

**Los territorios literarios en la globalización
La narrativa hispanoamericana diaspórica (1990-2016)**

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

In der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Verónica Alexandra Pancho Gamboa

aus

Quito-Ecuador

2024

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

**Hauptberichterstatter(in): Prof. Dr. Sebastian Thies
Mitberichterstatter(in): Prof. Dr. Álvaro Alemán Salvador**

Tag der mündlichen Prüfung: 27.11.2023

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

Índice

Resumen.....	6
Zusammenfassung	8
Introducción	15
Capítulo I Marco teórico.....	23
1.1 Estado de la investigación	23
1.2 El contexto: la globalización económica.....	34
1.2.1 La movilidad y el mercado mundial	38
1.2.2 La globalización económica y el sector editorial del libro en español.....	41
1.3 Contexto: globalización cultural	47
1.3.1 La globalización cultural y el campo de la literatura en español. Premios literarios en España.....	52
1.3.2 Las paradojas de la globalización y la tensión entre “lo local” , “lo global” y “lo glocal”	60
1.4 Espacio, sujeto y territorio	67
1.4.1 Espacio-sujeto.....	68
1.4.2 El territorio y tipos de territorio.....	75
1.4.3 Des-reterritorialización.....	83
1.4.4 Territorialidad	86
1.5 Territorio y globalización.....	89
1.6 El espacio literario.....	92
1.6.1 Topología y geometrías	97
1.6.2 Topografía	103
1.6.3 Dinamizaciones y redes	104
1.7 Inferencias para la interpretación literaria.....	108
Capítulo II <i>El ruido de las cosas al caer</i> (2011).....	113
2.1 Introducción	113
2.2 Interrelaciones espaciales, género literario y estrategias narrativas.....	122
2.3 Territorialidad y movilidad del narrador	126
2.4 Poética espacial	132
2.5 Territorio-zona: Bogotá – barrio la Candelaria	135
2.5.1 Topología: doble morfofisis, doble fragmentación territorial.....	137
2.5.2 Topografía: lo local como Historia y decadencia.....	138
2.5.3 Los límites del territorio-zona	148
2.5.4 La novela negra y la temporalidad	155

2.6 Territorio-red: el narcotráfico de Pablo Escobar.....	157
2.6.1 Topología: lo global como tráfico transnacional de drogas	158
2.6.2 Topografía refleja	163
2.6.3 Territorialidad y temporalidad del piloto.....	174
Gráfico 1 topología multiterritorial.....	180
Gráfico 2 fotografía «contenida» en otros dos espacios.....	181
Gráfico 3 los territorios del piloto.....	182
Capítulo III <i>No voy a pedirle que me crea (2016)</i>	183
3.1 Introducción	183
3.2 Interrelaciones espaciales, géneros literarios	190
3.3 Narración y narradores: la picaresca	193
3.3.1 La madre: el territorio local desterritorializado.....	201
3.4 Territorio-zona: Barcelona	203
3.4.1 Topología de pendiente	203
3.4.2 Topografía: entre el encierro y la plaza pública	206
3.4.3 Una territorialidad des-territorializada	209
3.5 Territorio-red: de México a España	215
3.5.1 Topología: la organización criminal transnacional	215
3.5.2 Topografía de solapamiento	221
3.5.3 Territorio y territorialidades de los pícaros: Juan Pablo y Lorenzo	223
3.5.4 La construcción espacio-temporal del multiverso.....	232
3.5.5 Los bordes territoriales invisibles.....	235
Gráfico 1 la pendiente del territorio-zona	239
Capítulo IV <i>Te di la vida entera (1996)</i>	240
4.1 Introducción	240
4.2 Interrelaciones espaciales y temporalidades	246
4.3 Instancias narrativas: un modelo « esquizoide» y géneros literarios	250
4.4 Territorio-zona:la Habana	263
4.4.1 Topología: del <i>nudo</i> al <i>fragmento</i>	263
4.4.2 Topografía: de la Habana nocturna a la Habana fragmentada.....	268
4.4.3 Territorialidad local y el género en la novela.....	277
4.4.4 Territorialidades «deshabanadas».....	282
4.5 Territorios-red: el turismo y la mafia	284
4.5.1 Topología: espacios anexados	285
4.5.2 Topografía: un viaje en automóvil.....	288

4.5.3 Territorialidades exiliadas	293
Gráfico 1 la Habana a mediados del siglo XX.....	299
Capítulo V <i>Conclusiones finales</i>	300
Bibliografía	324
Bibliografía primaria:	324
Bibliografía secundaria:	324

Para **HO**, creador de amor y de luz

Resumen

A partir de los años noventa del siglo XX se volvió cada vez más frecuente en el ámbito de la crítica literaria en español el empleo de una terminología vinculada con «lo global», así: novela global, estilo literario global, literatura global, etc. Estos términos, en la mayoría de casos, aparecían contrapuestos al campo de «lo local». No fue difícil vincular a «lo global literario» con el fenómeno económico-cultural de la última globalización y, sin embargo, no había uniformidad en las escasas definiciones que la crítica brindaba.

Este estudio permite relacionar las características intrínsecas de las obras literarias del corpus con la tensión global /local /glocal y establecer paradigmas narrativos de espacialidad, asociados a esa tensión. Así, la presente investigación se planteó el cumplimiento de dos objetivos. El primero tiene que ver con el desarrollo de una metodología de interpretación de los *territorios literarios* y de sus *territorialidades* locales glocales y globales. El segundo se propone investigar la aplicación del marco teórico-metodológico a un corpus de novelas, de autores hispanoamericanos migrantes, galardonadas por editoriales españolas durante el período comprendido entre la última década del siglo XX y una poco más allá de la mitad de la segunda década de este siglo. Que hayan sido premiados en España, sede de las grandes editoriales de proyección global de habla hispana, es un claro indicio de la conexión de los autores con los circuitos internacionales del mercado editorial. Este hecho, sin embargo, no predetermina la forma como la *territorialidad* se construye en las obras literarias. De ahí que la tesis pretende estudiar los diferentes acercamientos a esta dimensión de la expresión literaria y determinar dónde se posicionan las novelas en la gradiente global, glocal o local.

El corpus estudiado consiste en tres novelas exitosas en ventas. La primera es *El ruido de las cosas al caer* del autor colombiano Juan Gabriel Vásquez; ganadora del premio Alfaguara de novela 2011. La segunda es la novela del mexicano Juan Pablo Villalobos, quien obtuvo el premio Herralde de novela 2016 con su obra *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Por último, *Te di mi vida entera*, de la cubana Zoé Valdés, fue finalista del Premio Planeta 1996. Las tres obras narrativas anteriores fueron seleccionadas porque muestran la complejidad literaria en

su manejo narrativo de la *territorialidad* y, como se mostrará en este trabajo, parecen materializar tres diferentes paradigmas de multiterritorialidad narrativa.

