diarios y de su narrativa completa" (181), Rivera Garza realiza un análisis del acercamiento de la poeta argentina a la elaboración prosística en un texto de corte ensayístico titulado "El anhelo de la prosa", y que ocupa la cuarta sección de *La muerte me da*. Una preocupación fundamental al respecto para la investigadora se aboca a la asociación entre refugio y morada que suponía la prosa para Pizarnik. En sus palabras, ese "anhelo vehemente" de la poeta "no se trata … de una exploración puramente intelectual, aunque también lo era, sino de un anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje" (186). Partiendo principalmente de esta observación es posible vislumbrar un interés común entre ambas escritoras – no directamente señalados por la primera voz del texto novelado o del académico: existencia colindante entre prosa y poesía, sus fronteras, y las posibilidades artísticas que puede ofrecer su hibridación.

Si el anhelo "demencial" (como lo refiriera la autora mexicana) de Pizarnik era la prosa, el de Rivera Garza será la poesía. Además del análisis enfocado en la obsesión de la poeta por lograr una composición prosística, Rivera Garza establece un diálogo intertextual con versos y fragmentos de los *Diarios* de Pizarnik, reflejado tanto en la psique de la Cristina-personaje como en la representación visual de los crímenes, y es que cada cuerpo castrado es acompañado de una citación.

> –Esto apareció en la mano del segundo cuerpo – [la Detective] colocó sobre la mesa una hoja de papel color blanco dentro o sobre el cual alguien había colocado una serie de letras recordadas de periódicos o revistas, convirtiéndolas, luego entonces, en el acto

> mismo, en letras castradas, e instaurando, simultáneamente, no la falta sino lo faltante dentro de la hoja. (31)

El poema en cuestión es el número "4. AHORA QUIÉN: Quién dejará de hundir la mano…" dedicado a Aurora y Julio Cortázar en *El Árbol de Diana*. En este caso, por ejemplo, la voz narrativa (Cristina en primera persona) destaca la forma de violencia central, e incluso la acentúa desde el propio nombre del escritor: "Y, antes de ver la fotografía en la que aparecía el tercer mensaje pizarnikiano, tampoco pude dejar de ver que en la misma superficie del apellido Cortázar se escondían, amenazantes, un *cortar* y un *azar* –palabras que, en ese momento, carecían de toda inocencia" (32). Más adelante, otros personajes, de perfil no literario, retomarían esta citación para debatir sobre la identidad del agresor u agresora, lo cual se convierte en una discusión de índole literario.

> – … También me preocupa la dedicatoria …. ¿O serán así los asesinos letrados? ¡Mira que no sólo copiar el texto, sino también la dedicatoria del texto! *Alicia y Julio Cortázar*. ¿Por qué los dos? ¿Para dejar en claro que no había nada sexual entre ella, la autora de la dedicatoria, y el elemento masculino del binomio dedicado? ¿Estaba ese Julio casado con esa Aurora? …
>
> – Era un bibliotecario –la interrumpió Valerio …–. Un bibliotecario que es asesinado, con sumo escrúpulo, si me permites decirlo, en la misma casa donde recibía invitados e invitadas nocturnos.
>
> – Invitados e invitadas acaso interesados en la fidelidad a la cita textual ….
>
> – Invitados e invitadas, digamos –continuó [la Detective]–, tan letrados como el asesino o asesina a quien no se le olvida incluir a quién fue dedicado el poema que copia. (222)

La poesía de Pizarnik es retomada a partir de su valor visual, o bien, desde la potencia de las imágenes que transmite; por su parte, Rivera Garza secunda este valor a través de la exposición carnal de las víctimas. De tal forma, la autora mexicana dota a la poesía de la autora argentina de una corporeidad en el *campo de la prosa*. Por consiguiente, Rivera Garza construye una siguiente imagen intertextual que consolida una poética de la resistencia donde la relectura produce un diálogo catártico dentro de la unidad textual; donde el texto literario se concibe como el espacio de experimentación, y ultimadamente, donde el propósito de la creación se aboca a la rearticulación del hecho literario desde sus actividades primarias.

Ahora bien, las condiciones de esta poética también *afectan* a la dimensión propiamente espacial – y en el caso concreto de esta obra, el término se corresponde con su connotación perjudicial. En conjunción con las citas poéticas y la transgresión a la corporeidad masculina, Rivera Garza ha incorporado una representación espacial ambigua, difusa, anónima, pero destacadamente urbana y orgánica – cercana a la Gran Ciudad de *Verde Shanghai*.

> –Es un cuerpo –dije o debí decir …. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Ojera. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Aldo deshecho. (*La muerte me da*, 16)

Como ejemplo, el fragmento citado denota la interconexión entre corporeidad, espacio y prosa poética que ha de construir la impronta de la violencia en el texto. Asimismo, la separación entre estos componentes, cuerpo, espacio y manifestación literaria – estamentos construidos socialmente – se difumina: la piel, en tanto que primera frontera material, visual y orgánica del ser, es secundada a causa de la castración; la víctima se vuelve parte del espacio, y el espacio es redefinido a causa de la víctima (a detallar más adelante). El detalle en

la disección de los componentes corporales para asimilar y comprender la imagen del cuerpo ultrajado reincide en un ataque a la percepción del narrador/testigo (en este caso Cristina-personaje) manifestándose como una agresión al cuerpo ajeno, pero también como una manipulación del espacio. Esta escena, a su vez, será complementada por un fragmento del poema "3. sólo la se…" – también de *El Árbol de Diana* – "pintadas con esmalte para uñas color coral … en esa esquina, bajo esa luz hipotética, sobre la textura desigual de un ladrillo" (Rivera Garza, 22). El segundo asesinato, como ya fue mencionado, incluye el poema dedicado al matrimonio* Cortázar con "letras castradas" que, cabe puntuar, no dejan de reflejar una cercanía con las prácticas surrealistas, principalmente al pensar en que el o la victimaria es una figura letrada y no "un experto …. Un cirujano. Un muy buen carnicero. Un chef" (221), como explican las teorías sobre Jack *El destripador* – he aquí un paralelismo extraliterario que podría conducir otro tipo de análisis intertextual. El tercer asesinato, finalmente, es acompañado por "la fotografía" – al decir de la voz narrativa – del poema a Laure Bataillon, "20. dice que no sabe del miedo de la muerte del amor…", esta vez sin dedicatoria, "escrito con lápiz labial sobre el pavimento" (32). Esto, además de suponer una práctica intertextual, constituye una transposición de imágenes. Luego entonces, el espacio violentado se convierte en un escenario poético.

Paradójicamente, la dimensión espacial en *La muerte me da* no recibe la atención que en *Nadie me verá llorar*, y ni siquiera se aproxima al bosquejo urbano de *Verde Shanghai*. Una hipótesis al respecto, y que se aborda en la sección posterior, se resume en el *leitmotiv* correspondiente, y en el hecho de que, en la narrativa de Rivera Garza, el espacio es supeditado a la rearticulación de las prácticas literarias esenciales, desde *mundos limítrofes*. En *La muerte me da*, el *leitmotiv* deriva de la intención de la autora por dar un giro de 180º a la transgresión al género femenino, incluyendo la lectura hegemónica – cuando menos generalizada – de la misma. Sin embargo, a pesar de que en la entrevista para *buensalvaje*, la escritora refiere a la matanza de "las muertas de Juárez" y a su inserción posterior en la cotidianeidad mexicana, la obra no explicita el marco geográfico donde tiene lugar el evento intradiegético. De hecho, ni siquiera hay un renombramiento

como en *Verde Shanghai*: la Gran Ciudad, el Otro País, el Extranjero (connotación espacial). La voz narrativa omnisciente y los demás personajes se muestran inmersos en los acontecimientos inmediatos, dentro de un microcosmos tan cotidiano que no parece requerir otro tipo de indicación. Este último inciso, cabe adelantar, parece residir dentro del marco de criterios que pueden ayudar a la elaboración de aquella *lectura que transite* a través de la narrativa de Rivera Garza, y que fue mencionada al comienzo de la presente sección.

Como *thriller* policial, *La muerte me da* narra la historia de un crimen sin resolver. La figura del asesino o asesina se mantiene en el anonimato gran parte de la narración solo para ser revelada de forma abrupta y sin una conexión sólida con la etapa inicial de la trama; en cuanto a su identidad, apenas es trabajada detrás de la autoría de la intertextualidad como parte esencial de su *modus operandi*, pero no se explicita en su motivación. La Detective se distancia del caso y el crimen solo vuelve a recibir una atención breve cuando Cristina descubre por casualidad, sin ningún preámbulo, desarrollo o seguimiento. En este terreno, la historia deja de funcionar hacia lo que se conforma una segunda parte del hilo narrativo, localizable después del ensayo sobre Pizarnik y su relación con la prosa. Los últimos capítulos de la obra son dedicados a "líneas rotas": noticias periodísticas en formato poético, poemas prosísticos acerca de la castración y las historias personales de los personajes principales; y finaliza con dos pasajes en los que se revela el asesino y más aún, la existencia de una obra homónima bajo la autoría de Anne-Marie Bianco. El texto fue publicado por Bonobos Editores en 2007 (es decir, el mismo año que la novela de Rivera Garza) y contiene diecisiete poemas. Sobre la autora, no ha sido posible determinar algo más que las anotaciones del editor Santiago Matías, quien, según la nota introductoria, carece de información sobre su identidad y su fisionomía, limitándole a reconocer apenas la inclinación por la poesía de Pizarnik. Sin embargo, "Anne-Marie Bianco" es presuntamente un heterónimo de la propia Rivera Garza, lo cual solo es perceptible en la página web de Bonobos. Mientras tanto, dentro de la novela, Rivera Garza narra un encuentro entre Cristina y el texto de Bianco, pero creando la versión

novelada de *La muerte me da* como prueba de una confesión del masculinicidio.

Más allá de un texto inconcluso o una novela que colinda con el despropósito, *La muerte me da* es "~~UN PEQUEÑO LIBRO DE LÍNEAS ROTAS~~" (sic., 302). La irresolución del crimen (carente de elementos esenciales como, por ejemplo, el detonante, la selección de las víctimas, la captura de la asesina) resulta en una analogía de la irresolución transversal del texto, que va desde la limitación del género literario en tanto que categoría semántica, frente a frente con el "objeto creado" y con su proceso creacional; hasta la frustración de Pizarnik por lograr aquella "prosa perfecta". La expresión "líneas rotas" alude a la interrupción insalvable que se manifiesta en los distintos niveles de la obra, y que, paradójicamente, los cohesiona o, mejor dicho, los ata.

La muerte me da se construye desde una episteme concreta, la violencia, y Rivera Garza explora – y explota – su transversalidad. La transgresión en el cuerpo conlleva a la transgresión del espacio y permite la transgresión de los géneros literarios. En síntesis, el texto como concepto es redefinido en tanto que permita la experimentación; misma que constituye un acto transgresor, una ruptura de una instancia establecida y que es direccionada hacia la propuesta de una rearticulación constante e intermitente que trascienda tanto a los parámetros a cuestionar como al propio texto transgresor. En definitiva, la rearticulación de la categoría desde un espacio donde sea posible la desestabilización; i.e. el espacio limítrofe.

Lado a lado, *Nadie me verá llorar*, *La muerte me da* y *Verde Shanghai* prueban conectar más en lo abstracto que en elementos concretos. Una excepción de ello es la urbanidad como marco espacial desde donde se narra. Frente a esta instancia, la alternativa analítica más permisible se encuentra en el modo en que surgen los espacios narrativos en el devenir inmediato. Es decir: del espacio cotidiano al espacio urbano, pero al servicio del propósito literario y no como un relato laudatorio a la ciudad factual. Someramente dicho, Rivera Garza hace uso del espacio en la medida en que permita explayar las posibilidades del *leitmotiv* en cuestión. La siguiente sección se dedica, entonces, a explorar esta premisa bajo la hipótesis de *la otredad urbana*

como uso, manipulación o tergiversación de una imagen urbana factual, en favor del texto literario.

4.4.1. La ciudad rearticulada en la novelística de Rivera Garza

Durante las últimas dos décadas, Rivera Garza se ha caracterizado por retomar aquellas construcciones hegemónicas que convergen en el día a día, en los espacios cotidianos que reproducen e intervienen en la conformación del individuo, del *yo plural*. Más aún, la escritora ha hecho parte de su estilo entrelazar estas intersecciones junto a su propuesta crítico-literaria, que se aboca a trabajar con las narrativas sobre el otro, desde el otro. De ahí la razón detrás de la cita que abre el apartado al análisis general de su obra, y que no deja de provocar una resonancia con la predilección posmoderna por la ambigüedad, la fragmentación, la hibridación, etc. La forma de Rivera Garza de conciliar con estas rupturas ha consistido en redireccionar las bases fundamentales de la concepción del texto literario (linealidad, espacialidad, parámetros genéricos) hacia la experimentación individual del entorno, pero de cara a la representación de la otredad.

Por definición, la presencia de esta categoría supone un funcionamiento jerárquico en que existe una centralidad que determina la estructuración, clasificación, dinámicas, componentes, etc. A este respecto, discutir las políticas que conciernen a dicha centralidad no puede ocupar un espacio en la presente reflexión; ya no solo porque hacerlo desviaría la atención acometida, sino porque estas cuestiones no forman parte de las tensiones clímax en los textos a tratar – o no ni explícita ni, sobre todo, espacialmente. La otredad en la novelística de Rivera Garza es presentada *in medias res*: Matilda personifica la locura y la prostitución, derivando en su arraigamiento lejos del movimiento urbano cotidiano; Cristina es circunscrita al estudio cerrado de la poesía y Marina proviene de una minoría poblacional que habrá de condicionar su enajenamiento del entorno. A los ojos del lector, las protagonistas son introducidas como parte de una otredad que no solo es genérica, social u orgánica, sino mental. Al mismo tiempo, son el foco de atención y la voz enunciativa del microcosmos creado. Por el contrario, los sectores hegemónicos no son descritos ni perfilados como

detonadores. En todo caso, la tensión ocurre dentro de los propios personajes solo para resolverse en una asimilación, más que en la prolongación o en la subsanación de un conflicto. En breve: Rivera Garza parte de la coexistencia (a veces problematizada, a veces no, pero presente por definición) de un centro y un Otro; o, mejor dicho, de una Otra, que a su vez se desdobla hacia la pluralidad – cual muñeca rusa.

A este respecto, resulta interesante cómo Rivera Garza conjuga la configuración de la dimensión espacial con su narrativa de la Otredad. En primera instancia, conviene destacar que, así como la autora no recurre a personajes que ocupan una posición "hegemónica" en el hecho literario, así tampoco sitúa el transcurso de sus novelas a lugares atribuidos de una valía histórica, turística, o que figuren como emblemas de un imaginario dominante. De hecho, es posible afirmar que *Nadie me verá llorar* es un caso muy particular en este sentido al partir de un trazado urbano funcional durante el marco temporal especificado (Ciudad de México, primera mitad del s. XX), pero también al hacer de su figura protagónica una mujer urbana:

> En 1900, cuando Matilda Burgos llegó a la capital del país, el casco de la ciudad terminaba, hacia el norte, en el río del Consulado, y frente a la Beneficencia Española hacia el sur. Los límites por el oriente estaban demarcados por Jamaica, mientras que por el occidente se prolongaban hasta el bosque de Chapultepec. Las líneas de los tranvías eléctricos unían ya a las amenas villas de Tacubaya, Mixcoac y San Ángel con el ritmo acelerado de la ciudad. Desde las primeras horas de la mañana, la prisa de la gente cambiaba la dirección del aire en las calles, y de noche las luces incandescentes del alumbrado público protegían a los vecinos de colonias acomodadas y las correrías de los transeúntes en perpetuo desvelo. Al empezar el siglo habitaban la ciudad, de acuerdo con el censo general de población, 368.898 capitalinos.

> Matilda Burgos, a los quince años, se convirtió en el número 368.899. (*Nadie me verá llorar* 61)

En comparación con *La muerte me da*, *La Cresta de Ilión*, *Lo anterior* y *Verde Shanghai*, resulta evidente que *Nadie me verá llorar* se distingue por encajar con un imaginario urbano más expandido que lo que puede ser un mapeado abstracto – quizás por tratarse de un texto (y un momento escritural) menos experimental. No obstante, pese a las acotaciones cartográficas factuales (también identificables en páginas subsecuentes), las tensiones clímax de la obra tienen lugar en locaciones de uso cotidiano, distanciadas de los núcleos urbanos. Incluso conviene apuntar la relevancia del uso de la casuística extraliteraria de La Castañeda en cuanto a su mito y su demolición, y en el hecho de que esto se traduce a un espacio actualmente inexistente en el mapa urbano (salvo por la fachada), pero que continúa siendo un referente en la memoria colectiva y en el bagaje del imaginario cultural vigente.

Por contraste, puede pensarse en el barrio chino de *Verde Shanghai*, el cual abarca apenas dos cuadras del centro de la Ciudad de México (véase el anexo *Mapa. Barrio Chino_Verde Shanghai*), pero que no merece un detenimiento enunciativo tan exhaustivo como La Castañeda. Su mención consiste en un topónimo independiente, es decir, sin requerir de referentes circundantes que, como se puede observar en el plano, han merecido un destacamento automático en QGIS, frente al caso del Barrio Chino, que ha requerido una búsqueda y una identificación particulares, tanto de la zona como de las coordenadas indicadas por el programa. Por el contrario, llama la atención, por ejemplo, la ausencia del Zócalo (enfrente de la Catedral Metropolitana) y el Palacio de Bellas Artes junto a la Alameda Central (zona verde) en el mapeado literario del texto. Asimismo, cabe recuperar el lenguaje apropiado por la autora para este mapeado: la Gran Ciudad, "el Extranjero", "una Ciudad del Sur" (37), "El Otro País" (43). En fin: la elaboración de un mapa geográfico conceptual, no cartografiable, pero literario y potencialmente cultural.

Verde Shanghai, aunque también imprime una constitución citadina, apenas muestra una vinculación orientativa con el plano

factual, al considerar una zona proporcional y espacialmente breve como el Barrio Chino y ciertas calles del centro de la capital (a mencionar más adelante). Por otro lado, la imprecisión en el espacio urbano de *La muerte me da* no permite una representación cartográfica; únicamente favorece la hipótesis de que la obra parte de una idea general de ciudad y, por tanto, requiere y permite otro tipo de anotaciones. Una de ellas reincide en el acto de asignar, o en este caso, manipular la nomenclatura toponímica en favor de un significado poético.

> La Detective … me mostró una fotografía de los ladrillos de la pared del restaurante chino, específicamente los ladrillos de la esquina donde termina el restaurante y detrás de la cual se desdobla, con su estrechez monumental, el Callejón del Castrado. Ya lo llamaban así. Fue algo casi inmediato. … Todo esto en la ciudad. (*La muerte me da* 22)

La reapropiación del espacio a través de la reasignación del topónimo funciona solo en el nivel diegético, dado que no es viable vincular el modelo geográfico factual utilizado por la autora para la distribución del imaginario espacial del texto (de haber un modelo concreto). En este aspecto, Rivera Garza construye un discurso entorno al espacio creado que conjuga con la imagen poética y, ulteriormente, con el propósito de transgresión corporal y literaria. Asimismo, la descripción de carácter orientativo del mapa mental indica la presencia de parámetros congruentes con la forma de entender el espacio urbano – pese a la falta de topónimo. Sin embargo, y como ya fue mencionado con anterioridad, el parámetro principal de esta obra es la violencia, como detonador de la composición escritural, como evento y, distintivamente, como un acto que repercute transversalmente en los componentes de la narración:

> Lleva un mapa en las manos. Tiene miedo y mira el mapa, tratando de orientarse o de esconder los ojos

> o de fingir que es una persona que necesita un mapa para andar. Es el mapa de una ciudad marcada por cruces. Cada cruz es una señal que significa: AQUÍ SE ENCONTRÓ EL CUERPO DE UN HOMBRE CASTRADO. (La muerte me da 125)

Como se puede observar, la percepción y la experimentación de la ciudad se encuentra sujeta a la transgresión corporal, la cual pasa a significar una transgresión en el espacio mismo. Esto, en yuxtaposición con la ausencia de una toponimia factual y de coordenadas geográficas concretas, redirecciona la lectura de la dimensión espacial bajo los códigos de la violencia en tanto que catalizadora de resignificación del entorno y, en la instancia diegética de la novela, de manipulación del espacio urbano.