La tesis propone que en la interpretación de estos textos resulta ser particularmente fructífero relacionar formas topológicas provenientes de la geometría euclidiana y no-euclidiana con los *territorios literarios*. Así se revelarán los estrechos nexos de la *territorialidad* con la subjetividad, la focalización y la dimensión dialectal de los personajes. Se busca, por ende, un lenguaje común que logre construir una hermenéutica de las relaciones entre narradores, personajes, objetos, tiempos y espacios. Más que de establecer una analogía entre los *territorios literarios* y sus formas geométricas, se trata de aplicar ciertos conocimientos matemáticos y físicos con el propósito de descubrir nuevas interpretaciones de las formas topológicas correspondientes a los «territorios-zona» (locales) y los «territorios-red» (globales); es decir, para «leer» en la literatura los *territorios* y las *territorialidades* de un modo distinto al que se lo ha venido haciendo.

El presente trabajo se dedica consecuentemente a la identificación de estructuras de territorialidad que tienen que ver con la manera como se narra el espacio en el corpus. Estas estructuras actúan como “paradigmas narrativos de multiterritorialidad” diferentes para cada una de las novelas. Su caracterización favorecerá que en el futuro sea posible identificar la tendencia global, local o glocal en la construcción de los *territorios literarios*. El análisis comparativo entre el paradigma narrativo de multiterritorial “imbricado”, el “líquido” y el “melancólico” especifican el alcance y las características de cada uno de ellos.

Zusammenfassung

Seit den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts sind im Bereich der Literaturkritik in spanischer Sprache immer häufiger Begriffe zu lesen, die mit dem "Globalen" zusammenhängen, wie z. B.: globaler Roman, globaler literarischer Stil, globale Literatur usw. Diese Begriffe standen in den meisten Fällen im Gegensatz zum Bereich des "Lokalen". Es war nicht schwer, "das literarische Globale" mit dem wirtschaftlich-kulturellen Phänomen der jüngsten Globalisierung in Verbindung zu bringen, und doch gab es keine Einheitlichkeit in den wenigen Definitionen. Einige Kritiker setzten die "globale Literatur" mit einer Form des Schreibens in der Nähe von Bestsellern gleich, andere charakterisierten sie als eine inhaltliche Mischung aus expliziter Sexualität, den dunklen Räumen des Kriminalromans, dem Vorherrschen von Spannung, einer unkomplizierten linearen Handlung und der rasanten Abfolge von Handlungen des Thrillers.

So waren für einige Wissenschaftler die von den großen Verlagen ausgezeichneten "globale Romane" für ein Massenpublikum bestimmt, das nur Unterhaltung suchte und keine Ansprüche an die «Qualität» der literarischen Werke stellte. Mit anderen Worten: Solche Preise sollten nur an Schriftsteller vergeben werden, die eine globale Medienwirkung erzielen können.

Unter diesen preisgekrönten Romanen befanden sich einige von lateinamerikanischen Autoren, die nach Spanien ausgewandert waren, angezogen von den großen Verlagshäusern und den spanischen und europäischen akademischen Kreisen im Allgemeinen. Sie leben oder lebten in diesem Land zwischen den 1990er Jahren und kurz nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts. Die Wirtschaftskrise auf der iberischen Halbinsel hatte einige von ihnen gezwungen, in ihre Herkunftsländer zurückzukehren, und die Hoffnung auf Erfolg im "Mutterland" zunichte gemacht. Spanien wurde inzwischen wieder zum Zentrum der Legitimation der spanischsprachigen Literatur.

Da bisher keine Studie vorgelegt wurde, die es ermöglicht, die intrinsischen Merkmale literarischer Erzählungen mit dem Spannungsfeld global / lokal / global in Beziehung zu setzen und die mit diesem Spannungsfeld verbundenen narrativen Paradigmen der Räumlichkeit zu

bestimmen, hat sich diese Untersuchung zwei Ziele gesetzt. Der erste betrifft die Entwicklung einer Methodik zur Interpretation literarischer Territorien und ihrer lokalen und globalen Territorialität. Das zweite Projekt zielt darauf ab, die oben beschriebene Methodik auf ein Korpus von Romanen ausgewanderter lateinamerikanischer Autoren anzuwenden, die von spanischen Verlagen im Zeitraum der oben genannten Jahrzehnte ausgezeichnet wurden. Diese Interpretation sollte eine mehrheitliche Tendenz in jedem literarischen Werk, ob global, global oder lokal, bestimmen und begründen.

Der untersuchte Korpus besteht aus drei Romanen. Das erste ist *El ruido de las cosas al caer* des kolumbianischen Autors Juan Gabriel Vásquez, Gewinner des Alfaguara-Romanpreises 2011. Der zweite ist der Roman des mexikanischen Autors Juan Pablo Villalobos, der 2016 den Herralde-Romanpreis für sein Werk *No voy a pedirle a nadie que me crea* erhielt. *Te di mi vida entera* der Kubanerin Zoé Valdés schließlich war Finalist für den Planeta-Preis 1996. Während des untersuchten Zeitraums erhielt keine lateinamerikanische Emigrantin diese Auszeichnung, weshalb Valdés ausgewählt wurde. Die drei oben genannten narrativen Werke wurden ausgewählt, weil sie unterschiedliche Prozesse der De-territorialisierung zum Ausdruck bringen. Darüber hinaus wurden bei der Auswahl die folgenden Auszeichnungen berücksichtigt: 1) die am weitesten verbreiteten Literaturpreise in der spanischsprachigen Welt (Premio Planeta und Premio Alfaguara) und 2) einer der symbolträchtigsten Preise auf beiden Seiten des Atlantiks (Premio Herralde).

Die Argumentation dieser Arbeit geht davon aus, dass sich im Rahmen der gegenwärtigen neoliberalen Globalisierung die Art und Weise der Beziehungen zwischen den Figuren und den verschiedenen literarischen Territorien, in denen ihre fiktionale Existenz stattfindet, verändert hat. In einigen von ihnen herrschen noch intensive Bindungen (Territorialitäten) lokaler geokultureller Affinität vor, während sich in anderen bereits eine Dominanz von Bindungen (Territorialitäten) globaler Affinität abzeichnet. Es gibt jedoch auch globale Gebiete, in denen es schwierig ist, die Vorherrschaft einer der beiden vorgenannten Dynamiken zu bestimmen. Die territorialen Veränderungen wiederum hätten sich auf die Personen im Bereich ihrer individuellen und sozialen Praktiken ausgewirkt, zum Beispiel durch die von den neuen

Informations- und Kommunikationsmedien verbreiteten Bilder und durch die Emigration, die mit ihrer eigenen Sprache diese Veränderungen neu kennzeichnet.

Es war nicht einfach, einen literarisch-methodischen Zugang zur räumlichen Dynamik zu finden. Das Hauptproblem bestand darin, zu bestimmen, welche Kategorie(n) für die Interpretation der ausgewählten Erzählungen verwendet werden sollten. Normalerweise ist der Raum ein Begriff, der in der narratologischen Analyse oder in der Literatursoziologie, die ihn in seiner Bedeutung für räumliche Darstellungen verwendet, kaum erwähnt oder beschrieben wird. Die Kategorien mussten räumlicher Natur sein, weil die globale/lokale Dimension so verstanden wurde, wie es sich aus der Bedeutung dieser Worte ergibt.

Der Vorschlag des *literarischen Territoriums* dient als mehrdimensionaler metaphorischer methodischer Zugang zur Globalisierungsdynamik in der literarischen Erzählung, der es uns erlaubt, eine lokale Tendenz von einer globalen zu unterscheiden, und der die Möglichkeit bietet, die Beziehungen darzustellen, die auf verschiedenen Ebenen zwischen Subjekten, Objekten und ihrer fiktionalen Existenz in bestimmten Räumen und Zeiten hergestellt werden. Daher betrachtet dieser methodische Ansatz "das Globale" und "das Lokale" als zwei Dimensionen desselben territorialen Phänomens, die jedoch unterschiedlich stark symbolisiert und bewertet werden.

Unter *literarischem Territorium* verstehen wir den von der Phantasie sprachlich konstruierten Raum, der in einer literarischen Erzählung inszeniert wird und mehr oder weniger von den lokalen und globalen Territorien der "Realität" inspiriert ist. Das Adjektiv "literarisch" bezeichnet nicht die Konstruktion eines konkreten Territoriums im Sinne von Henry Lefebvres "Repräsentationen des Raumes", sondern die seiner "Räumen der Repräsentation". Literarische Territorien werden als symbolische und topologische Ressourcen des literarischen Werks betrachtet. Sie können von den Territorien der "Realität" inspiriert sein, wenn sie als Referenten verwendet werden, aber im literarischen Kontext erhalten sie normalerweise eine Bedeutung, die über ihre Inspirationsquelle hinausgeht.

Die vorgeschlagene Methodik der literarischen Interpretation konzentriert sich auf die Idee, topologische Formen aus der euklidischen und nichteuklidischen Geometrie mit literarischen Territorien und die Subjektivität, den Blick und den Idiolekt der Figuren mit der Territorialität in Beziehung zu setzen; in einer gemeinsamen Sprache, die es schafft, eine Hermeneutik der Beziehungen zwischen Erzählern, Figuren, Objekten, Zeiten und Räumen zu konstruieren. Es geht nicht nur um eine Analogie zwischen den literarischen Territorien und ihren geometrischen Formen, sondern um die Anwendung bestimmter mathematischer und physikalischer Kenntnisse, um neue Interpretationen der topologischen Formen zu entdecken, die den "Zonen-Territorien" (lokal) und den "Netzwerk-Territorien" (global) entsprechen; das heißt, um die literarischen Territorien anders zu "lesen", als wir es bisher getan haben.

Andererseits verdient diese Epoche eine konzeptionelle Arbeit, die sich die theoretischen Beiträge anderer wissenschaftlicher Disziplinen zunutze macht und über deren Überschneidungen nachdenkt. Aus diesem Grund umfasst diese Studie neben der Literatur auch Wirtschaftswissenschaften, Kulturwissenschaften, Geographie, Soziologie, Physik und Mathematik. Nicht unerwähnt bleiben darf der wichtige Beitrag der Vorschläge folgender Wissenschaftler: Andreas Mahler, der über Literatur und Topologie theoretisiert hat, Jörg Dünne über Dynamisierungen in der Literatur und Rogério Haesbaert mit den Kategorien "Territorium-Zone" und "Territorium-Netz". Zusammen mit anderen Denkern wie Henri Lefebvre, Raffestin, Martín Hopenhayn, Néstor García Canclini, Gilberto Giménez, Deleuze-Guattari, Félix Riquena, Riemann, Einstein und anderen haben sie dieser Forschung die notwendigen begrifflichen Grundlagen gegeben.

Kapitel I, das sich auf den theoretischen Rahmen dieser Studie bezieht, beginnt mit Bemerkungen zum Stand der Forschung bei den untersuchten Problemen. Der Abschnitt enthält Texte, die sich auf die lateinamerikanische Literatur der letzten Jahrzehnte, auf die Auswirkungen der Globalisierung auf die spanischsprachige Literatur, auf die Beziehung zwischen Mathematik und Literatur und vor allem auf einige Forschungsarbeiten zu diesem Thema beziehen. Darüber hinaus werden die jüngste wirtschaftliche und kulturelle Globalisierung, die Mobilität und der Weltmarkt, die Veränderungen des spanischen Literaturfeldes in den letzten Jahrzehnten, die oligopolistische Konzentration des Verlagswesens, die Literaturpreise in

Spanien sowie die Paradoxien der Globalisierung und die global-lokale Spannung aus der Sicht eines lateinamerikanischen Analysten erörtert.

Andererseits war die Wahl einer Raumkategorie, die flexibel und breit genug ist, um sich an die Literatur anzupassen, nicht einfach. Die Diskussion begann mit Henry Lefebvres Vorschlag der "räumlichen Triade", insbesondere mit seinem Konzept der "Räumen der Repräsentation". Es folgten Überlegungen zum Territoriumskonzept von Raffestin, zu den Beziehungen zwischen Subjekten und Raum und schließlich zu den erkenntnistheoretischen Konzeptualisierungen "Territorium-Zone" und "Territorium-Netzwerk" des Geographen Rogério Haesbaert. Diese Begriffe wurden mit dem Lokalen bzw. dem Globalen gleichgesetzt.

Das Argument für das Territorium als analytische Kategorie der Studie impliziert eine Diskussion über seine Relevanz in der heutigen Zeit, wenn wir die Transformationen der Nationalstaaten aufgrund der Auswirkungen der aktuellen Globalisierung berücksichtigen, die eine große Mobilität von Kapitalströmen, Unternehmen, Waren und Subjekten mit sich bringen. Nachdem die Kategorie des Territoriums integriert worden war, mussten einige Begriffe ihres semantischen Feldes geklärt werden, insbesondere De-territorialisierung und Territorialität. Letzteres wird die zweite Kategorie sein, die in den Romanen des Korpus interpretiert wird, zusätzlich zu den literarischen Territorien.

Den Abschluss des theoretischen Rahmens bildet ein Überblick über die Konzeptualisierung des Raums in der Literatur, wobei der Schwerpunkt auf den neuesten Überlegungen einiger deutscher Theoretiker liegt. Diese Überlegungen konzentrierten sich auf die Topologie, die Topographie und die so genannten literarischen Dynamisierungen, die als Räume in Bewegung konzipiert sind. Dennoch handelte es sich um theoretische Überlegungen, die in einer Methodik der Literaturinterpretation konkretisiert werden mussten, die es uns ermöglichen würde, die vorgeschlagenen Forschungsziele zu erreichen. Aus diesem Grund wurde der letzte Abschnitt des ersten Kapitels dazu verwendet, einige praktische Schlussfolgerungen aus den erörterten theoretischen Überlegungen zu ziehen, insbesondere im Hinblick auf die Identifizierung von Netzwerkterritorien in erzählerischen Werken und die Unterstützung der Topologie durch die euklidischen und nichteuklidischen Geometrie sowie den Umfang der

Topographie und die Kategorien, die zur Untersuchung der Territorialität verwendet werden: der Blick des oder der Beobachter literarischer Territorien, ihre Subjektivitäten und die verwendeten Idiolekte oder Soziolekte.