Asimismo, no debe desestimarse que *La muerte me da* pertenece al *thriller* policial, lo cual, si bien no ha significado una diferencia tangencial con el lenguaje espacial de *Verde Shanghai*, sí supone la intervención de otro tipo de perfiles. Las últimas dos citas pertenecen a la perspectiva de La Detective, y esto, para Álex Matas Pons, implica un código de lectura propio:

> el espacio urbano del que depende el género detectivesco no es un mapa verídico, objetivable y reproducible de la ciudad. Es, por el contrario, un espacio semiótico sobre el que no merece la pena proyectar la figura ampulosa de un héroe puesto que la ciudad de los signos no es ya el decorado monolítico y «monológico» sobre el que se erigían los héroes tradicionales de la dramaturgia o de la épica. (195)

Cabe señalar que esta apreciación corresponde al análisis de Matas Pons sobre la figura del detective, en este caso Dupin y Sherlock Holmes, en el contexto de la modernidad literaria. Asimismo, difícilmente podría pensarse en La Detective de Rivera Garza dentro de

los parámetros estereotípicos del héroe (heroína) debido, en parte, a la caracterización de la autora, pero también a su propia constitución: "El detective – argumenta Matas Pons – ya no protagoniza una sucesión de aventuras dispuestas en el relato de forma iterativa, una mera sucesión de segmentos cortos y autónomos" (ibid.). Más aún, "no es un héroe de acción y admite … que la única aventura posible es la del conocimiento" (194-195). Un conocimiento, no obstante, que Rivera Garza retira de su personaje de La Detective, de manera que obstaculiza su concreción.

Rivera Garza subvierte el foco de atención a la interpretación de la ciudad, desestimando o, a lo menos, omitiendo el soporte en recursos convencionales. Conjuntamente, destaca una concordancia entre el tipo de núcleos espaciales de las tres obras, al decir de la predilección de la autora por erigir cada construcción diegética a partir de lugares marginales, o bien, cuya configuración ha sido destinada y/o asociada al desarrollo enajenado de la interacción con una entidad hegemónica. Entidad, por otra parte, que carece de descripción e, incluso, mención, y que por tanto es desprovista de protagonismo dentro del microcosmos narrativo. Más aún, Rivera Garza no solo ha hecho de dichos lugares marginales los puntos de origen de las realidades diegéticas, sino que les ha conferido propiedades de cotidianidad, con lo cual, acentúa su relevancia para con una concepción general de ciudad posmoderna.

En definitiva, la dimensión espacial es construida bajo los códigos de la Otredad y, *a posteriori*, los refuerza. Retomando *Verde Shanghai*, por ejemplo, es posible afirmar que la obra en sí subsiste gracias a la desvinculación con los patrones convencionales del pensamiento y del comportamiento del ser – hecho que, cabe mencionar, hace eco con *Nadie me verá llorar*. Prueba de ello son las prácticas esenciales sobre el espacio urbano, como la huida de Marina hacia un hotel anónimo para el lector y la conciliación identitaria vía la errancia; pero también, el inciso constante a una división ontológica del espacio. Durante la búsqueda de sí misma, Marina se entera por voz de una anciana que había sido prometida por su abuelo a Chiang Wei en una edad temprana, lo que ocasionó que su madre emigrara con Marina cuando aún era una niña: "Supongo que en el Otro País ustedes se olvidaron de todo lo que

dejaron en éste" (*Verde Shanghai*, 93). Esta distribución espacial en voz de la anciana, y cuya noción también será enunciada por otros personajes incidentales, conlleva a entender que la Otredad de *Verde Shanghai* no depende de una perspectiva protagónica, a diferencia de *Nadie me verá llorar*, sino que se trata de una Otredad colectiva. Como un comentario perpendicular: si el texto de 1999 incorporaba al Otro – i.e. a la loca – dentro de la narrativa urbana como contrapunto de los discursos oficiales – el político y el clínico, diez años después, Rivera Garza marginaliza a las entidades hegemónicas – en este caso, la racionalidad – y hace de la Otredad el discurso axial de su narrativa urbana *desde* la forma de enunciación del espacio.

Por su parte, aunque *Nadie me verá llorar* indica las coordenadas geográficas de una manera más convencional, el enfoque desvía la atención hacia otro tipo de realidades que, por definición, incentivan el cuestionamiento de los parámetros morales. Sin embargo, el relato no se detiene en la decadencia de Matilda sino en reflejar una serie de casuísticas asociadas a la inmigración campesina de la Ciudad de México y las vicisitudes generales de los sectores empobrecidos y desahuciados que paulatina pero intermitentemente comenzaron a poblar la capital nacional. Con quince años, Matilda llega por primera vez a una Ciudad de México de finales del XIX, y aunque Rivera Garza continúa con una línea de desarrollo muy cercana a la decadencia de los personajes, propia de la usanza literaria del XIX, no explota estos recursos. Por el contrario, Matilda encarna una imagen de mujer independiente que opta por el distanciamiento al control social, exceptuando su retorno a La Castañeda – lo cual se insiere dentro del fracaso del manicomio como institución efectiva del México moderno.

Dentro de la narrativa de Rivera Garza, el concepto de ciudad se muestra ensombrecido por aquello que la autora no describe pero que *se intuye* como central. A este respecto, resulta paradójico que sea en *La muerte me da* donde sea posible encontrar una definición alterna, pero transferible a la concepción de la Ciudad de México en los otros dos textos:

> Una ciudad construida con ladrillos –rojos, rugosos, carcomidos– y no con lisos bloques de concreto. No es una ciudad de hierro. No es una ciudad suave al tacto. Es más fácil oírla u olerla que verla. La ciudad está dentro de la otra ciudad que la contiene, en su mismo, centro, pero también está en sus súbitas orillas internas –en las isletas urbanas donde, seco y contenido, se expande un mundo natural en franca competencia con el contexto que lo hospeda–. (*La muerte me da* 125).

Según se puede observar, Rivera Garza parte de la preconcepción de la ciudad como eje central de la experiencia humana, pero en favor de la legitimización de otras formas de existencia. En este sentido, la percepción sensorial del individuo, aunque marginal, permite establecer un sentido de conexión con el espacio urbano. Luego entonces, es posible afirmar que, al tratar con representaciones sociales alternas y restituir la espacialidad de la Otredad en el imaginario espacial del texto literario (ya no solo en *La muerte me da* sino en *Verde Shanghai* y en *Nadie me verá llorar*), Rivera Garza también dota de Otredad al espacio urbano.

Dentro de su narrativa prosística, Rivera Garza desarticula la idea asociativa *ciudad=progreso*, y lo lleva a cabo desde distintos límites; o fronteras, si se prefiere. En su lugar, priman el caos y el desequilibrio como puntos de inflexión esenciales de las realidades textuales alternas, tanto extraliterarias como diegéticas. Esto, al decir del galimatías literario que distingue su estilo composicional. Ulteriormente, Rivera Garza orienta la *desarticulación-pro-rearticulación* de los estándares convencionales que significan tanto a los marcos de experimentación e interpretación del entorno como a los géneros literarios (en tanto que modelos consolidadores de la composición); todo ello, de cara a un proceso escritural desestabilizador que, además, atenta contra sí mismo. Una última apreciación general a las tres novelas denota una falta de conclusión – de *closure*, sería más preciso; no en cuanto a los hilos narrativos sino, precisamente, en la propuesta de novela realizada por la autora. Para Rivera Garza, la creación literaria es un *work-in-*

progress constante que excede a la página impresa, y esta premisa se refleja en su composición. La lectura es una forma de escribir, así como la propia práctica de la escritura demanda de una reinserción en lo escrito, de una relectura. Dentro de este proceso, las voces narrativas del microcosmos de Rivera Garza, en su mayoría figuras letradas y, principalmente, urbanas, son articuladas desde la intertextualidad y desde la conformación de una escritura/lectura de la autora que transita por *una otra ciudad*, y que lo hace mediante la elaboración literaria. En este sentido, interesa advertir que, si para Alejandra Pizarnik, la prosa perfecta fue una aspiración constante, esto será la poesía para *una otra Cristina* que se desdobla en múltiples *cristinas* cuyo común denominador (por no decir *propósito*) es corporeizar el eco de un gusto literario, y manifestarlo en un espacio urbano determinado. Asimismo, Rivera Garza evidencia una relación literaria con la ciudad que solo puede ser efectuada como una búsqueda incesante, prosística, por la poesía, como campo de acción y, finalmente, como medio de conciliación con el mundo.

Lado a lado, Pamuk, Tawada, Tavares y Rivera Garza demuestran un tratamiento dual del espacio urbano. Por un lado, narrar la ciudad permite cristalizar temas literarios universales como la violencia, la transculturalidad, la pervivencia en estados limítrofes, tanto territoriales como a nivel de la conciencia. Por otro, es posible observar la elaboración de prácticas anti-espaciales que repercuten sobre el espacio mismo: desde las no-cartografías de Tavares, seguido por la transgresión de las calles en *La muerte me da* de Rivera Garza, hasta la reducción enunciativa de la totalidad estambulí a ciertas áreas centrales, así como el rechazo que inspira París en *The Naked Eye*. Gracias a estos contrastes, las ciudades se muestran plurales, absurdas y distintivamente humanas.

A su vez, la práctica que subyace a la unión entre ciudad y ser, y por tanto, posibilita la articulación de las cuatro narrativas, es el andar. Francisco Careri ya advirtiera una asociación simbólica entre el desplazamiento por el espacio y las formas literarias – "el recorrido en tanto que narración" (20) – que se remonta a la praxis del nomadismo, pero que no adquiriría su valor estético hasta el s. XX. "El término

'recorrido' – describe Careri – se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)" (25). No solo se trata de una actividad que se realiza *en* el espacio sino que también *actúa sobre* y *define* el espacio. De ahí que los personajes del corpus (la Matilda, Cristina y Marina de Rivera Garza; el Galip, Kemal y Mevlut de Pamuk; las viajeras y migrantes de Tawada; los deambulantes absortos de Tavares) describan su *lugar en el mundo* en movimiento; de ahí que los cuatros autores se valgan de esta práctica para "llenar vacíos" entre la composición interna y orgánica del ser y la representación exterior, tangible, de la dimensión espacial.

De acuerdo con Careri, "el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debiera comprenderse y *llenarse de significados*, más que proyectarse y *llenarse de cosas*" (27). Por tal motivo, el recorrido significa, para la totalidad diegética, una estrategia de reapropiación de una realidad material y universal que excede a la innovación autorial pero cuyos elementos son filtrados al texto mismo a criterio (interés) del escritor. Esto, pues, en una primera fase. Al revés, esta reapropiación también sitúa al transeúnte en el plano espacial. Con ello, comienza una segunda fase de redefinición cohesiva y sincrónica, que puede o no derivar en la modificación de una o ambas partes.

> [E]l andar puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios, para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo, en el *qui ed ora* de sus transformaciones, compartiendo, desde su interior, las mutaciones de aquellos espacios que ponen en crisis el proyecto contemporáneo (Careri 27).

Los escritores aquí reunidos no siguen la orientación arquitectónica de Careri, pero coinciden en reconocer la valía y, en particular, las posibilidades de dicha práctica en el ejercicio de la topografía literaria. Además de vincular el espacio corporal con el espacio habitado, el acto de andar proyecta otros componentes del relato: las caminatas de Kemal y Mevlut, por ejemplo, entrelazan el recuerdo de Pamuk y la preservación de una historia (presentada como) social con las relecturas de Estambul; los recorridos de Matilda por las calles de la Ciudad de México evidencian la *otra realidad* estudiada por Rivera Garza; el trayecto circular de Aaronson en la primera rotonda reproduce el despropósito autómata que Tavares asocia a la ciudad; finalmente, los paseos de una migrante vietnamita delinean una París impenetrable para Tawada. En resumen, el movimiento através del espacio urbano supone la puesta en marcha de constantes del saber literario – el recuerdo, la otredad, la deshumanización, la transculturalidad, etc., – de cara a la representación del mundo y de las formas de experiencia humana.

En definitiva, las narrativas urbanas suponen una simultaneidad de (re)lecturas y (re) escrituras que exponen rasgos comunes de la realidad contemporánea. O bien, a la luz de la presente disertación, elementos constantes en el universo literario cuya transversalidad posible más allá de la delimitación lingüística, autorial y/o territorial, los define como *atributos universales*. El retorno a lo humano, por su parte, también advierte de una tendencia general – mundial, mejor dicho, a la búsqueda de otras formas de interpretación que no dependan del pensamiento geográfico-nacional. En este sentido, *lo humano* se convierte en el eje del imaginario literario contemporáneo pero, también, en la prueba de una *conciencia de mundo*.

CAPÍTULO V
Autores locales, ciudades mundiales

"Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia"
León Tolstói

Narrar la ciudad es un *topos* literario tan esencial, que no puede ser enmarcado dentro de una corriente, un territorio o una delimitación temporal más concisa que la era contemporánea. El espacio urbano es un epicentro global, y su vinculación con el hecho literario se remonta a los orígenes del concepto de literatura como tal en el s. XVIII (si no antes, al pensar en la poesía prehispánica o en la tradición "medieval" del relato en Oriente Medio). Por tal razón, sería redundante hablar de esta práctica en términos de singularidad e innovación del s. XXI, recordando, por ejemplo, la crítica de las costumbres en sociedades burguesas o el dualismo entre progreso y decadencia, efectos de la vida urbana que pueden rastrearse a lo largo de las grandes obras y autores previos al periodo actual. La diferencia no consiste, pues, en la perpetuidad del acto de narrar el espacio urbano, sino en los códigos, parámetros y atributos transmitidos por cada narrativa.

Las representaciones de Cristina Rivera Garza, Gonçalo M. Tavares, Orhan Pamuk y Yoko Tawada muestran inquietudes comunes que, además de distinguir los microcosmos particulares, repercuten en la construcción de la dimensión espacial: la otredad, la dolencia, el recuerdo, el cuerpo. Inquietudes que, por otra parte, no son exclusivas de un autor, nación, movimiento, lengua o cultura, sino que figuran como constantes literarias – es decir, *atributos universales* que dan cuenta del carácter mundial de las obras adscritas. Tawada, Tavares, Pamuk y Rivera Garza presentan narrativas en las que la ciudad no es

un espacio mundano sino un lugar que dota de significado al ser humano y, en el proceso, posibilita su reconciliación con el mundo.

Ahora bien, estas narrativas no son ceñidas a cortes convencionales, ni en su tratamiento de la dimensión espacial ni en su relación con las literaturas nacionales. Más aún, el hecho de que un elemento fundacional como el espacio derive de las formas de experimentación de *lo humano* produce un punto de inflexión entre *lo local* y *lo nacional*; lo primero, entendido como la realidad inmediata, y lo segundo, como entidad abstracta. "La literatura – decía Jorge Carrión – no tiene por qué ser nacional"[88], y tampoco tiene por qué ser lo contrario – una manifestación desvinculada de cualquier nexo prestablecido con su entorno creacional. La literatura en sí, como manifestación artística que nace y reproduce el lenguaje humano en toda su diversidad y desde distintas localidades, es universal. Sin embargo, el detrimento de *lo nacional* en la estructura y el propósito literarios de los autores analizados lleva a ponderar en qué medida es viable conjugar esta ausencia con clasificaciones que no fueron formuladas para atender manifestaciones de carácter transnacional sino fragmentos nacionales. Es en este punto donde puede intervenir la literatura mundial.

Este último capítulo no busca resolver este dilema, sino apenas continuar con el siguiente nivel de la lectura escalar e integrar a los autores estudiados dentro de un mismo encuadre. Por contraste, es preciso despuntar algunas de las cuestiones que dificultan una categorización nacional, antes de sopesar otro tipo de registro.

5.1. FUERA DE LUGAR: AUTORES MUNDIALES

La disección del fenómeno literario a partir de los contornos geopolíticos nacionales facilita una contextualización somera pero inmediata sobre el texto, el autor e incluso algún movimiento artístico. Por ejemplo, Orhan Pamuk es considerado como uno de los grandes representantes de la literatura turca, y esto puede argumentarse por la

[88] Citado por Vicente Luis Mora en "Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal", 2014.

premiación de 2006 por la Academia Sueca y por la divulgación de sus obras en más de 60 idiomas, lo cual ha inculcado un interés mundial por lo que Estambul, Turquía y sus literaturas tienen para ofrecer. Esto orilla a deducir que existe una especie de diálogo o cercanía reconocidos entre el escritor y su cultura literaria nacional.

Sin embargo, las declaraciones del autor estambulí en diversas entrevistas no incitan a describir una buena relación. Por un lado, Pamuk ha manifestado la influencia de autores como Borges y Kafka en el cambio de su orientación profesional (siendo su formación en la arquitectura y la pintura), lo cual podría pasar desapercibido dada la relevancia y la circulación de ambos autores en el sistema literario mundial, de no ser por la ausencia de referentes literarios turcos en entrevistas internacionales. Por otro, las denuncias públicas en Turquía y el extranjero (Europa y Estados Unidos) le han valido el resentimiento y la persecución del gobierno turco, obligándolo al exilio a Nueva York y a visitas temporales a su ciudad nativa. De cara al público, resulta evidente que el diálogo interliterario y la postura de representatividad del autor como una imagen literaria nacional, es mínima; o, cuando menos, frecuentemente obstaculizada.

Quizás el argumento que contribuye a no pensar en términos de ruptura reside en el lanzamiento de sus obras en su lengua y país natales. A esto, intraliterariamente, se adhiere la ausencia de un segundo idioma o el retrato de otras urbes y escenarios en sus textos, en contraste con la predilección por ciudades de Turquía. En esta línea, podría plantearse la alternativa de pensar en Pamuk como un autor migrante y/o exiliado que, al igual que otros escritores en situaciones semejantes, publica en su lengua nativa.

Sin embargo, sus obras no abordan aquellas temáticas propias de una u otra categoría, lo cual plantea otra pregunta: la procedencia del autor puede arrojar alguna luz en ciertos casos (Pamuk, por ejemplo) pero si el marco de origen o el espacio habitado no trascienden hacia su obra, ¿hasta qué grado podría mantenerse este tipo de asociación? Al igual que Pamuk, Gonçalo M. Tavares ha recibido el reconocimiento de la prensa como una de las figuras literarias portuguesas más trascendentales de su tiempo. De acuerdo con su página oficial, “[e]stão

em curso cerca de 400 traduções em trinta e seis línguas, com edição em 52 países". Un acercamiento a una de sus obras, no obstante, basta para advertir *ipso facto* un distanciamiento tajante con Portugal como *topos* literario: la antroponimia extranjera de los personajes y la toponimia ausente, la construcción de barrios sin raíces territoriales y la morfología urbana escueta, la falta de rasgos identitarios como tradiciones y costumbres y la perfilación de la condición humana sin información cultural básica. El discurso narrativo de Tavares atiende, inicialmente, maneras de ser ajenas a las demarcaciones o espíritus nacionalistas; pero, paralelamente, retrata individuos y sociedades fragmentados próximos a la Segunda Guerra Mundial y el periodo posterior inmediato. Siguiendo las indicaciones antroponímicas, podría intuirse que el margen territorial es localizable en el contorno europeo, principalmente alemán. *A priori*, seguir la propuesta de Tavares por las repercusiones identitarias del macroevento histórico conduciría a procurar alguna categoría que encuadre con este interés temático. Sin embargo, al igual que en el caso de Pamuk, esta búsqueda comprometería el destacamento del elemento axial de su obra: el comportamiento humano *per se*.