Die Kapitel II, III und IV enthalten die Interpretationen der einzelnen narrativen Werke des Korpus. Am Ende dieser Kapitel finden sich auch erklärende Grafiken zur Verdeutlichung der verwendeten geometrischen Topologie.

Die Ergebnisse der Studie, die im VI. und letzten Kapitel zusammengefasst sind, zeigen, dass in zwei der drei literarischen Werke eine globale Tendenz und im dritten eine globale Tendenz vorherrscht. Diese Situation lässt den Schluss zu, dass bereits ab dem letzten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts in dem untersuchten Korpus die globale/lokale Spannung als wirtschaftliche und kulturelle Homogenität und Differenzierung, territoriale und soziale Fragmentierung sowie als Verdichtung von Zeitlichkeiten und Territorialitäten im selben literarischen Raum dargestellt wurde.

Die Tatsache, dass die globale Tendenz in den Romanen vorherrscht, impliziert eine Hegemonie der Netzwerk-Territorien und ihrer Territorialität. Diese Situation kann als Ausdruck der Bewegung des Kapitals auf der Suche nach Gebieten mit höherer Rentabilität und ohne Rücksicht auf ihre nationalen, städtischen oder lokalen Verbindungen im Allgemeinen interpretiert werden.

Das Ergebnis dieser Studie bestätigt, dass das Lokale in der literarischen Erzählung nicht notwendigerweise bedeutet, über dasselbe Territorium zu schreiben, in dem der Autor oder die Autorin geboren wurde, und auch nicht das Globale, wenn er oder sie über fremde Territorien schreibt. Es ist jedoch offensichtlich, dass bereits in den 1990er Jahren die sozialen Praktiken der vertretenen Territorien-Zonen mit räumlichen Aktivitäten in Netzwerken verbunden wurden, so dass die räumlich-zeitlichen Beziehungen über die Grenzen der Staaten hinausgingen, d.h. transnational wurden. In allen interpretierten Romanen werden Netzwerk-Territorien als die Raumzeiten der Zukunft dargestellt, die mit modernsten Technologien

verbunden sind und mit Geschwindigkeit, Macht und Reichtum, aber auch mit Mobilität assoziiert werden.

Es scheint kein Zufall zu sein, dass alle literarisierten Netze vom Drogenhandel und anderen damit verbundenen kriminellen Organisationen besetzt sind. In dem untersuchten Korpus behalten diese kriminellen Gruppen ihre Machtkonfigurationen und Handlungsmechanismen bei, die denen des neoliberalen Kapitalismus entsprechen, der das in den Romanen dargestellte soziale Gefüge degeneriert und Gewalt und Strategien des Todes einsetzt, um seine Ziele zu erreichen.

Der Interpretation der drei literarischen Werke mit den vorgeschlagenen Strategien fügen wir als Teil der Schlussfolgerungen die Identifizierung von Strukturen der Territorialität im Korpus hinzu, die mit der Art und Weise zu tun haben, wie der Raum erzählt wird. Diese Strukturen fungieren als unterschiedliche "narrative Paradigmen der Multiterritorialität" für jeden der Romane, so dass es in Zukunft leichter möglich sein wird, die globale, lokale oder glokale Tendenz in anderen literarischen Werken zu erkennen. Die vergleichende Analyse zwischen dem "verwobenen", dem "flüssigen" und dem "melancholischen" multiterritorialen Erzählparadigma legt den Umfang und die Merkmale jedes dieser Paradigmen fest.

Introducción

A partir de la última década del siglo XX comenzó a visibilizarse una nueva geopolítica editorial del libro en español como parte de la globalización cultural y de las dinámicas actuales de la globalización económica. Aunque los cimientos del nuevo orden se forjaron durante la década de los años setenta y ochenta del siglo pasado, es solo en los noventa que la globalización fue reconocida como un asunto económico y de gestión empresarial en el campo de la edición literaria que procuraba maximizar los beneficios y consolidar la participación en un mercado de dimensiones planetarias.

Durante la misma época, se movilizó la última diáspora de emigración hispanoamericana en dirección a Europa, en especial hacia España. A este grupo de migrantes, económicamente más desfavorecido, se unieron también escritores que habían experimentado la fragilidad de los mercados editoriales en sus países natales y que se sentían atraídos por las grandes editoriales y los circuitos académicos españoles y europeos en general.

Son relativamente pocas las obras literarias de estos escritores que fueron premiadas en la Península Ibérica con importantes galardones. Sin embargo, ciertas voces, dentro y fuera de España, como las que se exponen en el apartado 1.1, afirman que los premios literarios, que otorgan los conglomerados transnacionales de la edición, son para autores que pueden tener un impacto mediático a nivel global. Se dice que desarrollan en sus relatos el estilo internacional de moda y se encuentran estratégicamente distanciados de las «realidades» hispanoamericanas de las últimas décadas.

Las afirmaciones anteriores no fueron comprobadas en la interpretación de las novelas galardonadas porque tampoco en la crítica existía uniformidad de criterios respecto a qué significa hablar sobre “lo local” y “lo global” en el campo de la estilística, ni tampoco sobre cómo determinar cuánto de global y cuánto de local hay en una narrativa literaria. De la reflexión anterior, surgieron los siguientes objetivos para el presente estudio:

1. Desarrollar un enfoque metodológico para interpretar los espacios imaginarios (territorios) y la territorialidad que se representan en las narraciones literarias.
2. Interpretar un conjunto de novelas de escritores hispanoamericanos migrantes, cuyo éxito en el campo literario se ha comprobado por haber sido seleccionadas para alguno de los grandes galardones del mercado editorial, de acuerdo con la óptica del punto anterior y que permite insertarlas en las siguientes tres tendencias de territorialización narrativa: global/local/glocal.

El enfoque metodológico propuesto trata de identificar estrategias narrativas de tipo “global”, “glocal” y “local”, que se emplean en espacios territoriales imaginarios y confrontarlas con los condicionamientos culturales editoriales del mercado global actual.

No fue fácil encontrar un acceso metodológico literario a la dinámica espacial. El mayor problema consistió en determinar qué categoría o categorías utilizar para la interpretación de las narrativas elegidas. Normalmente, el espacio ha sido un concepto apenas mencionado o descrito como parte del análisis narratológico o dentro de la sociología literaria que lo ha empleado en su acepción de *representaciones espaciales*. Las categorías debían ser de tipo espacial porque así se ha comprendido la dimensión global/local/glocal; como se infiere del significado de las palabras.

La propuesta de *territorio literario*, que se escoge aquí, sirve como un acceso metodológico metafórico multidimensional a las dinámicas de la globalización en la narrativa literaria, permitiendo distinguir una tendencia local de una global o glocal y, además, brindando la posibilidad de presentar las relaciones que se establecen en diferentes niveles entre sujetos, objetos y su existencia ficticia en ciertos espacios y tiempos. Por eso, este enfoque metodológico observa “lo global” (territorio-red) y “lo local” (territorio-zona) como dos dimensiones del mismo fenómeno territorial, pero con una carga diferente de simbolización y valoración.

En coherencia con la tesis anterior, la línea argumentativa postula que en el marco de la globalización actual se habrían producido cambios en la forma de interrelacionarse entre los personajes y los diferentes territorios literarios en los que transcurre su existencia. En algunos de ellos todavía prevalecen lazos (territorialidades) intensos de afinidad geocultural local, en otros se evidencia ya una dominación de lazos (territorialidad) de afinidad global. No obstante, existirían también territorios “glocales”, para usar un término acuñado por Roland Robertson (ver 1.3) donde resulta difícil determinar la hegemonía de una de las dos dinámicas anteriores. Las transformaciones territoriales, a su vez, habrían impactado en los personajes en el ámbito de sus prácticas individuales y sociales, por ejemplo, a través de las imágenes divulgadas por los nuevos medios de información y comunicación y por la movilidad que, con sus propios lenguajes, resignifican dichos cambios.

Consideramos como *territorio literario* al espacio lingüísticamente construido por la imaginación, escenificado en una narrativa literaria e inspirado, en mayor o menor medida, en los territorios locales y globales de la «realidad» extratextual. El adjetivo *literario* no significa la construcción de un territorio concreto en el sentido de las *representaciones del espacio* de Lefebvre (ver 1.4.1), pero sí de sus *espacios representacionales*. Los *territorios literarios* se consideran recursos simbólicos y topológicos de la obra literaria. Es posible que se inspiren en los territorios de la «realidad» al emplearlos como referentes, pero en el contexto literario adquieren normalmente una significación que rebasa a su fuente de inspiración.

Las referencias a la realidad no transforman el carácter imaginario del *territorio literario*. Aunque los escritores utilizan estrategias que intentan ocultar la constructividad de su organización espacial, siempre quedarán marcas impresas de la imaginación; ya sea a través de representaciones inespecíficas del espacio o de indicios narratológicos o estilísticos que refuerzan el carácter performativo de la literatura. En otras palabras, como modelo imaginario de la realidad el *territorio literario* es una organización estética espacial ficticia, independiente y siempre distinguible del espacio «real», tanto en sus elementos específicos como en sus relaciones.

El límite temporal del corpus elegido inicia en los años noventa del siglo XX y termina a mediados de la segunda década del presente siglo. La delimitación del comienzo se debe a la nueva consagración de España como potencia rectora en materia editorial y centro de legitimación de la literatura hispanoamericana que se produjo a partir de la década de los noventa; consagración que se ha visto respaldada dentro de los circuitos editoriales regionales e internacionales por el aparato promotor español. Detrás de este movimiento editorial estaba supuestamente la idea de unificar, desde el punto de vista comercial, el mercado común de la lengua española. Un discurso panhispanista que fue reforzado, a partir de 1992, en torno a las conmemoraciones del quinto centenario de la Conquista.

Asimismo, a fines del siglo XX, con la reanimación del mecanismo de los premios españoles de novela, que habían abierto el camino en los sesenta al protagonismo de los novelistas del Boom, se asiste a la puesta en marcha de iniciativas editoriales españolas similares para promover «globalmente» a los que eran denominados ya por algunos críticos como “los hijos de la globalización” (Noguerol, 2008, 27).

Es en estos años que el debate en torno a la globalización, especialmente cultural, se intensifica en referencia a la finalización de la Guerra Fría, simbolizada con la caída del Muro de Berlín y la consecuente creación de un nuevo orden mundial. La discusión se centró en las dinámicas globalizadoras caracterizadas por una mayor expansión de corrientes culturales provenientes ante todo de Estados Unidos.

En lo que respecta a la delimitación del final del corpus, se ha fijado a mediados de la segunda década del presente siglo, pues en esos años, debido a la grave crisis económica que afrontaba España, el número de migrantes hispanoamericanos fue descendiendo en forma notoria [Valero- Matas, 2014 ; *El País* (Natalia Junquera, 11.06.2012), Fermín Vivanco y Rebecca Rouse (26.10.2016)]. Varios artistas y escritores siguen viviendo todavía ahí; otros, los más, han regresado a sus países de nacimiento. Así, es de suponer que los imaginarios de la globalización también entran en crisis y se transforman.

Por las razones antes esgrimidas, el corpus se conformó con tres novelas de diferentes autores diaspóricos hispanoamericanos que fueron galardonados en España en el período comprendido entre 1990 y 2016. En la elección no hicimos hincapié en el hecho de que las narrativas incluyan la migración como tema central. Los escritores y las obras son los siguientes:

- Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, Premio Alfaguara 2011
- Juan Pablo Villalobos, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Premio Herralde 2016
- Zoé Valdés, *Te di la vida entera*¹, Premio Planeta 1996

El hecho de seleccionar novelas galardonadas no solo ayuda a limitar el corpus, sino que también permite conocer las exigencias de legitimación y consagración del campo literario en España para autores originarios de Hispanoamérica e identificar el posicionamiento del público lector en una economía globalizada. Por eso, aunque en Latinoamérica también se otorgan premios literarios, éstos se restringen a la función de promoción local de la obra del autor, por lo cual no han sido considerados.

El criterio de selección tomó en cuenta los siguientes galardones: 1) los premios más difundidos en el mundo de habla hispana (Premio Planeta y Premio Alfaguara) y 2) uno de los premios de mayor prestigio simbólico a uno y otro lado del Atlántico (Premio Herralde). La selección de estas novelas se basa en una revisión de un corpus mucho más extenso de obras latinoamericanas lanzadas por la industria editorial española que se puede consultar en la bibliografía. La selección podría parecer insuficiente para trazar un panorama representativo de los premios literarios españoles, pero hay que recordar que lo que aquí se propone es un procedimiento ejemplar para diseñar un recorrido interpretativo que permita aplicar el enfoque metodológico desarrollado.

¹ La escritora cubana Zoé Valdés no ganó el premio Planeta de Novela 1996, sino el escritor español Fernando Schwartz. Valdés fue finalista. Debido a que ninguna escritora hispanoamericana fue galardonada con ese premio en el período al que se refiere esta investigación, se escogió la obra literaria de Valdés.

Para situar al colectivo de escritores diaspóricos en el campo de la literatura hispanoamericana, vale la pena hacer una síntesis de los grupos que publicaron su obra antes de los noventa del siglo pasado y de aquellos que lo hicieron a partir de esa década². Por cuestiones de espacio se ha omitido a otros destacados escritores. La generación que nació entre los años sesenta y setenta del siglo veinte, que publicó a partir de la década de los noventa y no lo hizo como parte de un grupo incluye por ejemplo a: Andrés Neuman, Edmundo Paz-Soldán, Juan Gabriel Vásquez, Zoé Valdés, Gabriela Alemán, Leonardo Valencia, Yuri Herrera, Juan Pablo Villalobos y Fernando Iwasaki. El signo literario de este

² La siguiente clasificación se apoya en la obra de Donald L. Shaw (1999) y en lecturas de los suplementos literarios BABELIA (del periódico *El País*) de aquellos años.