Algo similar sucede con la narrativa de Cristina Rivera Garza, ininterrumpidamente dedicada a las otredades sociales mexicanas después del movimiento revolucionario del XX. Por un lado, Rivera Garza, en cierta sintonía con Tavares, también atiende a la desestabilización de la identidad individual y social como consecuencias de los conflictos bélicos. Por otro, su narrativa se encuentra estrecha – por no decir exclusivamente – afianzada a formas de vida comúnmente estigmatizadas en la capital nacional, como la locura y la prostitución. Al contrario de Pamuk, su discurso se encuentra impregnado de recursos intertextuales provenientes de culturas literarias tanto locales como extranjeras; asimismo, aunque a nivel de personajes coincide con la inclinación de Tavares por inestables mentales y prostitutas en la dirección de la lectura, e incluso mantiene cierta ambigüedad, la morfología urbana de sus obras guiña a un espacio topográfico concreto. En este sentido, Rivera Garza entraría en la categoría de la literatura mexicana contemporánea junto a Elena Poniatowska, Fernando del Paso, Guadalupe Nettel y Juan Villoro,

excepto por su autoposicionamiento profesional en el margen entre Estados Unidos y México (Houston y Matamoros), además de las fronteras diegéticas que distinguen su escritura. Si la temática, el origen y la localización actual no son los únicos determinantes del encuadramiento del autor, entonces podría pensarse en una clasificación basada en dinámicas, como – nuevamente – la migración. No obstante, sus obras tampoco siguen ese tipo de discurso, estructura o codificación. De hecho, podría decirse que sus composiciones en prosa, en términos de contextualización, es relativamente sedentaria.

Inclusive la narrativa de Yoko Tawada, tan fehacientemente distinguida por ejemplificar los movimientos migratorios, presenta una actitud escapista a cualquier categorización definitiva. Se trata de una escritora nipo-alemana en toda la extensión de la palabra, tanto literaria como vivencialmente. Actualmente publica en ambas lenguas, reside en Berlín y problematiza en diferentes conferencias, entrevistas y ensayos sobre los mecanismos de funcionamiento de los sistemas lingüísticos desde los procesos de pensamiento, alternando ejemplos entre uno y otro idioma. Sin embargo, su caso se suma a los problemas que acarrea el paradigma migratorio; particularmente, cuando refiere a las discusiones teóricas sobre el local de la literatura. A nivel intradiegético, las voces narrativas se encuentran permanentemente en un estado de *in-betweeness* que no se dirige hacia el replanteamiento de las fronteras geopolíticas ni al seccionamiento sociocultural interno. Colectivamente, los relatos unifican el llamado hacia otro tipo de limitaciones próximas al multiculturalismo y, principalmente, a la falta de integración social derivada de los obstáculos en la comunicación. Por su propia diversidad, la obra oscila entre una y otra clasificaciones literarias, evitando una circunscripción japonesa, alemana, bilingüe o incluso migrante.

La taxonomía literaria concede una operatividad funcional de aproximación a la totalidad literaria, tanto para el ámbito analítico como para la introducción docente a la historiografía literario. No obstante, la creación y la circulación de la producción literaria (exceptuando las antologías y demás compilaciones de procedencia académica) no dependen de tales criterios, de manera que se podría cuestionar el

diálogo interliterario entre los autores y sus culturas literarias de origen. Esto, por ejemplo, sería de especial interés para reflexionar sobre la primacía de ciertas literaturas geopolíticas y de la subestimación de literaturas emergentes de minorías y subgrupos; i.e. la organización del sistema literario mundial. Pero en materia de composición, cabe preguntar si *lo nacional* continúa siendo un margen – ya no solo válido o unánime pero – efectivo para la apreciación estética de la obra literaria.

Las literaturas del mundo han sido organizadas geográficamente en el terreno académico, pero algunos autores del s. XXI no pueden ser circunscritos a un tipo de encuadre nacional. En términos espaciales, Tawada, Tavares, Pamuk y Rivera Garza responden a lo urbano, lo cual puede deberse a una tendencia globalizadora o a una predilección personal, pero que, en última instancia, también refleja el desapego a un discurso de cohesión geopolítica, y el énfasis (o realce) en una atomización social (decía David Le Breton) pero humana y subyacente a las fuerzas globales que le rodea. El tipo de realidades y atributos universales insertos en sus narrativas contribuye entonces a considerar registros de *lo mundial* y la *literatura glocal*. Por otra parte, más en materia de referencialización, es importante seguir algún tipo de coordenadas que ofrezca una mayor precisión (considerando las reflexiones previas sobre la ambigüedad de la palabra "mundo"). A este propósito, podría medirse el grado de representatividad de cada autor desde los criterios de circulación en traducción habituales en la literatura mundial contemporánea. De dar continuidad a esta alternativa, se podría recurrir a los datos que proporciona el *Index Translationum*, de no ser porque su falta de información sobre las traducciones de las obras de Rivera Garza y de actualización sobre publicaciones en español de la obra de Tawada, conduciría a establecer una jerarquización que no interesa para el presente estudio.

Una segunda vía, de suma utilidad, consiste en tomar en cuenta *el lugar desde donde se narra* – criterio decisivo en el pensamiento literario contemporáneo. Si bien no es posible ignorar la desproporción entre los índices de obras traducidas de los autores aquí tratados, tampoco se puede desatender el marco geográfico en el que se mueven.

Luego, y en línea con otra forma de distribución del mapamundi literario familiar para la literatura mundial, se propone pensar en Tawada, Tavares, Pamuk y Rivera Garza como autores mundiales, o glocales, o bien, semi-periféricos.

5.2. VOCES SEMI-PERIFÉRICAS

Desde un encuadramiento sistémico, las obras del corpus plantean problemáticas propias de aquellas literaturas referidas como "menores": la influencia euroccidental y estadounidense en el imaginario y las costumbres locales, la exposición de los grandes cambios políticos inspirados en dichos marcos a nivel coloquial, las actividades y tensiones de vidas cosmopolitas, por mencionar algunas. Un par de ejemplos pueden ser las normas de conducta de las mujeres turcas, prejuicios étnicos sobre la fisionomía asiática y críticas a la idiosincrasia del control sobre la naturaleza humana desde una sociedad europea resquebrajada. En suma, el corpus reúne voces literarias semi-periféricas que revierten la omnipresencia de la centralidad como el modelo culmen de la expresión artística, aunque sin rechazar todas sus dádivas.

Aunque esta subdivisión no ha suscitado un mayor interés dentro de los debates académicos comparatistas, sí que ha merecido una distinción por parte de otro tipo de aproximaciones, principalmente aquellas supeditadas a las dinámicas globales (Bartolini, 2013; Juvan, 2011). En sus conjeturas mundialistas, Moretti también observaba un arraigamiento de la semi-periferia aunque en un rango mayor, perceptible "in cultures that belong to the periphery of the literary system", o lo que es lo mismo, "almost all cultures, inside and outside Europe" (50). Desde la aplicación del razonamiento económico wallersteineano al funcionamiento literario, Moretti atribuye el auge de la novela moderna a un compromiso de la periferia por conciliar los dictámenes del exterior con recursos propios.

La búsqueda por el acercamiento integral de literaturas minorizadas (ahora más allá de Europa) a la cosmovisión mundial fue explorada por Fredric Jameson en "Third-World Literature in the Era

of Multinational Capitalism" (1986), aunque bajo otros términos. En particular, Jameson sondea una argumentación histórica para referir a la desigualdad económica palpable en la conformación de un *canon mundial* (en este caso, circunscrito a lectores estadounidenses de herencia occidental que el teórico marxista llama *western readers*). En general, propone una actitud condescendiente por parte de lo que entiende por "first-world wisdom", al momento de ponderar "third-world texts" que han sido desfavorecidos por la tradición historiográfica.

Por su parte, Theo D'Haen también dedicaría un apartado de *The Routledge Concise History of World Literature*, incorporando las literaturas sueca, danesa, portuguesa y española en tanto que literaturas europeas menores vis-à-vis la supremacía de la centralidad euroamericana.

> It should be noted that semi-periphery, at least in the cultural or literary context, not necessarily applies to geographically or economically ex-centric countries, but may just as well pertain to the culture of countries that in all other respects would seem to be quite "central" (153).

Su enfoque atiende a la renovación de la literatura mundial "beyond the core area of 'comparative literature talking about world literature'" (152) y dista de agrupamientos temáticos como el efectuado por Thomsen en *Mapping World Literature*[89]. Por otra parte, su propuesta apunta a una extensión del espectro literario-mundial mediante la integración de algunas literaturas que, a efectos de la centralización del razonamiento crítico a ciertas academias europeas y estadounidenses, han sido supeditadas a procesos de periferalización – "*peripheralisation*" (sic.).

El marco semi-periférico constituye un espacio idóneo para la literatura mundial contemporánea gracias a la presencia de cierto tipo

[89] En su argumentación, no obstante, D'Haen insiste en la labor restaurativa de las literaturas menores en la tesis de Thomsen, no sin poner en tela de juicio la aplicabilidad de la propuesta metafórica de Walter Benjamin que inspira su dirección analítica.

de factores como la multiculturalidad, las dinámicas cosmopolitas, el intercambio interlingüístico y el surgimiento de una conciencia posnacional. En este cuadro se incluyen aquellas literaturas que, a pesar de su relego a por parte de las centralidades euroamericanas, preservan un capital simbólico central respecto a otras literaturas menores, y ocupan una posición crucial en el sistema literario mundial. Tales serían los casos de las literaturas portuguesa, japonesa, mexicana y turca, siempre y cuando el lugar desde donde se organice el mundo corresponda con las líneas historiográficas euroccidentales (por ejemplo, la repercusión de la literatura portuguesa en el mercado literario mexicano es, posiblemente, tan limitada como la circulación de obras mexicanas, en lengua materna, en el mercado literario portugués). Si bien los autores trabajados no incorporan temáticas o dialécticas convencionales o arquetípicas de cada literatura (no que sus obras no muestren intermitentemente gestos intertextuales), sí que provienen de tradiciones literarias emblemáticas en la historiografía literaria y vigentes tanto a nivel de producción como de mercado editorial.

A esto se añade el propio capital simbólico de cada autor, así como su contribución a la renovación (y presencia) de sus literaturas dentro del imaginario y del mercado. El ejemplo más vehemente sería la reaparición de Turquía en el mapa literario gracias a la premiación de Pamuk (véase Nolte[90]), aunque el caso más peculiar es el ejercicio bilingüe de Tawada, ya no solo por el encuentro entre dos sistemas lingüísticos segregados sino porque, con este hecho, ha llamado la atención al intercambio nipoalemán (y no solo en materia de migración). Ambos autores son renombres familiares en los estudios de la literatura mundial, lo que, en cierta manera, podría contrapesar su procedencia de literaturas y, sobre todo, de contextos lingüísticos no centrales dentro del marco euroccidental, ni euroamericano. Con estos criterios como base, Pamuk y Tawada podrían figurar como autores centrales y no semi-periféricos dentro del marco de los estudios de la

[90] Las reflexiones de Elizabeth Nolte citadas en la presente disertación provienen de una fuente electrónica que carece de una fecha de publicación concreta. Por cuestiones de formato, ha sido necesario calcular una fecha orientativa en base a la información proporcionada por la página web.

literatura mundial. Es más: si se realiza un contraste entre los índices de obras traducidas de cada autor, Pamuk sería *el* autor mundial y Tawada y Tavares podrían ser considerados como semi-periféricos, mientras que Rivera Garza ocuparía una posición periférica. Esto, conviene reiterar, en el marco de la circulación en traducción.

Este fenómeno en que el autor confiere valor y/o favorece la representatividad y el dinamismo de una literatura local o, en este caso, "fuente" (*source literature*) respalda aquella teoría de Damrosch sobre el enriquecimiento que supone la traducción a la literatura mundial –quizás el aspecto más rutilante de su propuesta: "World literature is writing that gains in translation" (288). Ventaja que, como ya se observara en otro momento, no es exclusiva de un modelo analítico; bastaría retirar la palabra "world", y reconocer la pervivencia de literaturas de tradición oral, para expandir el espectro: la literatura gana en traducción.

Así pues, recurrir a la traducción como criterio no solo implica una exclusión sino también una clasificación de lo que es supera este filtro. En su momento, Damrosh distinguía traducción de valor (*value*): "A work can hold a prominent place within its own culture but read poorly elsewhere, either because its language doesn't translate well or because its cultural assumptions don't travel" (289). Más adelante extiende esta observación a argumentar la diferencia antagónica entre la literatura mundial y las literaturas nacionales: "literature stays within its national or regional tradition when it usually loses in translation, whereas works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion in depth as they increase their range" (ibid). Este tipo de saltos de literatura nacional a autor es lo que perfila la conceptualización textocéntrica de Damrosch, pero, y como ya apuntaran Hayot y Thomsen, no basta para abarcar totalidades de mayor diámetro, ya que esta definición no prioriza una dimensión geográfica sino un tipo de movimiento que deriva de un filtrado anterior, y sujeto a decisiones del mercado editorial. De hecho, para Damrosch, "a work's viability as world literature has little to do with its author's perspective on the world" (ibid.), y más con la traducibilidad de su lengua original. Desde esta postura, autores cuya

circulación en traducción es menor, como en el caso de Rivera Garza, pueden ser minimizados dentro del imaginario literario-mundial, pero esto no los excluye del escenario ni tampoco resta su valía. En todo caso, ni las dinámicas de la traducción ni la creación literaria ni la circulación son posibles sin el encuadre nacional.

De ahí la relevancia de atender el contenido local de cada obra, mismo que puede corresponder tanto a una cultura literaria o a un entorno social como a un territorio geográfico, pero que implica una mirada *hacia dentro* con conciencia del *afuera*. Mirada bifocal que, a su vez, reproduce una apreciación de *lo local* y *lo global* en tanto que, según el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, "no supone un mundo sin fronteras donde desaparecen las particularidades locales, sino una nueva dimensión de los imaginarios culturales donde se disuelve el nexo conceptual entre cultura y territorio particular" (def. *local-global*, 166). En este sentido, la lectura de un texto (sea en lengua original, sea una versión traducida) supone la entrada en contacto con una reinterpretación ontológica que funciona, simultáneamente, como totalidad y fragmento.

De acuerdo con Cabo Aseguinolaza, "[t]he local has been defined in a variety of ways. It can take the form of a street, a neighborhood or a city, but also that of a region, a country, or even a linguistic affiliation" ("What, Us Global?", 29). En el caso de las obras tratadas, *lo local* no refiere a *lo nacional* tanto como atiende a *lo urbano*. En este marco, las narrativas de Tawada, Rivera Garza, Tavares y Pamuk entrelazan improntas estilísticas y temáticas como formas de experimentar el espacio, de cara a la elaboración de una idea de *lo local* (que no es lo mismo que el sentimiento de pertenencia). Si bien no hay un rechazo explícito a la categorización nacionalista, tampoco puede considerarse que cada autor se incorpore, por sí mismo, a una cultura (o habría que ponderar, una *geocultura*) literaria. En su lugar, se observa una predilección incuestionable por las ciudades y las nociones de urbanidad como marcos de significado, mientras que *lo nacional* y *lo regional* pierden presencia.

A este respecto, hablar de semi-periferia encausa esta distinción. Cada escala de *lo local* incorpora códigos particulares, entre los cuales

se encuentra una idea de *mundial* y una forma de aproximación, pero siempre como parte de una reinterpretación del entorno delimitable por la diferencia: "The local, for those who build their identities around it, refers above all to a position laboriously constructed through the meticulous relation with an environment understood as one's own that, however, always implies a tight bond with that which exceeds it" (ibid.). Entender, pues, *lo local* como una postura respecto al mundo confiere al espacio urbano una serie de atributos particulares que responden a un diámetro mayor. Cuando este razonamiento es configurado en el marco semi-periférico, las dimensiones *texto*, *autor* y *cultura literaria madre* (sea o no el contexto geográfico de origen) reflejan transcriben su correlación con el *mundo externo*, en un grado más o menos evidente. Por definición, la ciudad habrá de condensar esta dialéctica, de manera que adquiere un valor universal.

De cara a un encuadre derivado de lecturas textocéntricas y autores provenientes de literaturas no eurocéntricas, no parece desatinado hablar en términos de semi-periferia. Las dinámicas de reapropiación y resignificación del espacio requieren de la confluencia entre *lo propio* y *lo ajeno*, entendiendo por lo primero un cúmulo de elementos particulares tradicionales y por lo segundo aquellos elementos "importados" de culturas hegemónicas. Las obras adscritas al presente campo de reflexión perpetúan pautas esenciales de la literatura concebida en Europa y ascendentemente divulgada por el mercado estadounidense, a la vez que introducen realidades culturales, sociales y lingüísticas *locales* e inmediatas. Por su parte, también se puede pensar en el lugar que ocupan los contextos geoliterarios de los autores analizados dentro de otros diámetros: la literatura mexicana en el ámbito latinoamericano, la literatura portuguesa en la península ibérica, la literatura turca en Medio Oriente y, quizás bajo otro tipo de clasificación, la literatura de migración en territorio europeo. Cada unidad textual funciona bajo códigos propios, que pueden o no dirigir un interés hacia una taxonomía de manera implícita pero que perpetúan la literatura de origen. Así pues, esta correlación permite visualizar el principio de una totalidad dentro de otra en un momento expansivo de la literatura.

En términos diegéticos, la codificación de una obra no suele depender de las nuevas tendencias de la reflexión crítico-académica, así como un autor no suele pensar sus creaciones bajo este tipo de taxonomías. Sin embargo, al tratar con unidades espaciales como la ciudad en un periodo tan próximo y pantanoso, resulta inevitable procurar una orientación desde la distribución sistémica, ya que cada delimitación urbana posee una carga simbólica particular dentro del hecho literario. No es lo mismo decir Londres, París y Nueva York que San Petersburgo, Montreal y Buenos Aires ni que Ciudad de México, Estambul o Hồ Chí Minh.

Para los editores de *Literature and the Peripheral City*, esta distinción en particular es tan nítida como crucial. Lieven Ameel, Jason Finch y Markku Salmela llaman la atención sobre la focalización de los estudios literarios por ciertas capitales en detrimento de otras que, pese a pertenecer al mismo territorio continental, son marginalizadas hacia un lugar secundario en la escala[91].

> Cities such as Dublin and Prague, as well as cities that function as regional metropolises (e.g. Stockholm, Santiago de Chile, Johannesburg), and capitals of countries that are nor the largest or most culturally prominent from a Western perspective, can all be understood as peripheral in a global context. (2)

No obstante, en línea con las observaciones de los editores, sería difícil sostener que tales urbes figuran como ciudades periféricas en el plano literario – considerando, por ejemplo, Praga en manos de Kafka o Dublín en manos de Joyce. "Such cities are not peripheral in any absolute or factual sense" dentro de la "urbanidad literaria", a menos que sean retomadas por autorías de gran capital simbólico. "Indeed, …, cities such as these are characterized by their dynamic nature as both

[91] Tanto la introducción de los editores como los artículos de los investigadores que han participado en la conformación de *Literature and the Peripheral City* manejan únicamente dos parámetros escalares, centro y periferia. Al igual que la mayoría de las aproximaciones analíticas que utilizan la división sistémica para el estudio de la ciudad, el foco de atención omite una apreciación profunda al marco semi-periférico, aunque reconoce (brevemente) su existencia y su valía en el marco global.

supra-regional centre and global periphery" (ibid). Dado que el texto se encuentra sujeto a este posicionamiento (al menos parcialmente), es posible esperar que una obra nacida en la periferia transmita un discurso en el cual se intercalen rasgos propios de un regionalismo distante pero sólidamente consciente de la centralidad.

Las ciudades semi-periféricas, aunque también perpetúan este principio, son más propensas a manifestar una evolución identitaria que ha asumido esta integración como parte de sus códigos ontológicos, y a ejercer una fuerza centralizadora en contraste con localidades de menor impacto o posición. Incluso podría advertirse que uno de los atributos "regionales" de estas entidades urbanas, a diferencia de las periferias, consiste en la reapropiación de características nacidas originariamente en un marco hegemónico central, y que han germinado en tales tierras mediate procesos de adaptación como, por ejemplo, el caso antropofágico en Brasil. Por ende, las ciudades semi-periféricas constituyen espacios fructíferos para la lectura del multiculturalismo, la yuxtaposición, el cosmopolitismo, etc., porque son lugares híbridos desde su conformación y porque sus culturas se encuentran habituadas a la pluralidad.

En cierto modo, las narrativas urbanas por Rivera Garza, Tawada, Tavares y Pamuk cristalizan estos principios a través del diálogo con los relatos consolidadores de los discursos modernos. En tanto que epicentro del "nuevo orden global" (al decir de Mignolo), lo urbano puede significar un sinónimo arquitectónico, material y tangible de la homogeneización cultural transatlántica. Para estos autores, en concreto, el espacio urbano constituye el *imago mundi* del mundo estético (estético-literario), al decir de Eric Hayot (i.e., "the *diegetic totality* constituted by the sum of all aspects of a single work or work-part, constellated into a structure or system that amounts to a whole" (44)). Aun cuando carezcan topónimos concretos (como el caso de *Where Europe Begins*) o territoriales (como *Jerusalém*), la ciudad estructura la realidad interna y, con ello, posibilita la conformación del discurso sobre una realidad externa. De acuerdo con Hayot, esta tensión entre lo diegético y lo extradiegético es el núcleo de una mundialidad estética (*worldedness*) que, a su vez, refleja el tipo de interacción de los

autores con el mundo mismo. Mientras el ejemplo más evidente es el texto de Pamuk en línea con la recreación cartográfica de la Estambul en los comienzos de su vida adulta (alrededor de la treintena); la novela de Tavares es el caso más distante, dado que *Jerusalém* se deslinda de una geolocalización concreta (sin embargo, la espacialidad del texto funciona). Por otro lado, Rivera Garza y Tawada priorizan totalidades literarias personalizadas – a saber, del cruce entre formas narrativas y de la intertextualidad permanente, lo cual no exenta a la Ciudad de México como el sistema cartográfico matriz ni a las ciudades europeas como objetos de lectura de una percepción migrante de raíces asiáticas; por el contrario, estrechan las relaciones de lo literario con el entorno extradiegético. En definitiva, el espacio urbano estructura la mundialidad del texto contemporáneo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CONCLUSIONS
Some Last Thoughts

A quelle érotique du savoir
se rattache l'extase de lire
un pareil cosmos? D'en jouir
voilemment, je me demande
où s'origine le plaisir de
"voir l'ensemble", de
surplomber, de totaliser le
plus démesuré
des textes humains.
Michel de Certeau

This last quote is an effect experienced by De Certeau after "*voir* Manhattan" from the 110th flour of the World Trade Center. As De Certeau contemplated urban landscape as a complex, immoderate yet readable *whole*, it seemed fitting to start the conclusions of this dissertation with such guidance. In his introduction to the excerpt "Walking in the City" for *The Cultural Studies Reader* (originally from *The Practice of Everyday Life*), Simon During described his 'utopian' theories as a kind of poetization of urban space. On this guideline, During highlighted movement as quintessential to the formulation of his urban planning: "to do so [De Certeau] does not look down at the city as if from a high-rise building – he walks in it" (126).

This has also been the case with the authors of the present research. A distinctive gesture on the urban narratives of Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares and Cristina Rivera Garza is the act of

walking as an aesthetic practice that allows the interpretation of the immediate world. Through such process, these authors turn the wandering into a cartographic exercise that delineates and characterizes the components of the diegetic whole. As they are writers of human condition, they are also walkers of the narrated space.

Since the Baudelairean *flâneur* and *la dérive* of Debord, to narrate the city from the walker point of view has acquired a significant aesthetic value. Not only it involves movement, experience, and interpretation, but also it engages a network of meaning between the individual and the immediate space. Streets and neighborhoods had become *places* where, in the terms of Yi-Fu Tuan, "[people] apply their moral and aesthetic discernment to sites and locations" (410). In response, transients can pursue a temporary appropriation, or even acquire an everlasting sense of belonging. As a literary profile, walkers read urban space lengthwise, yet they are not only defined by *a* practice but by what they imprint "on the surface" along the way.

The trend of narrating urban realities is not a leitmotiv that can be ascribe, exclusively, to the 21st century. Nor is it a merely literary interest. "Before the city is a construct, literary or cultural, it is a physical reality with a dynamic of its own, even as that dynamics becomes difficult to assess" (Lehan 291). *De facto*, in a strict sense, neither does narrativity itself belongs to the literary field (see Cabo Aseguinolaza and Rábade). Cities hold narratives on their own, and what is *transferred* to and through literary perceptions are mere echoes of spatial experience. Nonetheless, literary expressions and urban concentrations are not disconnected entities. While literature contributes to sociocultural cohesion and local symbolic value, as well as presence on the worldwide spectrum, cities provide substance. "The most convincing constructs are those that confirm our sense of reality, validate experience, and suggest coherence in the face of chaos" (Lehan, ibid), and this reasoning can be applied to think on both human constructs.

The reading of spatial components contributes to discern the substance of literary texts, and literature follows the evolution of immediate environments. Particularly in times of transnational

movement and displacement (cosmopolitan practices and migratory politics, for instance), urban space is not only experienced as a sedentary place – and less as an empty void. As an outcome, urban narratives encompass more aspects than the descriptive discourse or even the geographical meaning of space, which is reinforced by discursive strategies and nontraditional literary resources. In this sense, city is doted of density, dimensionality, and a plurality of meanings.

Beside from aesthetic value, from literary centrality and from providing structure to the chaos, cities are the anthems of human experience. Hence the possibility to measure its reach, not only in a centrifugal growth but in a centripetal direction as well. In Tawada's narrative, for instance, geographic dimensions suppose an inflexion point over the Self, which consequently refracts on the corporal composition. Nevertheless, the body is the first human frontier, the origin of spatial perception and, therefore, transformation. Tavares's microcosms do not rely on topographical descriptions, yet they still exhibit a spatial thinking. Rivera Garza's and Pamuk's characters, on the other hand, find on urban space a place of definition, freedom, and self-encounter. In these narratives, cities are, firstly, an anthropocentric construct.

The symbiotic relationship between individual and urban space comes to substitute the former co-dependence with the nation. Far from perpetuating social values and contribute to the strengthening of national identities, Pamuk, Tawada, Tavares and Rivera Garza emphasize human condition as the cardinal axis to the composition of the whole. The act of remembering and the avoidance of oblivion, the dialectics of the otherness, social illnesses, and a perpetual in-betweenness (a cosmopolitan consequence), are the main concerns when it comes to encounters of the Self with local realities. Thus, these authors react to images such as *japaneseness* and *turkishness,* order and progress, from inside local boundaries. The urban, not the nation, is codified as the system of meaning of the whole.

Across the board, these urban narratives rely on the human scale, which can be translated as a postmodernist wave in the surpassing of the great meta-narratives of the modernist rationale. Therewith it also

establishes an alternative to read the literature of 21st century from a supranational viewpoint. Side to side, these urban narratives are based on universal attributes, not indorsed feelings of geographical or even cultural and linguistic surroundings, revealing an *awareness of the world*. Awareness that leads to think these texts as potential "windows" to alien geocultural contexts and linguistic territories, and, thence, to consider the urban narratives of Rivera Garza, Tawada, Tavares and Pamuk as narratives of the world.

Now then, when the purpose is to access to works of world literature, the process of reading is polarized by definition between the one and the rest, that is, the owned knowledge, which involves local features such as language and culture, and the intended knowledge, the foreigner's knowledge. To read an author as world literature from a non-academic formation equals to access to a selection of works already filtered by editorial and market interests, which can be misleading if the purpose is to approach foreign literatures by one worldly yet single literary unity. This is a common habit (or vice) of taking the fragment as the whole; even worst, as the only whole, an ultimate totality of a literary culture.

From a critical perspective, though, to read an author or even a singular text as world literature requires to locate the literary unit in the great scheme of things, which can seize from traditions and canons, up to the world-literary system. Location in terms of territory, language, culture, temporal frame, and of course, literary background. Specifically, in the case of semi-peripheral narratives, particular features are interpreted in contrast with hegemonic entities. In response, semi-periphery narratives (and literatures) revert the omnipresence of centrality as the only model of literary expression through anthropophagic processes that favor their renovation. Pamuk does not map Istanbul to Western readers, but a Turkish city which transition to modern times involved external influence. His concerns for cartographic representations are more align with the safekeeping of social histories than with the promotion of a global recognition of the Turkish capital, or, for instance, with the translation of a Eurasian metropolis. In the 21st century, semi-peripheral literatures do not aim to

reproduce models of global cores, or to adjust themselves to euroamerican perception.

In any case, as an academic practice, World literature has been reluctant to be enclosed by only one definition, which has been problematic when it comes to identify which literature is worthy of the "world" and which texts could be left out. While on an initial moment, to speak in these terms meant an ambitious enterprise, nowadays World Literature Studies follow quite an amount of 'profiles' of literary production: a) works aesthetically and thematically aware of a sense of *worldedness*; b) works circulating under a specific aesthetic frame (as in the case of Nobel Prize awarded); c) texts of high-literature namely referred to as *masterpieces;* d) texts of central and peripheral literatures that function inside literary world-systems; e) the sum of all literatures; f) literary *cornerstones* (loaned term from Juvan); and g) a network of interpretation of transnational dynamics.

With such a broad scope to cover, it could be justifiable to think on World literature as a work-in-progress, not as a consolidated discipline destined to cover what Comparative Studies did not. First of all, World literature should no longer continue to be considered as an independent renovation: the reemergence of the notion in the last secular transition has more to do with globalization impacting on Comparative literature in a moment of crisis, but it might not be as unique in the sense of 'once-in-a-lifetime' experience on the history of literature. As Constantinescu argued, "[i]f globalization wouldn't exist, our discipline [Comparative Literature] would have been forced anyway to (re)define itself, as its theoretical discourse is a discourse of legitimation" (746). Furthermore, globalization and world literature "part of a larger cultural awareness of the processes of transculturation, inspiration, exchange, and engagement that govern our cultural, political and economic lives" (224). Hence the emphasis of World literature "on local-global interactions, contact zones, regional formations, and multilingual literatures, among other things" (ibid).

Second of all, World Literature Studies depend on Comparative Literature, in the terms of structure, formation, and approach. World literature should not be an antagonist of the former school, nor as a

renewal of Comparative literature or an improvement of the discipline. Rather, it is an undeniable consequence of historical changes. Or, in the spirit of other literary paradigms and divisions, to consider World literature as an *heirs* of Comparative literature affairs.

World Literature represents an alternative approach to appreciate and come in contact with the literatures of the world. Or, redundant as it can be, World Literature is a way of reading the world through literature, which is bound to change depending on the *place from where the world is read*. Once again: *which literature? Whose world?* Academics from semi-peripheral and peripheral countries have recognized this possibility as an advantage to call up the attention to minor literatures, which can only be seen as an act of enrichment of the literary spectrum. In this sense, national totalities have become part of a global whole. The case of contemporary literatures, however, and specially of literatures of the 21st century, is more intricate to ascertain. Literary interests respond to movement, to transculturalization, to the surpass of geocultural frames. Even if the authors are more engage to literary and academic activities, if they are able to access to cosmopolitan motions, if they live in translation, transmit a consciousness of the literary market; or, even in the construction of global canons and the wide access to the diversity of literary production: "[w]ith contemporary literature things are more blurred and complicated, the more one moves into the present times" (Thomsen 31).

Not to mention the literary trends: the fact that four authors, Yoko Tawada, Gonçalo M. Tavares, Orhan Pamuk and Cristina Rivera Garza, write about the city as an epistemological core and, moreover, as a common denominator of their literary compositions and careers, leads to consider not only an interest to outline society beyond or – at least – detached of nationalism, but the possibility to rethink the actual frame where global changes occur. Urban space is a reality that has endured throughout human evolution, molding it and making it possible. Even if contemporary authors tend to (de)localize the reception of spatial (w)holes by detailing its meaning, or else, avoiding it, the spatial dimension unfolds the aesthetic reality in which the microcosm occurs. Therefore, by observing the local and the global, the diegetic space and

the city in more than one literary text, or better said, the small and the large (loaned conjunction from Hayot), World Literature Studies can assess inter-literary connections beyond linguistic and geopolitical boundaries, from their own cores.

By analyzing and comparing totalities, worlds encountering worlds, the immersion on different scales of the literary dimensions, turns into a way of accessing to the aesthetic narratives of human evolution. To read a novel or an author's narrative as world literature implies, then, a search beyond boundaries but also inside the own geocultural context. It consists on the recognition of elements that travels throughout literature, culture, and language; and, for such purpose, it requires a sense of the human, and an awareness of the world.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura. Editado y traducido por Victoria Pérez Royo, Nancy Galeota-Wozny, et al. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2008.

Ábrego, Perla. "La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea". *Revista Surco Sur*, vol. 2, no. 3, 2011, pp. 47-52.

Abreu Mendoza, Carlos. "Cristina Rivera Garza: Transgresión y experimentación con los límites". *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*. Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones y Gráficos Eón, 2010, pp. 291-312.

Abuín González, Anxo. "From Flâneurs to Phoneurs: Some Theatrical Implications". *Urban Dynamics: Conflicts, Representation, Appropriations and Policies*. Editado por Anne-Marie Autissier, Javier Gómez-Montero, Anxo Abuín et al., Peter Lang Edition, 2018, pp. 177-208.

Adil, Alev; Wright, Ronald. "Translating Orhan Pamuk". *The Times Literary Supplement*, 5007, 1999, pp. 17.

Aínsa, Fernando. "Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana". *Revista del CESLA*, Nº. 1, 2000.

——. "Del Topos al Logos, "Grafías" del Espacio en Perspectiva". *Todas as letras*, nº. 4, 2002, pp. 59-67.

——. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana, 2006.

Almas, Esra. "Self and The City: Locus of Identity in Orhan Pamuk's *Istanbul: Memories and the City*". *Life Writing Matters in Europe*, editado por Marijke Huisman, Anneke Ribberink, Monica Soeting et al., 2012, pp. 145-159.

Alicino, Laura. El guiño de lo real. *Percorsi intertestuali nella narrativa di Cristina Rivera Garza*. Tesis. Università di Bologna, 2015.

Alves, Daniel; Isabel Queiroz. "Studying Urban Space and Literary Representations Using GIS. Lisbon, Portugal, 1852-2009". *Social Science History*, 37, 4, 2013, pp. 457-481.

Ameel Lieven, Jason Finch, Markku Salmela. *Literature and the Peripheral City*. Palgrave MacMillan, 2015.

Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Verso, 2013.

Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad.* Traducido por Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa editorial, 2000.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Traducido por Gustavo Remedi, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Aira, César. "La intimidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 13-14, diciembre 2007 - abril 2008, pp. 1-8.

Araújo e Marques, Maria Margarida (de). "A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Goçalo M. Tavares". Disertación de máster, Universidad de Coimbra, 2010.

Arfuch, Leonor (comp.). "Cronotopías de la intimidad". *Pensar este tiempo. Espacios, afectos y pertenencias*. Paidós, 2005, pp. 239-290.

Bahun, Sanja. "The Politics of World Literatute". *The Routledge Companion of World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 373-382.

Barceló, J. A., G. Pelfer y A. Mandolesi. "The Origins of the City from Social Theory to Archaeological Description". *Archeologia e Calcolatori*, no. 13, 2002, pp. 41-63.

Bartolini, Paolo. "World Literatures, Comparative Literature, and Glocal Cosmopolitanism". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15, 5, 2013, s/pp.

Bayrakceken, Aylin; Randall, Don. "Meetings of East and West: Orhan Pamuk's Istanbulite Perspective". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 46, no. 3, 2010, pp. 191-204.

Bertens, Hans. "World Literature and Postmodernism". *The Routledge Companion of World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 204-212.

Blanco García, Pilar. "La literatura en busca de la toponimia". *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 263-272.

Bordini, Maria Isabel. "*A Máquina de Joseph Walser*: indiferença e totalitarismo". *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, no. 24, 2014, pp. 31-42.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

Botton Beja, Flora. "La persecución de los chinos en México". *Estudios de Asia y África*, El Colegio de México, vol. XLIII, Nº. 2, mayo-agosto, 2008, pp. 477-486.

Breton (Le), David. *Antropología del dolor*. Traducido por Daniel Alcoba, Barcelona, Seix Barral, 1999.

——. *Sociología del cuerpo.* Traducido por Paula Mahler, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

——. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por Paula Mahler, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

Buescu, Helena Carvalhão. *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança*. Porto, Porto Editora, 2013.

——. "Literatura-Mundo: observar em Português". *Grandes Lições*, vol. 1. Lisboa, F. C. Gulbenkian/Tinta da China, 2013, pp. 139-162.

——. "Worlding literatures in Portuguese". *1616: Anuario de Literatura Comparada*, Vol. 3, 2013, pp.19-31.

—— e Inocência Mata, editoras. *Mundos em Português, vols. I* y *2*. Lisboa, Tinta-da-China, 2017.

—— Cristina Ribeiro, María Graciete Silva, Simão Valente. *O Mundo Lido: Europa, vols. 3 y 4*. Lisboa, Tinta-da-China, 2018.

—— (coordinadora). *Literatura-Mundo Comparada*. Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, 2011, http://cec.letras.ulisboa.pt/investigacao/projectos-financiados/literatura-mundo-comparada/, Acceso: 2018.

Buñuel, Luis. *Belle de Jour*. Robert et Raymond Hakim, 1967.

——. *Tristana*. Época Films, 1970.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. "El giro espacial de la historiografía literaria". *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da peninsula Ibérica*. Editado por Anxo Abuín González y Anxo Tarrío Varela. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 21-43.

——. "Dead, or a Picture of Good Health? Comparatism, Europe, and World Literature". *The Idea of Europe*. Duke University Press: *Comparative Literature*, no. 58, 2, 2006, pp. 418-435.

—— (coordinador). *La proyección del Lugar. Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales*. Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Extramadura, Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2013-41361-P), 2014-2016, https://www.compostelageoliteraria.org/, Acceso: 2014.

——. *El lugar de la literatura española*. Editorial Crítica, 2015, 9. Historia de la literatura española.

——. "What, Us Global? World Literature and World Regionalism". *Journal of World Literature*, 2, 2017, pp. 27-46.

——. "On Toponymical Regimes". *Literary Geographies*, 4, 1, 2018, pp. 20-23.

——. "literatura comparada". *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/. Versión previa a publicación: (DOI) 10.13140/RG.2.2.27597.74726.

——. "Ficción y lugar: los topónimos desde la teoría de la literatura". Universidade do Minho. Versión previa a publicación: (DOI) 10.13140/RG.2.2.12602.08647.

Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009.

Carter, Erica, James Donald y Judith Squires. *Space and Place: Theories of Identity and Location*. Lawrence & Wishart Ltd, 1993.

Carpintero Ortega, Rafael. "Tópicos sobre la literatura turca, Orhan Pamuk y su traducción". *Agenda Cultural*, no. 136, 2007, pp.10-12.

Carravetta, Peter. "The Canon(s) of World Literature". *The Routledge Companion of World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp.264-272.

Carreras i Verdaguer, Carles. *La ciudad en la literature. Un análisis geográfico de la literatura urbana*. Lleida, Editorial Milenio, 2013.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Traducido por Jaime Zulaika, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

Casas, Arturo. "El eje local-mundial como reto para la historia literaria". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 2004-2006, pp. 43-64.

Castro Neira, Yerko. "Teoría transnacional: revisitando la comunidad de los antropólogos". *Política y Cultura*, no. 23, 2005, pp. 181-194.

Certeau, Michel (de). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1988.

——. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, 2000.

——. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana, 2006.

Cheah, Pheng. *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press, 2016.

Ciambelli, Patrizia, y Claudine Vassas. "La consolation des objets. Esthétique de la nostalgie dans l'oeuvre d'Orhan Pamuk". *Terrain*, 65, 2015, pp. 114-137.

"Ciudad y palabra CDMX". Secretaría de Desarrollo Social – SEDESO. www.sds.cdmx.gob.mx/accionesinstitucionales/ciudadypalabra

Clements, Robert J. *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards*. The Modern Language Association of America, 1978.

Constela, Xesús. "Carta de Istambul. Tras a ollada de Orhan Pamuk". *Grial*, no. 176, 2007, pp. 120-123.

Coopan, Vilashini. "World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millennium". *World literature: a reader*. Editado por Theo D'Haen, César Domínguez, Mads Rosendahl Thomsen. The Routledge Companion, 2013, pp. 176-197.