- **Los grupos que publicaron antes de los noventa del siglo XX:**

se puede iniciar con aquellos escritores que marcaron la transición al Boom: Onetti, Rulfo, Carpentier y después propiamente con el grupo del Boom: Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, José Donoso, Lezama Lima y Cabrera Infante. La idea de comenzar con el Boom se debe a que ésta fue la primera generación de escritores hispanoamericanos que alcanzaron un impacto internacional, en parte por factores de promoción del mercado editorial español que por entonces ya se había expandido. La década de los sesenta del siglo XX fue el momento cumbre del Boom, aunque el movimiento empezó mucho antes. Su obra se caracterizó por: el realismo mágico, (acciones fantásticas narradas de modo realista, la presencia de lo insólito -irreal o extraño percibido como normal- y de lo mágico, lo milagroso o lo mítico-legendario); el interés por el lenguaje; la subversión del tiempo cronológico lineal; la presencia de narradores múltiples o ambiguos; el cultivo del cosmopolitismo, el experimentalismo y el alejamiento de lo mimético.

- Los grupos que publicaron entre los ochenta y noventa:

Aquí se destacan dos grupos: La narrativa testimonial y el postboom propiamente dicho. En la primera se pueden citar a nombres como los de Miguel Barnet y Rigoberta Menchú. En cambio, dentro del posboom son conocidos: Isabel Allende, Antonio Skármeta y Laura Esquivel.

La época de los setenta e inicios de los ochenta estuvo marcada en Hispanoamérica por dictaduras y luchas contra gobiernos autoritarios. Esos fueron los temas que retomó la literatura de la época, volviendo a la novela de protesta, de carácter testimonial y comprometido; de ahí, el estilo realista. Por otro lado, la masificación del público lector y la fuerte presencia de las industrias culturales llevó al ingreso del cine, la música pop y la poesía en la literatura. Primó el lenguaje coloquial sin experimentación ni juego discursivo, pero, sobre todo, se destacó el ingreso de un grupo numeroso de escritoras. La transición entre el posboom y la grupos que publicaron a partir de los años noventa estuvo delimitada por: Ricardo Piglia, Carmen Buollosa, Roberto Bolaño y Juan Villoro.

- Los grupos que publicaron a partir de la década de los noventa:

-McOndo: nombre resultante de la mezcla entre McDonald's, computadoras Macintosh y el *Macondo* de García Márquez. El grupo surgió en 1966, cuando Sergio Gómez y Alberto Fuguet publican *el Manifiesto del movimiento literario* en Santiago de Chile. Otros exponentes: Pedro Juan Gutiérrez, Santiago Gamboa, etc. Se caracteriza por escenarios realistas, ambientes urbanos empobrecidos, falta de definición política, referencias a la cultura pop, la sexualidad explícita, la violencia relacionada a la delincuencia y el narcotráfico, enfatiza su carácter contrario al realismo mágico.

-Crack: aparece como un movimiento literario mexicano. Estuvo integrado por entre otros por Ignacio Padilla y Jorge Volpi. El grupo aboga por una literatura compleja y de mayor exigencia formal que el posboom. Se aleja de temáticas de su territorio nacional en novelas polifónicas que abandonan el relato lineal.

grupo de escritores hispanoamericanos es, sin duda, la variedad en su escritura y, por lo tanto, la imposibilidad de trazar fronteras que los delimiten como un movimiento literario.

El caso de Mario Vargas Llosa es especial, pues desde que comenzó a publicar en España, como integrante del Boom, no ha dejado de hacerlo. Por eso, Burkhard Pohl (2001, 267) cita a Juan Cruz cuando afirma de Vargas Llosa que es un autor “global” por excelencia, es decir “vendible en cualquier país”.

La clasificación anterior de los autores hispanoamericanos y sus obras, durante los últimos decenios, así como la breve caracterización de las etapas históricas, permite visibilizar también los factores culturales y sociales que han interactuado en el campo literario en lengua española en las últimas décadas. Paralelamente, la clasificación vuelve explícita la necesidad del desarrollo de un enfoque metodológico literario, de tipo espacial, basado en la topología matemática, para identificar de forma más precisa las estrategias narrativas “globales”, “glocales” y “locales” en los autores diaspóricos de la actualidad.

Este objeto de estudio amerita un trabajo conceptual que aproveche los aportes teóricos de otras disciplinas y reflexione sobre sus intersecciones. Por eso, en la presente investigación, además de la literatura, ingresan también saberes de la economía, las ciencias de la cultura, la geografía, la sociología, la física y las matemáticas. En cuanto al marco teórico relacionado a la espacialidad y territorialidad, se tiene que destacar el aporte significativo de los siguientes académicos: Andreas Mahler quien ha teorizado sobre literatura y topología; Jörg Dünne, sobre dinimizaciones en la literatura y Rogério Haesbaert de quien se toman las categorías de *territorio-zona* y *territorio-red*. Ellos, junto con otros pensadores sobre el espacio y la globalización como Henri Lefebvre, Raffestin, Martín Hopenhayn, Néstor García Canclini, Deleuze-Guattari y otros han dotado a esta investigación de los fundamentos teóricos necesarios.

Por último, aunque podría parecer reiterativo, es importante subrayar que cuando en el proyecto se habla sobre “literatura hispanoamericana” o “literatura latinoamericana” se lo

hace sin pensarlas como unicidades, sino reconociendo su heterogeneidad cultural. La denominación “literatura hispanoamericana” se empleará para demarcar el origen territorial de los escritores migrantes y para visualizarlos como un grupo que pretende legitimar su narrativa en el campo literario de la Península Ibérica.

Capítulo I

Marco teórico

El primer capítulo de este proyecto tiene el propósito de armar un aparato teórico de respaldo para la interpretación de la narrativa diaspórica hispanoamericana de fines del siglo XX e inicios del XXI.

En coherencia con este propósito, después de analizar otros estudios que se relacionan con el estado de investigación del tema central, se discutirán dos problemáticas fundamentales para comprender la “tensión global/local/glocal”: primero, la globalización (económica y cultural) y, segundo, la interrelación espacio, sujeto y territorio; junto con otros términos semánticos afines como son la des-re-territorialización y la territorialidad. Una vez discutidos estos conceptos, la reflexión se focalizará en las propuestas literarias sobre el espacio, desarrolladas sobre todo por teóricos alemanes durante las últimas décadas.

1.1 Estado de la investigación

Este apartado plantea un diálogo con algunos estudios que han investigado directa o tangencialmente las transformaciones que sufrió el campo de la literatura escrita en español, a partir de los años noventa del siglo pasado, como efecto del fenómeno multidimensional al que suele llamarse globalización.

La obra de Ignacio Echevarría *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (2007) es una magnífica posibilidad para observar a través de la perspectiva de un crítico español, el campo de la literatura hispanoamericana que se investiga. Echevarría es claro al afirmar que después del Boom, hasta mediados de los años noventa, la industria editorial española se interesaba escasamente por las novedades literarias provenientes de Latinoamérica, centrándose en autores de renombre o muy exitosos. Entre los motivos principales del desinterés aduce el efecto arrollador que dejó el Boom y el período de autoafirmación que necesitaron los españoles después de la dictadura franquista y la restauración de la democracia.

La situación anterior habría comenzado a cambiar, a mediados de los noventa, como resultado de la consolidación alcanzada por la industria editorial española. Así, se habría iniciado la búsqueda de nuevos autores para abastecer las estructuras comerciales de esa industria. El interés regresó a América Latina debido al rápido agotamiento de la joven narrativa peninsular y por el menor costo que implicaba contratar a un escritor hispanoamericano. De esta manera, los narradores del otro lado del Atlántico volvieron a ingresar en los catálogos de editoriales españolas. En otras palabras, el crecimiento de la nueva narrativa latinoamericana ya estuvo configurado en la Península Ibérica alrededor de escritores que, Echevarría supone, se esforzaban “por conformar sus usos y sus maneras a los gustos y a los intereses de la industria [editorial española]” (p.22).

No obstante, como señala el autor, la recepción que España brindó a los escritores de la otra orilla no se parece a la que tuvo la literatura del Boom. Escasos autores latinoamericanos que publicaron en España en los años noventa lograron un éxito relevante y su obra, según el español, no entraña “novedad alguna digna de ser destacada” (p.22).

Echevarría no sólo explica los intereses mercantiles que estuvieron detrás de la nueva promoción latinoamericana por parte del sector editorial de la Península Ibérica; también comenta, sin tapujos, lo que dicho sector esperó en retribución: el abandono de localismos, esto es, de los intentos de abordar la realidad social, cultural o política de los países latinoamericanos; a no ser que se aparten de sus rasgos más específicos o se los presente sin una actitud denunciadora. A este condicionamiento se habrían unido las expectativas del sector editorial por mantener los imperativos que vendían bien: por un lado, la demanda de exotismo, «de color local», y, por el otro, el cumplimiento con parámetros establecidos previamente por la cultura metropolitana.

La reflexión de Echevarría concuerda, a grandes rasgos, con los ensayos editados en 2001 por López de Abiada y otros bajo el sugestivo título de *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. En esta obra se sostiene la tesis de que la mercantilización es el rasgo que ha definido a la sociología de la literatura española de los años noventa. Así, la literatura se habría revelado en ese período como un aspecto clave de la

industria cultural: un objeto de ocio y entretenimiento donde el autor es un simple contador de historias. En otras palabras, la comercialización habría definido nuevas tendencias, formas de consumo y hasta de escritura en el campo literario. A las transformaciones anteriores se habrían unido otras que tienen que ver con los procesos de edición y la aplicación de nuevas tecnologías en la distribución de obras literarias.

En la misma obra editada por López de Abiada, Burkhard Pohl (2001), delimita (p.261), con mayor claridad, el adjetivo “globalizada” que se había venido aplicando para cierta literatura. Pohl lo explica a partir del proyecto “Alfaguara Global” al que considera el precursor editorial de la nueva promoción latinoamericana en la Península Ibérica. Un proyecto que pretendía unificar, desde el punto de vista editorial y comercial, al mercado común de la literatura escrita en español.

Sin embargo, como Pohl lo señala, hasta hoy Alfaguara mantiene catálogos distintos a uno y otro lado del Atlántico y tampoco todos los títulos son accesibles en cualquier sede editorial. Por lo tanto, la marca global quedaría limitada máximo al subcontinente americano, la Península Ibérica y, en ocasiones, el mercado latino-estadounidense. Las fallas en el empeño integrador por desarrollar un espacio común del libro, Pohl las sitúa en la dominante perspectiva europea y estadounidense; la transferencia unidireccional, ya que a España casi no llegan importaciones de libros de Latinoamérica; la diferenciación que muchas editoriales y suplementos literarios españoles hacen entre autores de su país y los latinoamericanos, y la preferencia cultural latinoamericana por lo europeo y norteamericano, mientras que lectores y editores españoles siguen optando por una literatura peninsular.

La obra de Echevarría y la de López de Abiada se ocupan de las transformaciones del campo literario español, en la última década del siglo XX, y de su repercusión general en la literatura proveniente de Hispanoamérica. Otros investigadores, a continuación, avanzarán un paso más en el empeño de definir algunos rasgos específicos de las llamadas “narrativas literarias globales”.

La obra *Entre lo local y lo global* editada por Jesús Montoya y Ángel Esteban (2008) recoge una serie de ensayos que registran las memorias del seminario realizado en Granada sobre Narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006). Estos ensayos son de interés porque enfocan ya cierta producción literaria diaspórica de esa época y los paradigmas en los que ésta se apoyó, además de incluir el tema sobre la “tensión global-local” en la literatura. Sin embargo, hay que recalcar que ninguna de dichas ponencias define el significado de “lo global” o de “lo local” cuando se trata de un contexto cultural o literario, apenas si se mencionan ciertos rasgos diferenciales.

En el primer ensayo titulado “Narrar sin fronteras”, Francisca Noguero (2008, p.20) plantea que la clave de la nueva producción narrativa hispanoamericana es la “extraterritorialidad”; un término al que la española circunscribe como parte de una escritura hispanoamericana que ya no se centra en la búsqueda identitaria nacional, sino en referentes que provienen de diversas culturas. Los nuevos escritores hispanoamericanos, de acuerdo con Noguero, habrían emigrado fuera de sus países natales y su obra estaría marcada por contenidos y estrategias alejados del “macondismo mágico” exotizante que los aprisionó en la corriente hegemónica de la producción del *Boom*.

La autora se refiere sobre todo a los grupos *Crack* y *Mac Ondo*; los que en su opinión ya no se sienten obligados a representar a sus países de origen, por lo cual, reivindican una “Latinoamérica mestiza, global” (Noguero, 2008, p. 27). Ella califica a estos escritores como “los hijos de la globalización” (p. 27), en relación con los escenarios multiculturales que su literatura expresaría. De ahí, la imposibilidad de trazar fronteras literarias, incluso entre el eje Norte-Sur (España-Latinoamérica) en un nuevo contexto globalizado.

En opinión de Noguero, los nuevos escritores latinoamericanos se habrían decidido, en forma mayoritaria, por el “neopolicial, de formato paraliterario” (Noguero. 2008, p. 24). En su perspectiva, estos términos aluden a un concepto de literatura -considerada “baja literatura”, “literatura popular” o “textos no literarios”- que privilegia algunos subgéneros literarios.

Otros expositores en el Seminario de literatura *Entre lo Local y lo Global* (2008) proponen algunas características para las obras literarias globalizadas que serían del gusto homogeneizado de los receptores. Daniel Noemí plantea una tendencia en la novela contemporánea que relaciona a una especie “de realismo neoliberal”, con la “violencia” leída como aceleración, el sexo como espectáculo o las subjetividades hechas de residuos y vinculadas a temas políticos de actualidad. Por su parte, Yanitzia Canetti considera que las últimas obras literarias galardonadas se caracterizarían por ser “narraciones lineales, sin grandes sobresaltos en el tiempo, personajes carismáticos, escenarios exóticos, sucesos amarillistas, apelación constante a las emociones y el juego infinito de los frutos prohibidos: crimen, sexo, manipulaciones, etc.” (p. 120).