Cooper, Travis. *Beyond East and West: Political Melancholy in the Works of Orhan Pamuk*. Tesis, Universidad de la Mujer de Texas, 2013, UMI: 1525052, 2014.

Cresswell, Tim. "Place" *International Encyclopedia of Human Geography*, Vol. 8, pp. 169-177.

Cruz, Juan. "Orhan Pamuk convierte en museo su locura de amor". *El País*, 2012, https://elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335545219_747274.html. Acceso: febrero 2017.

Cuadra, Pablo Antonio. "Reflexiones sobre el laberinto rubeniano". *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016.

Cultura Inquieta (ed.). "Las mejores frases de "Acción Poética" y una breve explicación del movimiento". *Cultura Inquieta*, 25.10.2016., http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/8551-las-mejores-frases-de-accion-poetica-y-una-breve-explicacion-sobre-el-movimiento.html, Acceso: 20 enero 2018.

Cunha, Carlos Manuel Ferreira da. *As geografías da literatura: do nacional ao global*. Guimarães, Opera Omnia, 2011.

Darío, Rubén. *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016.

D'Haen, Theo. "How Many Canons Do We Need? World Literature, National Literature, European Literature," in Liviu Papadima, David Damrosch and Theo D'haen, ed. *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, Ámsterdam - Nueva York: Brill - Rodopi, 2011, pp. 19-38.

——. *The Routledge Concise History of World Literature*. Routledge, 2012.

——. "Mapping World Literature". *The Routledge Companion of World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 413-421.

Damrosch, David. *What is world literature?* Princeton University Press, 2003.

—— "Invitation to World Literature". *Annenberg Learner*, 2013, http://learner.org/courses/worldlit/, 2014.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-textos, 1976.

Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos, Mónica Szurmuk y Robert McKee Iirwin (coordinadores). Ciudad de México: siglo XXI editores. 2009. 1ª edición.

Diccionario de la Lengua Española (versión online).

Domínguez, César. "La literatura mundial en/desde el castellano". *Ínsula*, 787-788, 2012, pp. 2-6.

——. "Literatures in Spain: European Literature, World-Literature, World Literature?". *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective*, editado por Santiago Pérez Isasi y Ângela Fernandes, Peter Lang, 2013, pp. 99-119

-- "Dislocating European Literature(s): What's in an Anthology of Eurpean Literature?" Култура/Culture, [S.l.], n. 3, 2014, pp. 9-24.

Dutra, Isadora. "Portugal sumiu do mapa!: do labirintismo em Gonçalo M. Tavares". *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 7, N.º 2, 2014, pp. 165-174.

Ece, Ayse Fitnat. "Orhan Pamuk's hüzün in English and French". *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 18, no. 4, 2011, pp. 297-306.

Erll, Astrid, Ansgar Nünning, editors. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin – Nueva York, De Gruyter, 2010.

Ethnologue Languages of the World, http://www.ethnologue.com/

Even-Zohar, Itamar. "El 'Sistema Literario'". Traducido por Ricardo Bermudez Otero. *Poetics Today*. 11, 1, 1990, pp. 27-44.

——. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Poetics Today*, 11, 1, 1990, pp. 45-51.

Exley, Charles. "Gazing at Deneuve: The Migrant Spectator and the Transnational Star in Tawada Yōko's The Naked Eye". *Japanese Language and Literature*, 50, 2016, pp. 53-74.

Fitnat Ece, Ayse. "Orhan Pamuk's *hüzün* in English and French". *Perspectives*, Vol. 18, No. 4, 2010, pp. 297-306.

Fisk, Gloria (ed.) *Orhan Pamuk and the Good of World Literature*. Columbia University Press. 2018.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México, siglo xxi editores, 2007.

Des Espaces Autres. Hétérotopies. Architecture, Mouvement, Continuité, 5, 1984, pp. 46-49.

Florentino Hampel, Juliana. "A diferença e a loucura em *O vento assobiando nas gruas* de Lídia Jorge, e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares". *Criação & Crítica*, 13, 2014, pp. 42-54.

François, Liesbeth; Paz Oliver, María. "Espacio y cotidianidad. Transformaciones y tensiones en la narrativa contemporánea". *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, 2014, pp. 7-19.

Freely, Maureen. “Misreading Pamuk”. *In translation: translators on their work and what it means*, editado por Esther Allen y Susan Bernofsky, Columbia University Press, 2013.

Galchen, Rivka. “The Profound Empathy of Yoko Tawada”. *The New York Times Magazine*. 26 octubre 2016, https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/yoko-tawada.html. Acceso: 07 noviembre 2017.

García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada.* Buenos Aires, Paidós, 2000.

——. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa editorial, 2004.

García Hernández, Yolanda. “Enlazando culturas a través de la lengua. Yoko Tawada, puente entre Oriente y Occidente”. *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*, editado por Margarita Alfaro, Yolanda García, Beatriz Mangada, Ana Pérez y Ana Ruiz, Calambur Editorial, 2009, pp. 241-256.

Giraldo, Efrén. “Orhan Pamuk. La novella-archivo y la colección emocional”. *Revista Udea*, 2015, pp. 84-88.

Glesener, Jeanne E. “Migration literature as a new world literature? An overview of the main arguments”. *CIELAM, Centre interdisciplinaire d’étude des littératures d’Aix-Marseille*, publicado por Lise Wajeman, 21 junio 2016, http://cielam.univ-amu.fr/node/1983. Acceso: 15 noviembre 2017.

González, María Laura. “Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3, 3, 2013, pp. 727-741.

Göznar, Erdag˘. "Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel". *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 45, no. 2, 2012, pp. 301-326.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 1997.

——. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Hannerz, Ulf. *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares.* Madrid, Frónesis - Cátedra - Universitat de València, 1998.

Hayot, Eric. "On Literary Worlds". *Modern Language Quarterly*, 72, 2, 2011, 129-161 pp.

——. "World literature and Globalization". *The Routledge Companion to World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 223-231.

——. *On Literary Worlds*. Oxford University Press, 2012.

Hess-Lüttich, Ernest W.B. "Spatial turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory". *Journal for Theoretical Cartography*, vol. 5, 2012.

Hoesel-Uhlig, Stefan. "Changing Fields: The Directons of Goethe's *Weltliteratur*". *Debating World Literature*. Christopher Prendergast, editor. Verso, 2004, pp. 26-53.

Holden, G., 2003. "World Literature and World Politics: in Search of a Research Agenda". *World literature: a reader*. Eds. Theo D'Haen, César Domínguez, Mads Rosendahl Thomsen. Londres – Nueva York: Routledge, 2013, pp. 210-238.

Howitt, Richard. "Scale". *A Companion to Political Geography*. Editado por John Agnew, Katherine Mitchell, Gerard Toal. Blackwell Publishing, 2003, pp. 138-157.

Juvan, Marko. "World literature(s) and peripheries= Pasaulio literature(-os) ir pakraščiai". *Europos kraštovaizdžio transformacijos*, Vol. 5, 2011, pp. 272-285.

Keyman, E. Fuat. "Globalización, Modernidad y Democracia. El caso de Turquía". *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, Nº. 7, 2007, s/pp.

Kotkin, Joel. *La ciudad. Una historia global*. Barcelona, Debate, 2006.

Kuribayashi, Tomoko. "Nomadic Narratives: Tawada Yoko's Japanese-German Fiction". *Transversing Transnationalism. The Horizons of Literary and Cultural Studies*, editado por Pier Paolo Frassinelli, Ronit Frenkel, David Watson. *Textxet: Studies in Comparative Literature*, vol. 62, 2011, pp. 137-153.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing Libros, S. L, 2013.

Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. University of California Press, 1998.

"Local-global". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. 1ª. ed., 2009.

López Navia, Santiago. "Literatura posnacional". Reseña de *Literatura posnacional*, de Bernat Castany Pardo. *Monteagudo*, no. 14, 2009, pp. 231-236.

López Timoneda, Francisco. "Definición y Clasificación del dolor". *Clínicas Urológicas de la Complutense*. Servicio de Publicaciones UCM, 4, 1996, pp. 49-55.

Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducido por Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra - Universitat de Valéncia Ediciones Cátedra, 1996.

Maier-Katkin, Birgit; Roberts, Lee M. "Transnational Communicability. German-Japanese Literature by Yoko Tawada". *Transnational Encounters between Germany and Japan: Perceptions of Partnership in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, editado por Joanne Myang Cho, Lee M. Roberts, Christian W. Spang. Palgrave MacMillan, 2016, pp. 247-266.

Mandolessi, Silvana. "¿Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate". *Mitologías hoy*, no. 1, 2011, pp. 60-79.

Mani, B. Venkat. *Recogind World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*. Fordham University Press, 2017.

Manthripragada, Ashwin. Reseña de *The Naked Eye* de Yoko Tawada. *Transit*, 2009, pp. 256-259.

Matas Pons, Álex. *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid, Lengua de Trapo. 2010.

Mattar, Karim. "Orhan Pamuk and the Limits of Translation: Foreignizing *The Black Book* for World Literature". *Translation and Literature*, 23, 2014, pp. 42-67.

Mathew, Shaj. "La novela readymade". *Nexos*, 2016, http://www.nexos.com.mx/?p=27713. Acceso febrero 2017

Medeiros Campos. "Automatismo e indiferença em *A Máquina de Joseph Walser* de Gonçalo M. Tavares". *Revista do CESP*, vol. 36, no. 55, 2016, pp. 97-104.

Medin, Daniel. "The Woman Who Disappeared: Traces of Kafka in Yoko Tawada's Das nackte Auge". *Études Germaniques*, 3, Nº 259, 2010, pp. 627-636.

Mendoza Valdés, Rubén. "*Ethos* del cuerpo humano: responsabilidad y don. Una visión heideggeriana". *Cuadernos de Ética*, vol. 28, N.º 41, 2013, http://aaieticas.org/revista/index.php/cde/article/view/50. Acceso: 05 julio 2017.

Mignolo, Walter D. *Historias locales / globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, 2003.

Montello, D. R. "Scale, in geography". *The international encyclopedia of social & behavioral sciences*. Editado por J. D. Wright. Elsevier, 2013, pp. 13501-13504.

Mora, Vicente Luis. "Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 11, no. 2, 2014, pp. 319-343.

Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms*. Verso, 2005.

——. "Conjectures on world literature". *Distant Reading*. Verso, 2013

——. "The Slaughterhouse of Literature". *Distant Reading*. Verso, 2013.

——. "Evolution, World-Systems, *Weltliteratur*". *Distant Reading*. Verso, 2013.

Naaman, Mara. *Urban Space in Contemporary Egyptian Literature. Portraits of Cairo (Preface)*. Palgrave MacMillan. 2011.

Nethersole, Reingard. "World Literature and the Library". *The Routledge Companion to World Literature*. Editado por Theo D'haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 307–315.

Neve, Eduardo. "La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad-arte". *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. vol. 2, no. 2, pp. 93-102.

Newland, Rachel. "*La muerte me da* y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia del género". *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, vol. 1, no. 1, 2013, pp. 67-81.

Nilsson, Petra. *The Makings of World Literature. Approached in a Practical and Theoretical Way and from a Western Perspective*. Södertörn University: School of Culture and Education, 2014.

Nolte, Elizabeth. "Turkey's Literary Legacy in World Literature". *TCF. Turkish Cultural Foundation*. http://www.turkishculture.org/literature/literature/turkeys-literary-legacy-in-world-literature-1097.htm?type=1. 2017. Acceso: 2017.

Ortiz, Renato. "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo". *Nueva Sociedad*, 166, pp. 44-61.

Palma Ceballos, Miriam. "«Porque la palabra hablada se hace carne…». Corporeidad y escritura en los textos de Yoko Tawada". *Encarna(c)ciones. Teoría(s) de los cuerpos*, editado por Meri Torras y Noemí Acedo, Editorial UOC, 2008, pp. 153-160.

Pamuk, Orhan. *Beyaz Kale*. Can Yayınları, 1985.

——. *Kara Kitap*. Can Yayınları, 1990.

——. *El astrólogo y el sultán*. Traducido por Rafael Carpintero. Edhasa, 1994.

——. *Yeni Hayat*. İletişim Yayınları, 1994.

——. *The Black Book.* Traducido por Güneli Gün, Farrar, Straus & Girouz, 1994.

——. *Benim Adım Kırmızı*. İletişim Yayınları, 1998.

——. *El libro negro*. Traducido por Rafael Carpintero. Alfaguara, 2001.

——. *Kar*. İletişim Yayınları, 2002.

——. *La vida nueva*. Traducido por Rafael Carpintero. Alfaguara, 2002.

——. *Me llamo Rojo*. Traducido por Rafael Carpintero. Alfaguara, 2003.

——. *Nieve*. Traducido por Rafael Carpintero. Alfaguara, 2005.

——. *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Traducido por Rafael Carpintero. Mondadori, 2006.

——. *El Castillo blanco*. Traducido por Rafael Carpintero. Mondadori, 2007.

——. *Masumiyet Müzesi*. İletişim Yayınları, 2008

——. *Istambul. As lembranzas e a cidade*. Traducido por Bartug Aykan y Lara Domínguez Araújo. Galaxia, 2008.

——. *El museo de la inocencia*. Traducido por Rafael Carpintero. Mondadori, 2009.

——. *Kafamda Bir Tuhaflık*. Yapı Kredi Publications, 2014.

——. *Una sensación extraña*. Traducido por Pablo Moreno González. Random House, 2015.

——. Entrevistado por Francisco Olmos. *Hispanatolia.com*. 27.01.2015. https://www.hispanatolia.com/seccion/2/id,21262/id_cat,9/entrevista-a-rafael-carpintero-traductor-al-espanol-de-orhan-pamuk. Acceso: 24 enero 2018.

——. *The Red-Haired Woman*. Penguin Random House, 2017

——. Entrevistado por Isaac Chotiner. *Stale*, 18.10.2017. http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2017/08/orhan_pamuk_on_writing_about_turkey_his_work_process_and_his_daily_swim.html. Acceso: 18 octubre 2017.

Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid, Editorial Triacastela, 2006.

Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Madrid, Impedimenta, 2008.

Piatti, Barbara; Anne-Katherin Reuschel; Lorenz Hurni. "Literary Geography – or How Cartographers Open Up a New Dimension for Literary Studies". *Proceedings of the 24th International Cartographic Conference*, 2009.

Pirozhenko, Ekaterina. *Migrant Flaneuse: Women and the City in the Works of Yoko Tawada and Emine Sevgi Özdamar*. Tesis, Universidad de Illinois, 2011. UMI: 3472405.

Pizer, John. "Goethe's 'World Literature' Paradigm and Contemporary Cultural Globalization. *Comparative Litrerature*, vol. 52, Nº. 3, 2000, pp. 213-227.

—— "Johann Wolfgang von Goethe: origins and relevance of *Weltliteratur*". *The Routledge Companion of World Literature*.

Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 3-11.

Polanski, Roman. "Repulsion". *Youtube*, subido por Jordy Acevedo, 01.04.2017, https://www.youtube.com/watch?v=FxZUrWkWZpE.

Prieto, Eric. "Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond". *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Editado por Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan, 2011, pp.13-27.

Reading Global: Constructions of World Literature and Latin America. Reading Global. Universität zu Köln, Consolidator Grant of the European Research Council (ERC), 2016, http://readingglobal.phil-fak.uni-koeln.de/26116.html, Acceso: 2018

Redlich, Jeremy. "Reading Skin Signs: Decoding Skin as the Fluid Boundary between Self and Other in Yoko Tawada". *Performative Body Spaces. Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*, editado por Markus Hallensleben, Ámsterdam- Nueva York, Brill-Rodopi, 75-88 pp.

Rina Simón, César (ed.). "Contextos y transdisciplinariedad en la renovación de los estudios ibéricos". *Procesos de nacionalización e identidades en la península ibérica*. Universidad de Extremadura, 2017, pp. 11-15

Ríos Molina, Andrés. "Locura y encierro psiquiátrico en México: el caso del manicomio La Castañeda, 1910". *Antípoda*, No. 6. Ene-Jun 2008. pp. 73-90

Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets Editores, 1999

——. *La Cresta de Ilión*. Tusquets Editores, 2002.

——. *Lo anterior*. Tusquets Editores, 2004.

——. *La muerte me da*. Tusquets Editores, 2007.

——. *Verde Shanghai*. Tusquetes Editores, 2011.

——. "El norte no es un lugar: Cristina Rivera Garza". Entrevistada por Vicente Alonso, *Confabulario (El Universal)*, 21.11.2015, http://confabulario.eluniversal.com.mx/elnortenoesunlugarcristinariveragarza/, Acceso: 24 abril 2017.

——. Entrevistada por Sandra Lorenzano. *Youtube*, subido por*Rompeviento TV*, 11.04.2014, https://www.youtube.com/watch?v=4t5UdIb7yp4&t=3103s

——. Entrevistada por Carolyn Wolfenzon. *buensalvaje*, no. 2, 2016, pp. 20-22.

Rodríguez de Castro, Ayar, y Antonio Vázquez Hoehne. "Nuevas tendencias en el análisis y el tratamiento de la toponimia en el marco de las Infraestructuras de Datos Espaciales". *Actas de las JIIDE 2013: IV Jornadas Ibéricas de Infraestructuras de Datos Espaciales*, junio 2014, pp. 1-14.

Rodríguez López, Ana. "Veinte años de Acción Poética. Un diálogo con Armando Alanís Pulido". *Wall Street International*. 09 diciembre 2016. Web. https://wsimag.com/es/arte/22414-veinte-anos-de-accion-poetica. Acceso: 20 abril 2018.

Rodrigues Moreira, Maria Elisa. "*O Bairro* de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças". *Em tese*, vo. 20, no. 3, 2014, pp.80-90.

Rodríguez Ortiz, Roxana. "La literatura de frontera: apología de la posmodernidad". *roxanarodriguezortiz.com* 25 octubre 2012, https://roxanarodriguezortiz.com/2012/10/25/la-literatura-de-frontera-apologia-de-la-posmodernidad/. Acceso: 14 marzo 2018 .

Rosendahl, Mads, Thomsen. *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. Continuum, 2008.

Ruiz de Samaniego, Alberto, y José Manuel Mouriño. "Documental de la exposición y catálogo «Pessoa/Lisboa»" *Youtube*, publicado por Círculo de Bellas Artes, 01 de diciembre 2016, https://www.youtube.com/watch?v=v-pBpeKKdF4, Acceso: 2017

Sánchez Carbó, José. "La guerra no importa, Cristina Rivera Garza". *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras,* Nº. 16-17, enero-junio – julio-diciembre, 2013, pp.152-156.

Santarcangeli, Paolo. Prólogo. *El libro de los laberintos*, por Umberto Eco, Siruela, 2002, pp. 13-19.

Sanz, Marta. "El rencor de las ovejas ahogadas". *El País Babelia*. 19 septiembre 2015. https://elpais.com/cultura/2015/09/17/babelia/1442492326_781650.html Acceso: 2017.

Sanz Villanueva, Santos; Carlos J. Barbachano. *Teoría de la novela*. Sociedad General Española de Librería, 1976.

Sapiro, Gisèle. "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)?. A Sociological Approach to World Literature". *Journal of World Literature,* 1, 2016, pp. 81-96.

Saramago, José. "Parabéns Gonçalo". *Fundação José Saramago*, 28 junio 2011, https://www.josesaramago.org/parabens-goncalo/. Acceso: 2016.

Sariego, Ana Yunuén. "Reliquias Cotidianas". Ciudad de México, Gaceta Museos – Revista INAH. 2013.

Sassen, Saskia. "The Global City: Introducing a Concept". *Brown Journal of World Affairs.* 11, 2, 1995, pp. 27-43.

Sausy, Haun. "By Land or Sea. Models of World Literature". *Contextualizing World Literature*. Jean Béssiere y Gerard Gillespie, editores. Bruselas, Peter Lang, 2015, pp.61-69

Severo Trindade, Carla. "Fome! – Carência e voracidade em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares". *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. PPG-LET-UFRGS, Vol. 08. N. 02. Jul/dic 2012, s/pp.

Silva Echeto, Víctor Manuel; José Gutiérrez. "La construcción de la identidad y la alteridad en Jorge Luis Borges y Nathaniel Hawthorne". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 17, 2001, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=273998. Acceso: 2018.

Sinopoli, Franca. *La dimensione europea nello studio letterario.* Bruno Mondadori, 2009.

——- "Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria. *La letteratura del mondo nel XXI secolo.* Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll. Bruno Mondadori, Torino, 2010.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press, 2014.

Slaymaker, Doug (ed.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*, Lexington Books, 2007.

Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Rodopi, 2000.

Smith, Neil. "Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale". *Social Texts*, 33, 1992, pp.55-81.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation". *Outside in the Teaching Machine*. Nueva York: Routledge. 1993. 179-200 pp.

Steiner, Ann. "World Literature and the Book Market". *The Routledge Companion of World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp. 316-324.

Suga, Keijirō. "Translation, Exophony, Omniphony". *Yoko Tawada: voices from everywhere*, editado por Doug Slaymaker, Lexington Books, 2007, pp.21-34.

Tally, Robert Jr. *Literary Cartographies. Spatiality, Representation and Narrative*. Palgrave Macmillan, 2014.

Tanoukhi, Nirvana. "The Scale of World Literature". *World Literature: a reader*. Editado por Theo D'Haen, César Domínguez, Mads Rosendahl Thomsen. Routledge, 2013, pp. 301-315.

Tavares, Gonçalo M. *O Bairro*. Editorial Caminho, 2002-2010.

——. *Um Homem: Klaus Klump*. Editorial Caminho, 2003.

——. *A Máquina de Joseph Walser*. Editorial Caminho, 2004.

——. *Jerusalém*. Editorial Caminho, 2004.

——. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Editorial Caminho, 2007.

——. *Matteo perdeu o emprego*. Porto Editora, 2010.

——. *Os Velhos Também Querem Viver*. Editorial Caminho, 2014.

——. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Porto Editora, 2014.

——. *Una niña está perdida en el siglo XXI*. Seix Barral, 2016.

——. *A Mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado*. Bertrand Editora, 2017.

——. Entrevistado por Saraiva. *Youtube*, subido por Sariava, 23.06.2010, https://www.youtube.com/watch?v=41m3TF9BDmI&t=132s.

——. Entrevistado por Lúcio Flávio. *Folha de S. Paulo*, 21.04.2014, http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1443433-para-goncalo-m-tavares-escrever-e-uma-necessidade-organica.shtml. Acceso: 26 noviembre 2017.

Tawada, Yoko. *Das Bad*. Konkursbuch, 1989.

——. *Wo Europa angängt*. Konkursbuch, 1991.

——. *Ein Gast*. Konkursbuch, 1993.

——. "The Talisman". *Fiction International*, 24: Japanese Fiction, 1993, s/pp.

——. "Canned Foreign". *Fiction International*, 24: Japanese Fiction, 1993, s/pp.

——. "Storytellers Without Souls". *Two Lines*, 8: Cells, 2001, s/pp.

——. *Überseezungen*. Konkursbuch, 2002.

——. *Where Europe Begins*. New Directions, 2007.

——. *Facing the Bridge*. Traducido por Margaret Mitsutani, New Directions, 2007.

——. *The Naked Eye*. Traducido por Susan Bernofsky, New Directions, 2009.

——. *Memoirs of a Polar Bear*. Traducido por Susan Bernofsky, New Directions, 2016.

——. Entrevistada por Monika Totten. "Writing in Two Languages: A Conversation with Yoko Tawada". *Harvard Review*, "Pleasures and pleasures pleasures and pleasur", no. 17, 1999, pp. 93-100.

——. *yoko tawada. The Official Homepage*. 2018, http://yokotawada.de. Acceso 2016-2017.

——. Entrevistada por Rivka Galchen. "Yoko Tawada's Magnificent Strangeness". *The New Yorker*, 19 octubre 2012, https://www.newyorker.com/books/page-turner/yoko-tawadas-magnificent-strangeness. Acceso: 07 noviembre 2017.

Tort i Donada, Joan. "Els noms de lloc i el territorio. Una interpretació geogràfica de la toponímia del Baix Camp (Tarragona). Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1999.

Toury, Gideon. *Description Translation Studies – and Beyond*. John Benjamins Publishing Company, 2012.

Trosman, Carlos. "El cuerpo es ideología". *Topía Revista*. Octubre 2013. https://www.topia.com.ar/articulos/el-cuerpo-es-ideolog%C3%AD. Acceso en febrero 2017.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota, 1997.

Türkkan, Sevinç, David Damrosch (editores). *Approaches to Teaching the Works of Orhan Pamuk*. Modern Language Association of America. 2017.

Vasconcelos Gonçalves, Maria Raquel. *Desenhar palavras e escrever imagens. Uma cartografia da linguagem. Estudo sobre Gonçalo M. Tavares*. Disertación de Máster. Universidade da Madeira, 2014.

Venuti, Lawrence. "World Literature and Translation Studies". *The Routledge Companion of World Literature*. Editado por Theo D'Haen, David Damrosch, Djelal Kadir. Routledge, 2012, pp.180-193.

Villanueva, Darío. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2008.

Walkowitz, Rebecca L. *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Columbia University Press, 2015.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford University Press, 1975.

Wong, Adrienne. *Look Up: A Podplay Video*. Neworld Theatre, PTC, PuSh International Performing Arts Festival. 2011, https://vimeo.com/43572937, Acceso: 2016.

Yildiz, Yasemin. "Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary". *Yoko Tawada: voices from everywhere*, editado por Doug Slaymaker. Lexington Books, 2007, pp.77-89.

——. "In the Postmonolingual Condition: Karin Sander's *Wordsearch* and Yoko Tawada's Wordplay". *Transit*. Vol. 7, no. 1. 2011. pp.1-22.

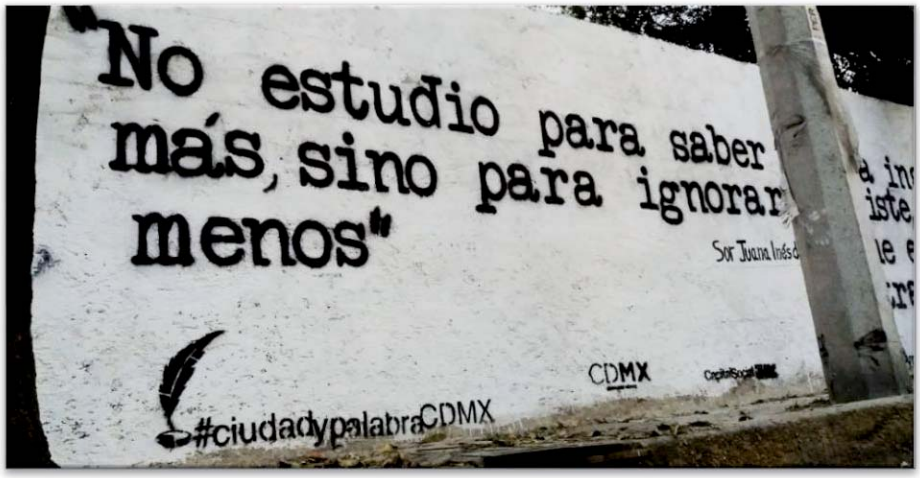
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXOS

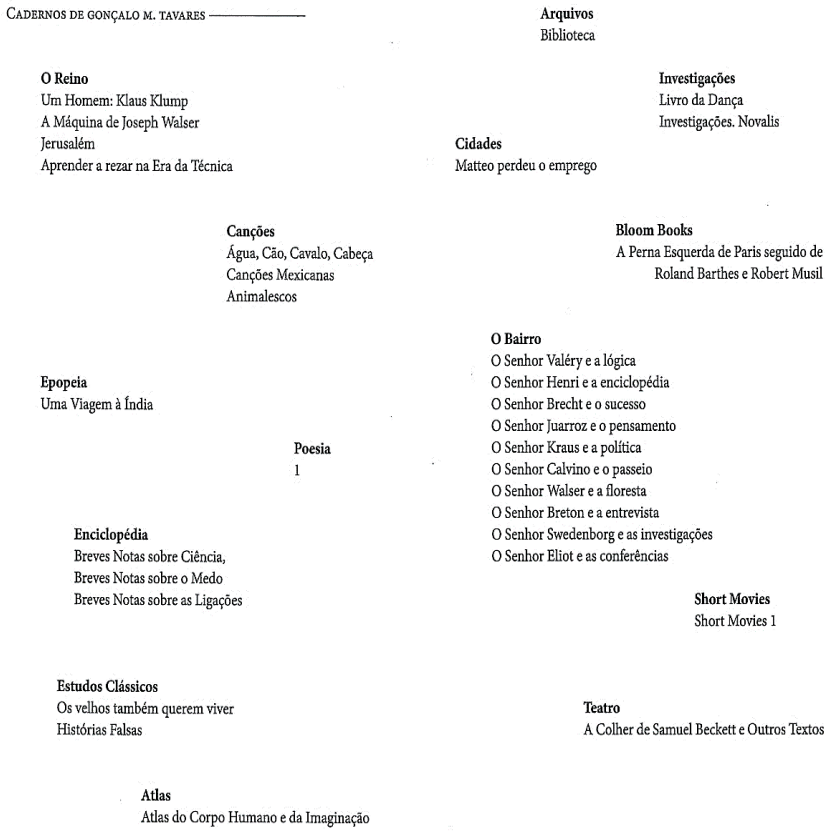
Anexo 1. Fotografía: Muros literarios de Acción Poética en Colombia y de Ciudad y Palabra en la Ciudad de México.

Fuente: Cultura inquieta, 2016.



Fuente: Autoría propia. Calle Norte 17-A, Col. Nueva Vallejo, CDMX. Enero 2018.

Anexo 2. Catálogo de publicaciones de Gonçalo M. Tavares hasta 2016



CADERNOS DE GONÇALO M. TAVARES

O Reino
Um Homem: Klaus Klump
A Máquina de Joseph Walser
Jerusalém
Aprender a rezar na Era da Técnica

Canções
Água, Cão, Cavalo, Cabeça
Canções Mexicanas
Animalescos

Epopeia
Uma Viagem à Índia

Poesia
1

Enciclopédia
Breves Notas sobre Ciência,
Breves Notas sobre o Medo
Breves Notas sobre as Ligações

Estudos Clássicos
Os velhos também querem viver
Histórias Falsas

Atlas
Atlas do Corpo Humano e da Imaginação

Arquivos
Biblioteca

Investigações
Livro da Dança
Investigações. Novalis

Cidades
Matteo perdeu o emprego

Bloom Books
A Perna Esquerda de Paris seguido de
Roland Barthes e Robert Musil

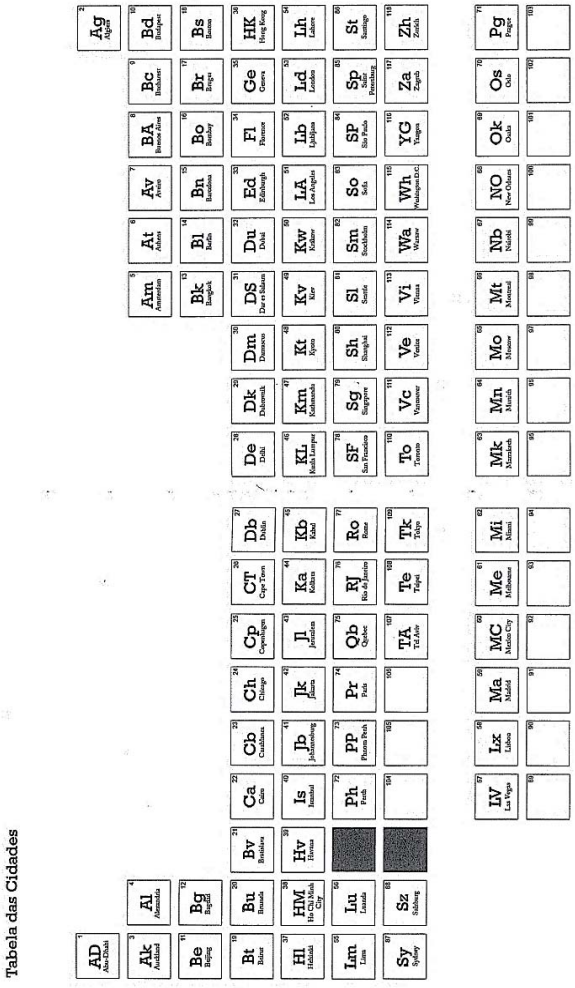
O Bairro
O Senhor Valéry e a lógica
O Senhor Henri e a enciclopédia
O Senhor Brecht e o sucesso
O Senhor Juarroz e o pensamento
O Senhor Kraus e a política
O Senhor Calvino e o passeio
O Senhor Walser e a floresta
O Senhor Breton e a entrevista
O Senhor Swedenborg e as investigações
O Senhor Eliot e as conferências

Short Movies
Short Movies 1

Teatro
A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos

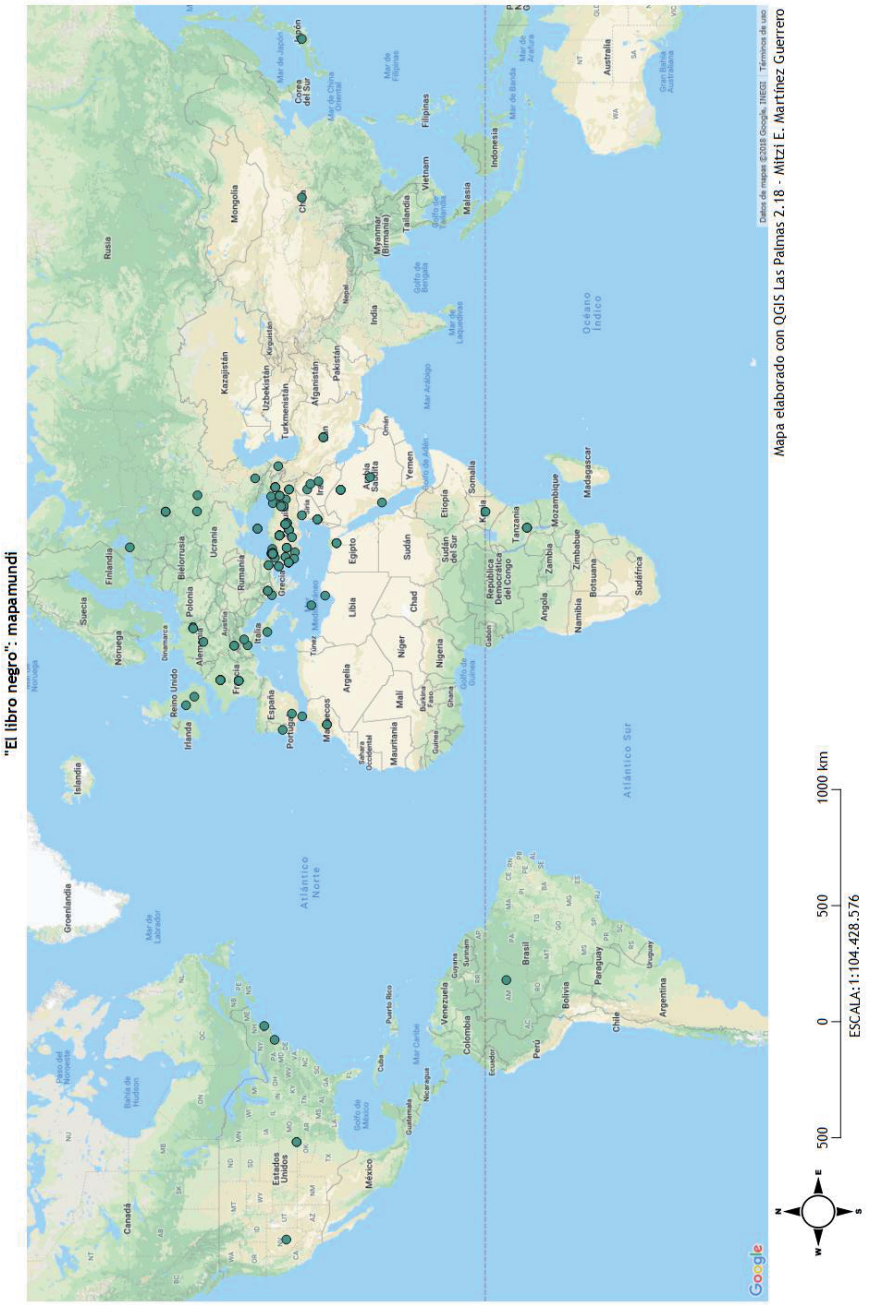
Fuente: *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, 2016

Anexo 3. Tabla Periódica de Ciudades de Tavares

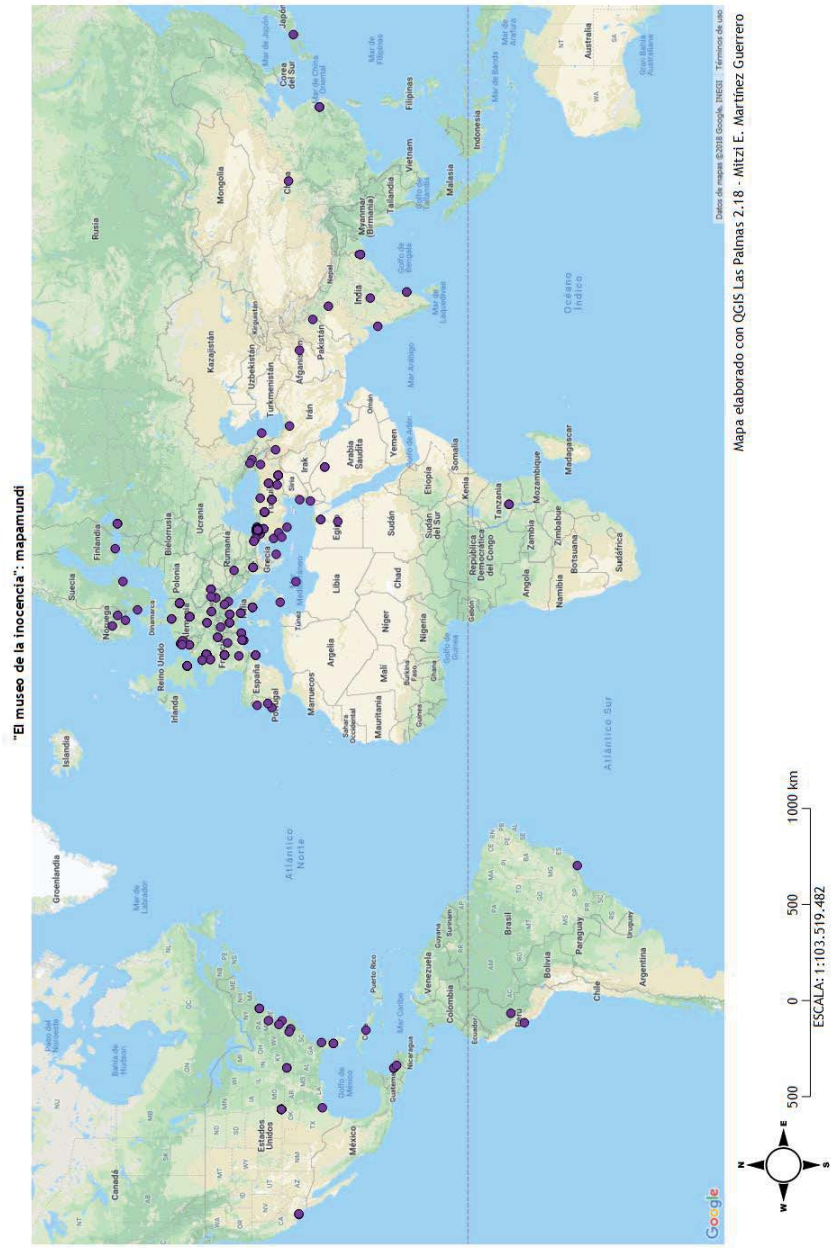


Fuente: *Matteo perdeu o emprego*, 2010, 200-201

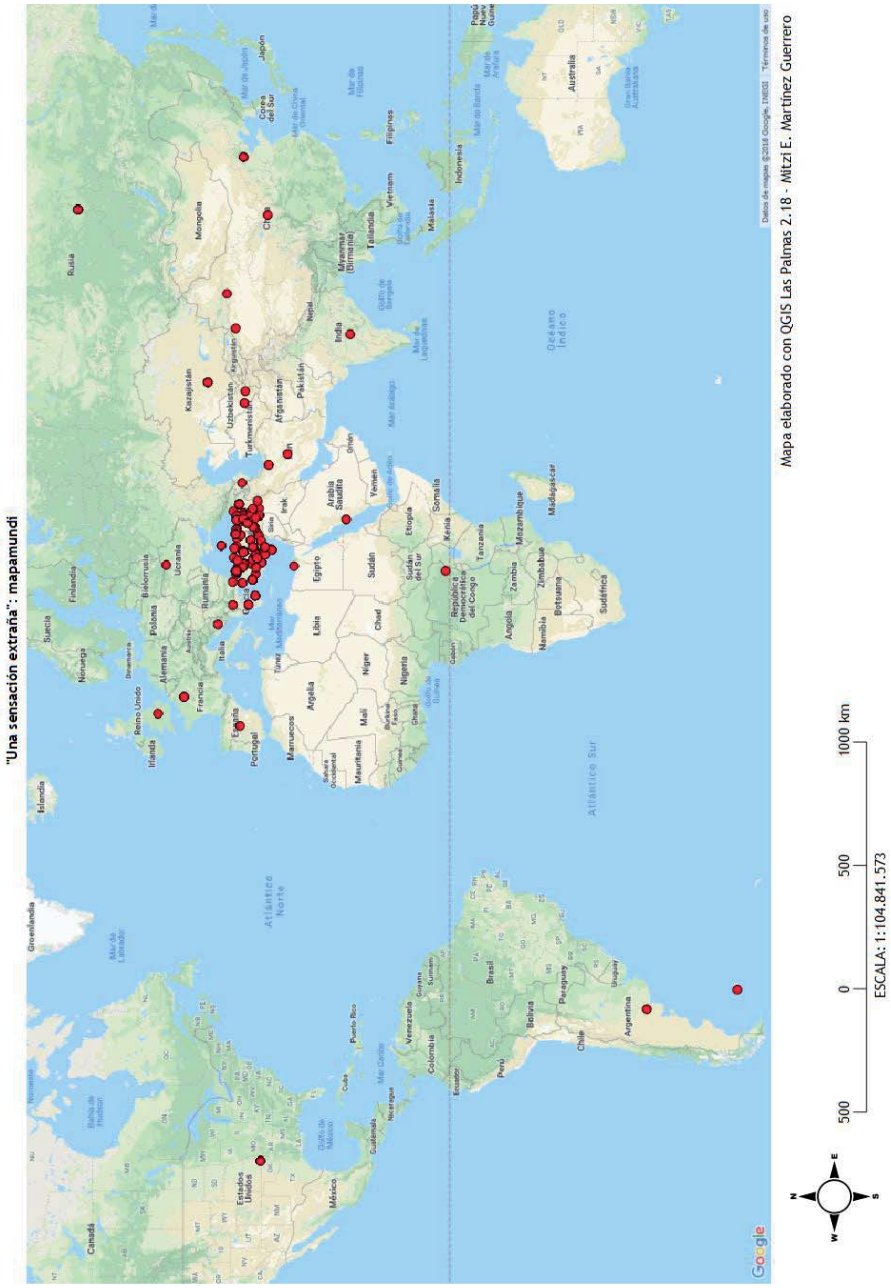
Mapa 1. Mapamundi de *El libro negro*



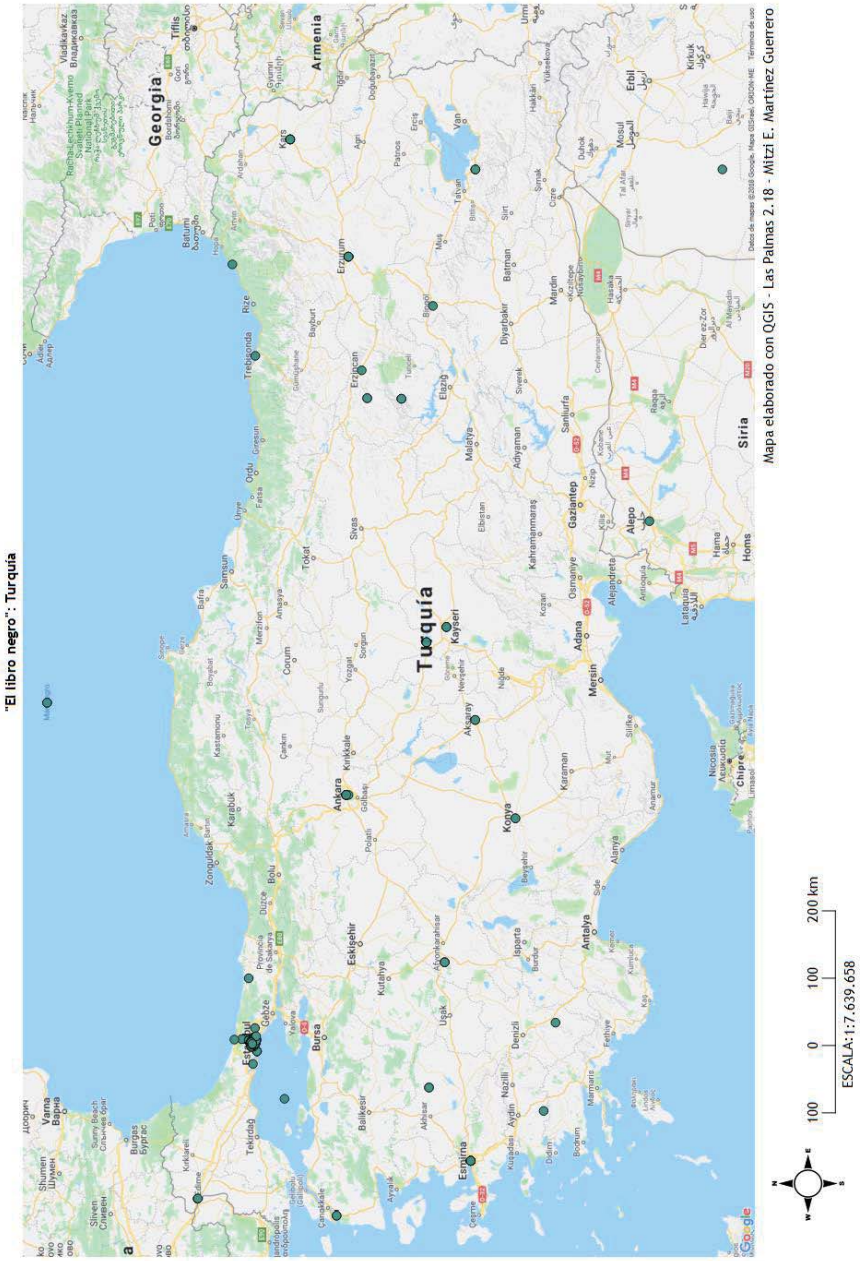
Mapa 2. Mapamundi de *El museo de la inocencia*



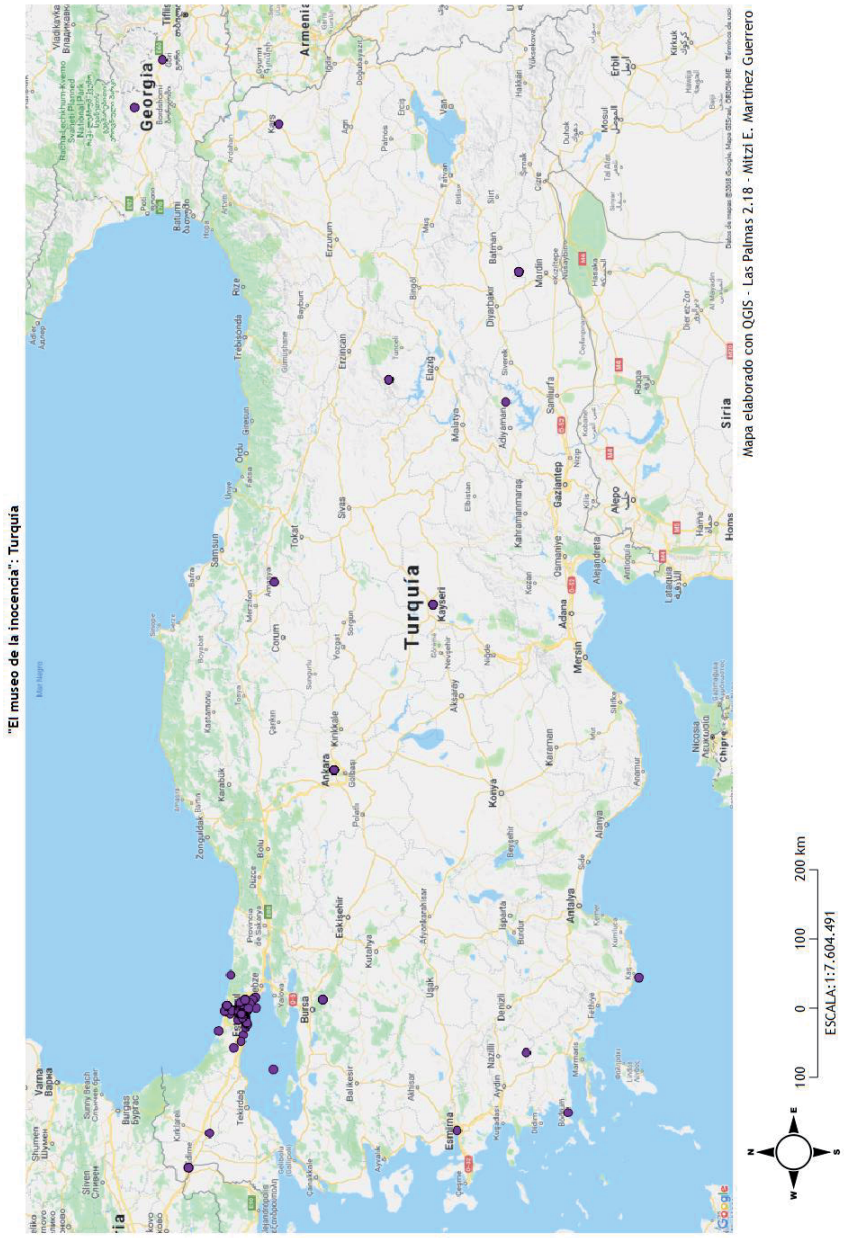
Mapa 3. Mapamundi de *Una sensación extraña*



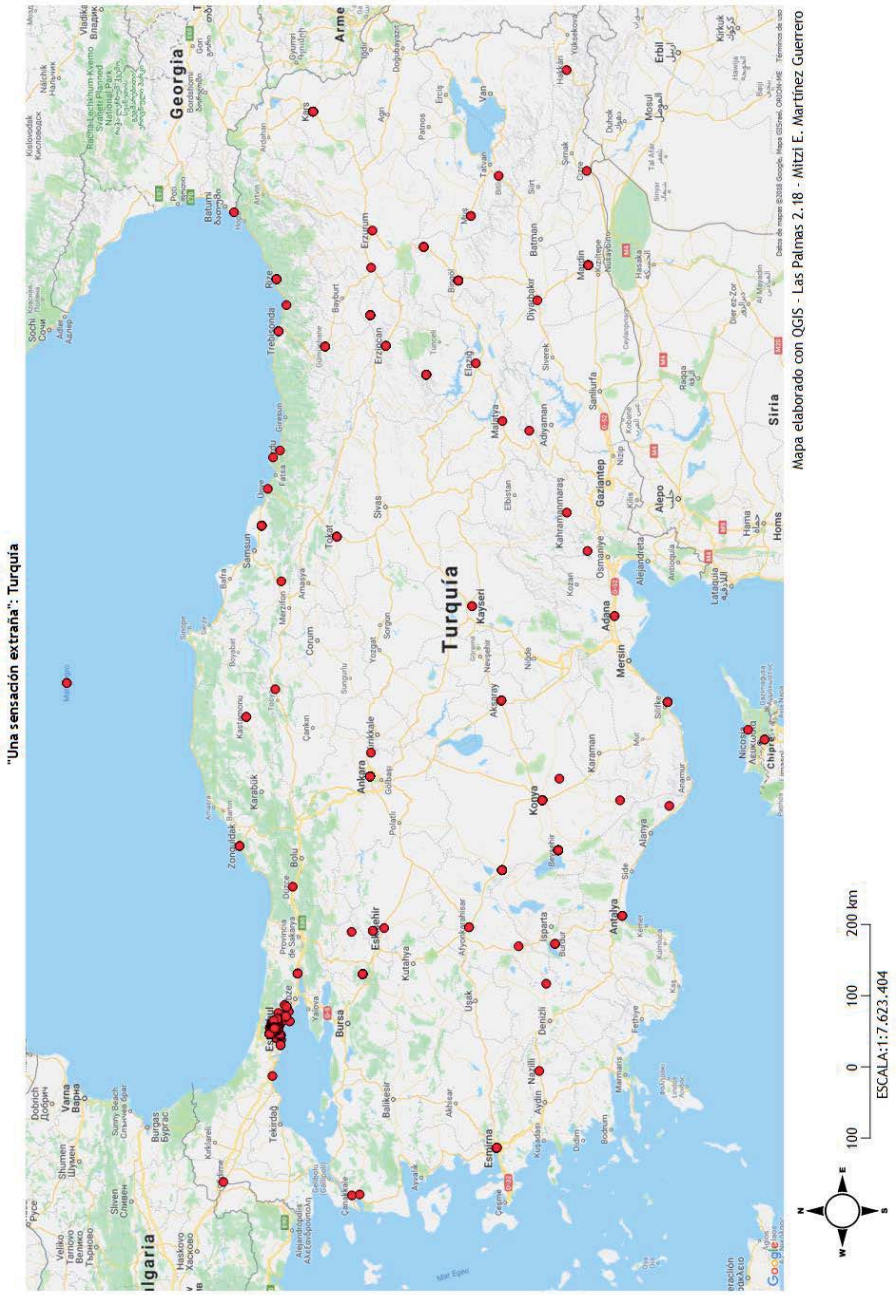
Mapa 4. Turquía en *El libro negro*


"El libro negro": Turquía
Mapa elaborado con QGIS - Las Palmas 2.18 - Mitzi E. Martínez Guerrero
Turquía
Georgia
Armenia
Siria
Ankara
Estambul
Esmirna
Konya
Antalya
Adana
Mersin
Gaziantep
Alepo
Kayseri
Trebisonda
Erzurum
Erzincan
Diyarbakir
Mardin
Batman
Malatya
Samsun
Sivas
Eskişehir
Bursa
Kütahya
Afyonkarahisar
Denizli
Aydin
Nazilli
Izmir
Manisa
Balikesir
Canakkale
Tekirdag
Edirne
Kirklareli
Zonguldak
Karabuk
Bolu
Kastamonu
Çorum
Amasya
Tokat
Ordu
Giresun
Rize
Artvin
Kars
Van
Tatvan
Mus
Bitlis
Siirt
Hakkari
Sirnak
Cizre
Mosul
Erbil
Kirkuk
Hasaka
Deir ez-Zor
Raqqa
Sanliurfa
Osmaniye
Kahramanmaras
Adiyaman
Elbistan
Elazig
Tunceli
Bingol
Mus
Kirikkale
Yozgat
Sorgun
Nevsehir
Nigde
Aksaray
Karaman
Isparta
Burdur
Usak
Afyonkarahisar
Mugla
Fethiye
Mugla
Kusadasi
Bodrum
Marmaris
Alanya
Side
Silifke
Anamur
Iskenderun
Latakia
Homs
Hama
Nicosia
Chipre
Limassol
Batumi
Trifis
Vladikavkaz
Yerevan
Gyumri
Dogubayazit
Igdir
Agri
Patnos
Bitlis
Muş
Tatvan
Van

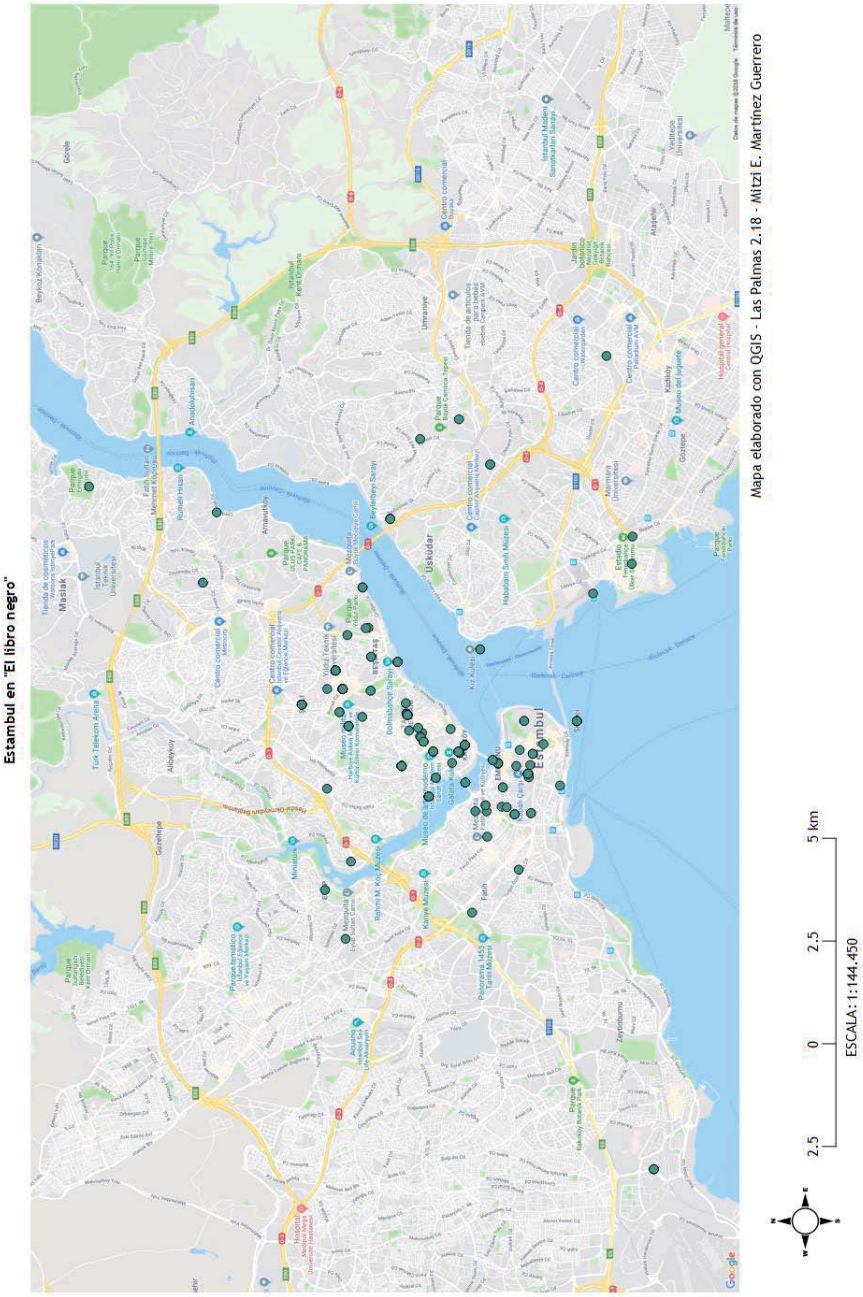
Mapa 5. Turquía en *El museo de la inocencia*



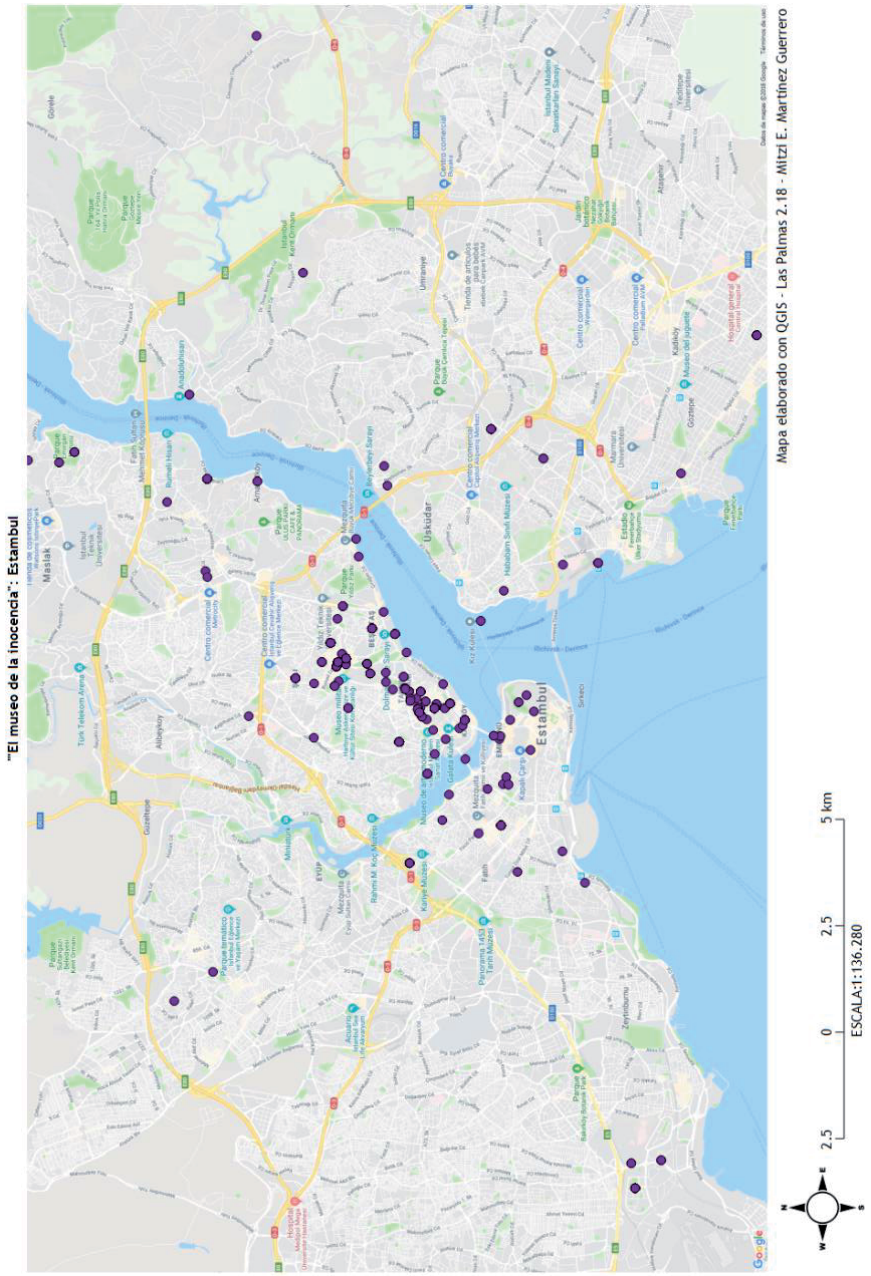
Mapa 6. Turquía en *Una sensación extraña*



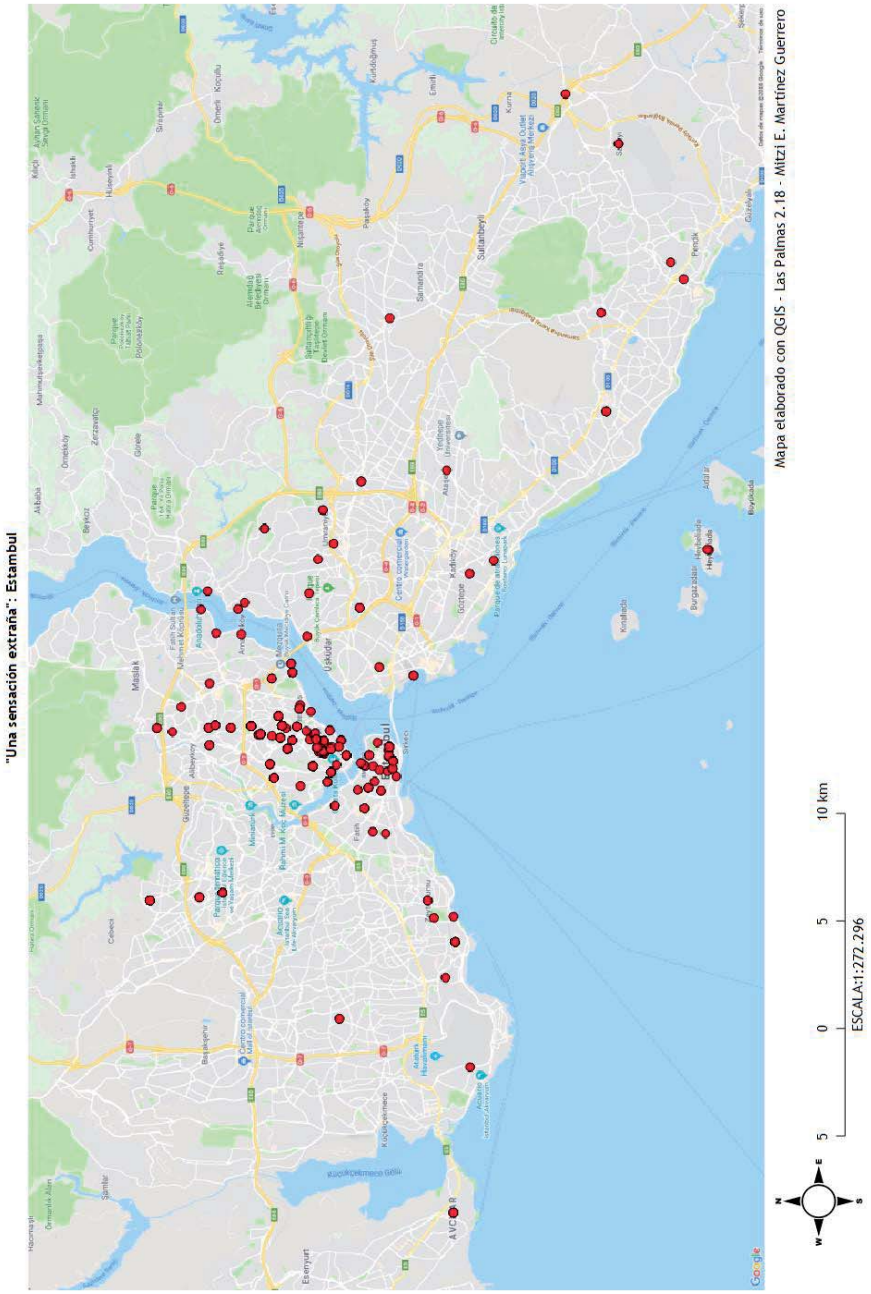
Mapa 7. Estambul en *El libro negro*



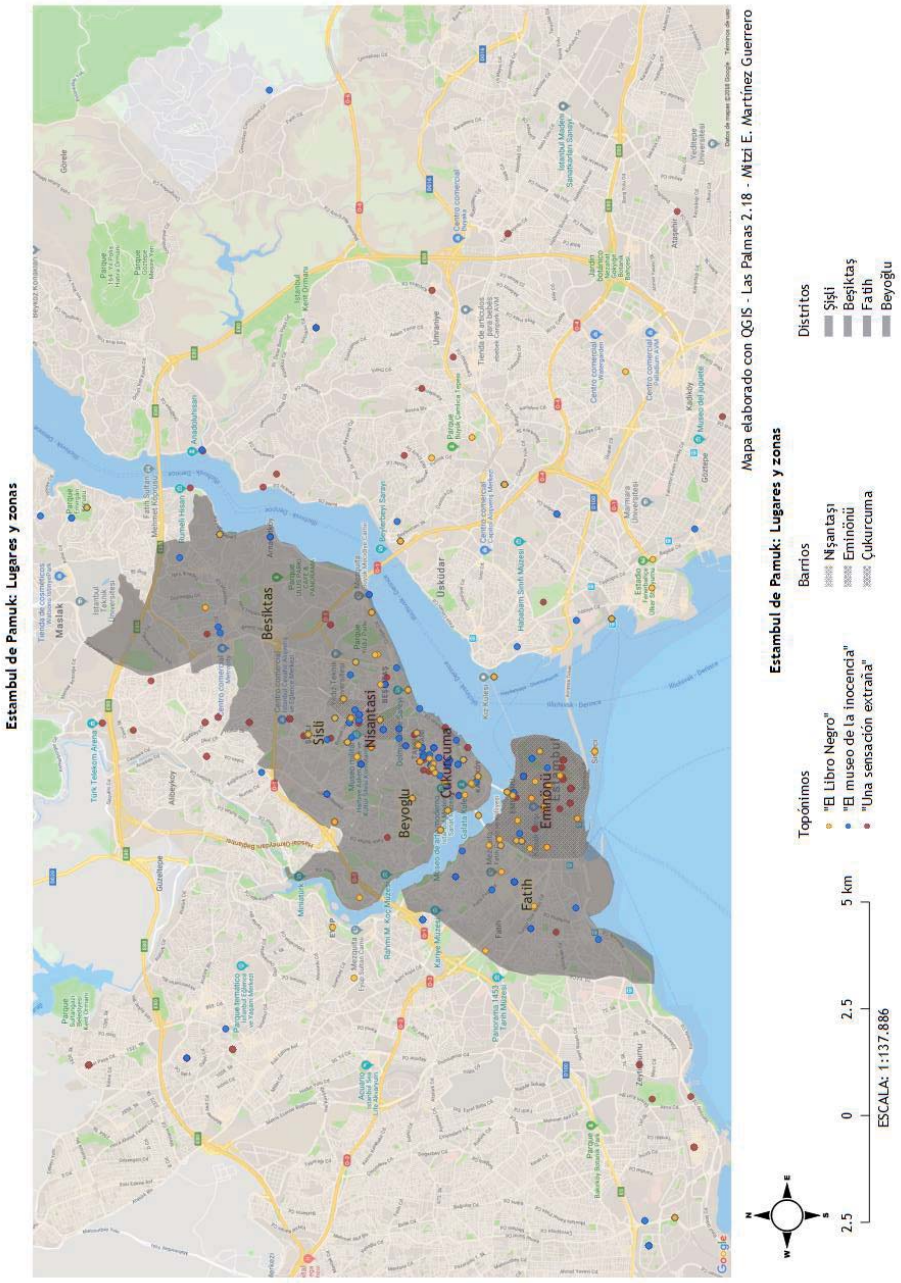
Mapa 8. Estambul en *El museo de la inocencia*



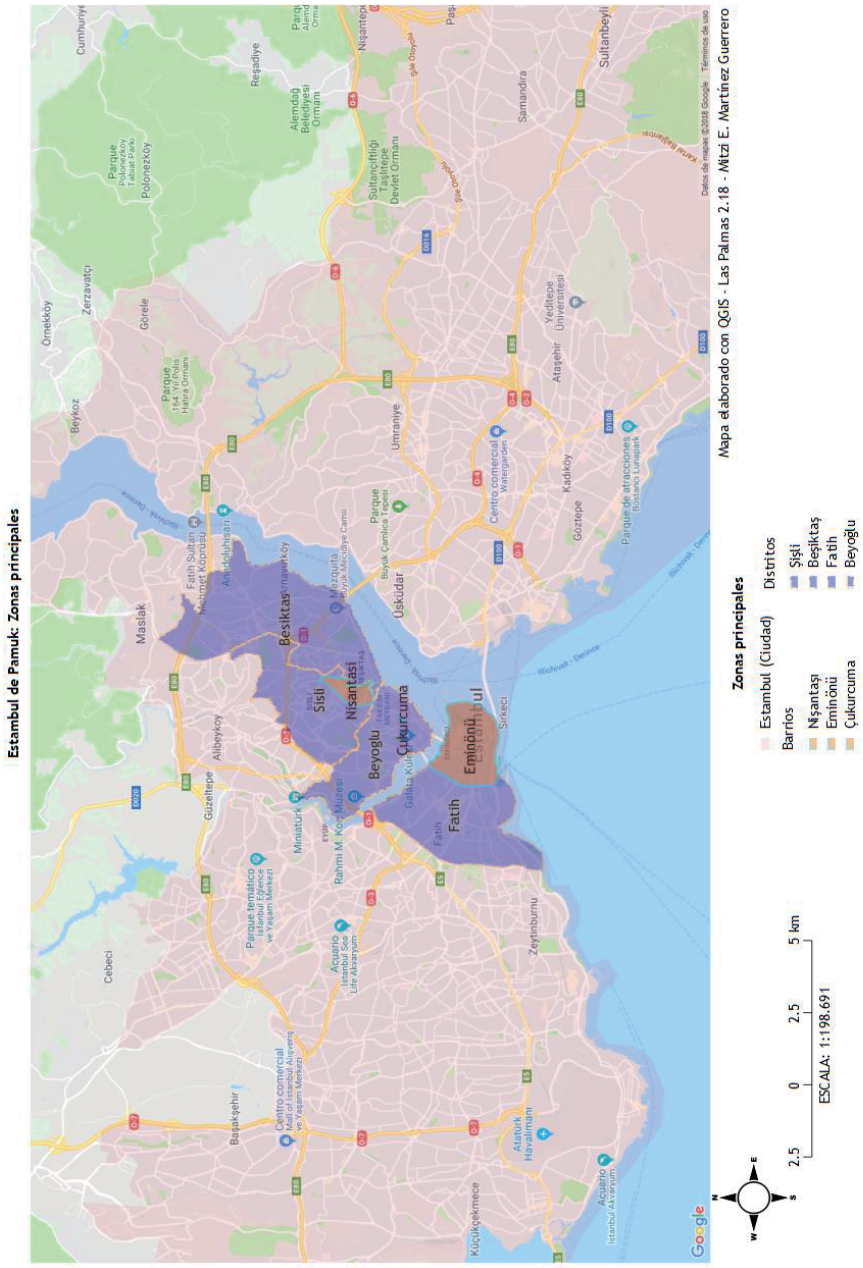
Mapa 9. Estambul en *Una sensación extraña*



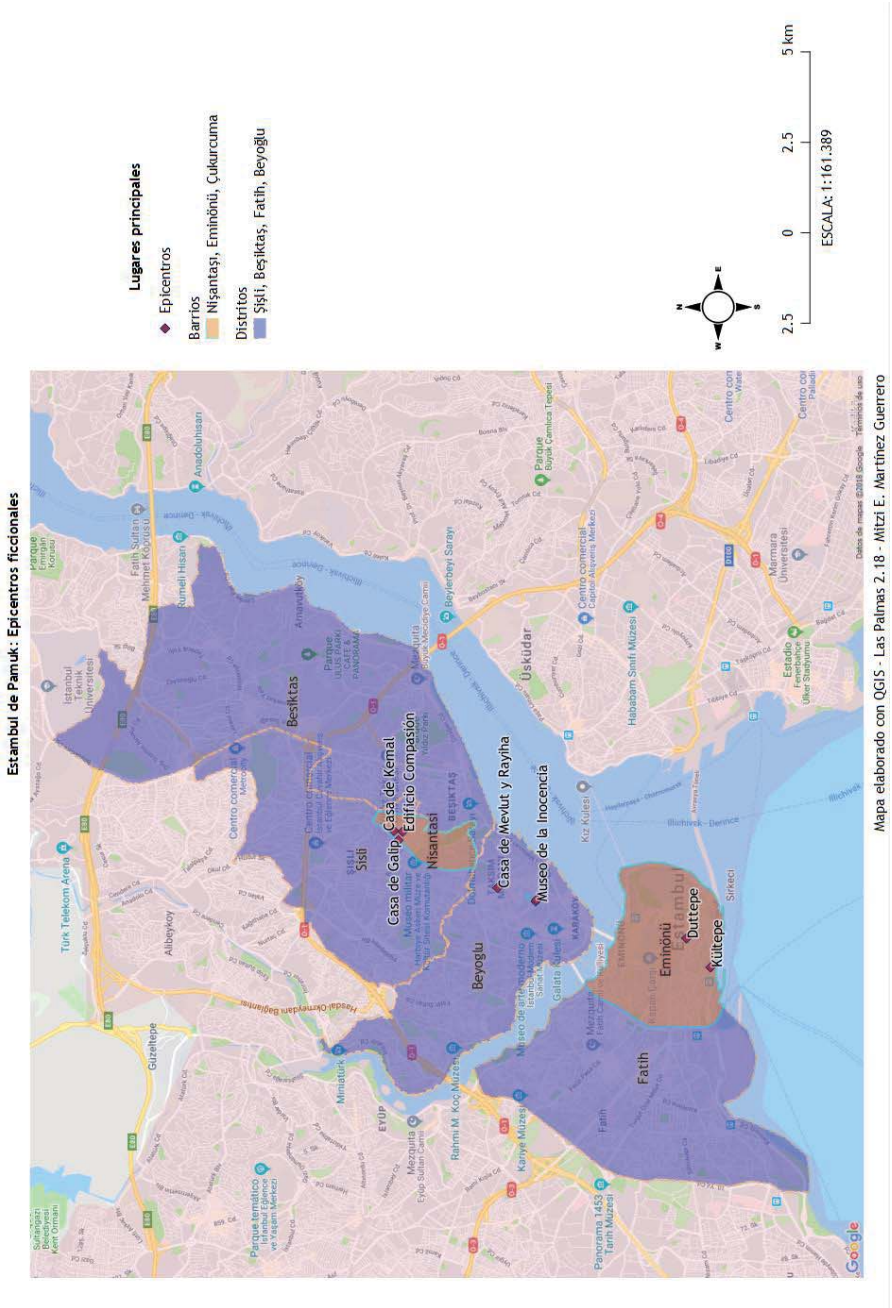
Mapa 10. Estambul por topónimos y zonas principales



Mapa 11. Estambul por zonas principales



Mapa 12. Epicentros ficcionales



Mapa “Barrio Chino_Verde Shanghai”

Barrio Chino de la Ciudad de México
Zona
Coordenadas (QGIS)
ESCALA: 1:15,069
Barrio Chino de la Ciudad de México
Mapa elaborado con QGIS - Las Palmas 2.18 - Mitzi E. Martínez Guerrero
Datos de mapas ©2016 Google, INEGI
Términos de uso
GUERRERO
LAGUNILLA
CENTRO HISTÓRICO
COL. CENTRO
Mercado Lagunilla
Tepito
Guerrero
Hidalgo
Balderas
Merced
Zócalo
Plaza Garibaldi
Plaza de Santo Domingo
Museo Numismático Nacional
Catedral Metropolitana de la Ciudad de México
Palacio Nacional
Ex Teresa Arte Actual
Centro Cultural Casa Talavera
Mercado De La Merced
Museo de la Ciudad de México
Instituto Matías Romero
Museo Casa de la Memoria Indómita
Plaza Meave
Mercado de San Juan 78
Isabel la Católica
Pino Suárez
Salto del Agua
Plaza Tlaxcoaque
Museo Mural Diego Rivera
Palacio de Bellas Artes
Museo Memoria y Tolerancia
Museo del Policía
San Juan de Letrán
Arena México
Museo Nacional De San Carlos
Av. Hidalgo
Calle República de Cuba
Calle República de Perú
Calle República del Ecuador
Calle Mina
Calle Violeta
Calle Heroes
Calle Jaime Nuno
Calle Manuel Doblado
Calle del Correo Mayor
Calle Regina
Calle Gral. Anaya
Calle Zarco
Calle Zaragoza
Calle Juan Alduma
Calle Ayuntamiento
Calle Emilio Donde
Calle Enrico Martínez
Calle Luis Moya
Calle Revillagigedo
Calle Mesones
Calle Soledad
Calle Corregidora
Calle Leona Vicario
Calle Miguel Negrete
Calle Emiliano Zapata
Calle Alarcón
Calle Arcos
Calle Florida
Calle Azueta
Calle Caridad Tepito
Calle Díaz de León
Calle Libertad
Calle Órgano
Calle Violeta
Calle Tuxpan
Calle Santa Veracruz
Calle Mesones
Calle Regina
Calle Zavala
Calle Arroyo
Calle Cerrada
Calle Mesa Chanza
Calle Mesa Mara
Calle Mesa Mara
Calle Mesa Mara