Una obra más contemporánea que las anteriores es el ensayo de la crítica española, Ana Gallego Cuiñas (2014), quien discute con solidez acerca de la valoración del objeto literario en esta época y las causas de su transformación. Para Gallego, la literatura como institución literaria no puede deslindarse de “los dictámenes que impone el mercado cultural y/o económico: su lugar de enunciación, difusión, canales de circulación y mecanismos de consagración” (p.2). Una declaración que implica que tampoco podrá escapar a la problemática del valor comercial que en la actualidad le impone el mercado global.

Gallego Cuiñas aplica su tesis a la situación específica de la literatura hispanoamericana sometida a la preponderancia del capital español en los conglomerados editoriales transnacionales que, detrás de la imagen de promoción de la diversidad cultural, tratan a las obras literarias como productos de consumo masivo. Más que la homegeneización, el problema sería que los conglomerados se rigen por las leyes del consumo inmediato y la rentabilidad máxima.

Por otro lado, la española destaca que dentro del panorama crítico actual existirían dos formas de lectura hegemónicas: una global o posnacional y otra local o nacional. Un aporte innovador que rebasa la vinculación de “lo local” y “lo global” con el mercado y los relaciona con la función de la crítica literaria actual. El parámetro de lectura local se aplicaría a obras literarias relacionadas a tradiciones nacionales y que ponderan el uso de un lenguaje localista y oral.

Este tipo de literatura, según Gallego, circularía en editoriales pequeñas, diversificadas e independientes y estaría dirigido a lectores también locales, que han logrado resistir las dinámicas de consenso y homogeneización del mercado transnacional. En cambio, el parámetro posnacional apuntaría a un objeto global expresado con un lenguaje más consumible y traducible, porque ha rebasado las fronteras nacionales, desterritorializándose y transformando la creación y la recepción de las obras literarias.

Esta última idea de Ana Gallego Cuiñas es clarificada por el escritor y crítico literario español: Vicente Luis Mora (2014). Mora destaca como característica propia de la narrativa hispanoamericana actual, lo que él denomina “panespañol”; que estaría ya presente en la prosa de escritores como Juan Villoro, Jorge Volpi y Alejandro Zambra. Al “panespañol” lo define en términos de un “dialecto literario que consiste en una especie de castellano estándar mediante el que los escritores van moderando los modismos, eliminando las expresiones localistas, para ser más y mejor entendidos, cualquiera que sea el lugar de Hispanoamérica donde sean leídos.” (p. 337)

Gallego Cuiñas es también la editora de la obra *Entre la Argentina y España* (2012), en la que escritores y críticos literarios procuran encontrar nuevas vías de interpretación para el espacio transatlántico común en el que coinciden las narrativas argentina y española de la actualidad, como un sistema abierto que interroga la identidad.

Francoise Perus (2009), por su parte, admite también que la mercantilización del libro ha adquirido proporciones y características cualitativamente distintas a raíz del desplazamiento de la globalización económica hacia el campo de la cultura. Una situación que ha ocasionado transformaciones en los mismos conceptos de “lo cultural” y de “lo social”. Sin embargo, la catedrática de la UNAM pone el acento en otro tipo de cambio; aquel que tiene que ver con la relación entre el libro y el lector.

Perus busca una forma de análisis diferente que libere al libro y a los lectores de la lógica mercantil en la que están inmersos en esta época. Así, propone recuperar y potenciar una

memoria histórica y cultural que vuelva inoperante cualquier analogía de la lectura con la noción de consumo y deconstruya evidencias que la crítica literaria y cultural han admitido sin mayor examen. Desde la perspectiva latinoamericana considera a esa forma de memoria como discontinua, heterogénea y conflictiva, además de traumática y represora, ya que la vincula con la Conquista y su herencia colonial junto con las formas particulares de la constitución de los estados nacionales durante los siglos XIX y XX.

La conflictividad de la memoria latinoamericana, en opinión de la profesora de la UNAM, se articula, por un lado, con la heterogeneidad interna del subcontinente y, por otro, con los polos externos (extraterritoriales) con los que se identifica. Se trata de una heterogeneidad que la globalización actual no habría logrado disolver y que no coincide con una estratificación estricta de los sectores sociales, sino que más bien se asienta en dicotomías como: civilización vs. barbarie, atraso vs. progreso y movilidad vs. inmovilismo.

La literatura latinoamericana diaspórica como un ancla con la que se teje un vínculo con el país natal lejano, sobre todo a través de la lengua, cae en la lupa de Esther Andradi y su obra: *Vivir en otra lengua* (2010). Más o menos lo mismo ocurre en la obra de Irene Andres-Suárez, Kunz y D'Ors quienes dedican una parte de sus ensayos titulados: *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002) para estudiar la inmigración hacia España como tema central en algunas narrativas literarias y obras de teatro. Por su parte, Julio Ortega reúne también en un volumen llamado *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (2010), ensayos que tratan de definir el panorama actual del hispanismo internacional y su proyección futura. Cuestiones como cosmopolitismo, derechos humanos, hispanofonía, construcción histórica del hispanismo, viajes y cuestiones éticas del nuevo hispanismo son revisadas por un grupo de hispanistas de España, América Latina y Estados Unidos. Todas estas obras anteriores apuntan a ciertos cambios en el panorama de la literatura latinoamericana diaspórica.

En cambio, la obra *Literatura y globalización* (2019) de Valero y Estrada (Eds.) es una colección de ensayos referidos a la literatura latinoamericana de las últimas décadas y sus diálogos y conflictos con la globalización. Algunas de las temáticas, correspondientes a la

primera parte del libro, tienen que ver con las reflexiones en relación a las transformaciones del mercado editorial en la globalización y serán discutidas más adelante. La segunda parte de la obra, «Géneros en conflicto y debates étnicos», trata estas temáticas a la luz de las nuevas identidades en esta época de globalización y hubieran sido provechosas para esta investigación, de no ser porque requieren nuevos indicadores interpretativos que ya no se desean añadir debido a la complejidad de los ya existentes. Por último, la cuarta sección del libro está dedicada a la poesía y a la literatura migrante.

No se podría terminar esta revisión del estado de la investigación sin mencionar una compilación de ensayos titulada *Literatura latinoamericana mundial*, publicada en 2020 por Guerrero, Locane, Loy y Müller, que procura delimitar espacialmente dos tipos de literaturas. La obra se ocupa de la “literatura latinoamericana mundial” a la que los editores definen como una literatura “que se halla en tránsito entre un dominio y otro, sería la literatura que con algún tipo de impronta identificable como latinoamericana encuentra una recepción en horizontes de mayor o menor alcance global” (p. 5). Sin embargo, para los editores esto no significa “que la literatura latinoamericana, en tanto construcción, se haya desintegrado en el corpus mayor de la literatura mundial” (p. 5).

Aunque no queda claro cuáles son esas improntas a las que hacen alusión ni tampoco qué es lo que los editores entienden por “literatura mundial”³, sí se comprende que los ensayos compilados tienen que ver con las dinámicas de recepción y circulación internacional de la literatura latinoamericana, específicamente en lo referente a los aspectos de la traducción y a los denominados por William Marling (2016) como *gatekeepers*: mediadores con poder suficiente para abrir las puertas de circulación de las obras literarias en el dominio internacional.

³ Goethe fue el primero que utilizó el término “literatura mundial” (*Weltliteratur* en *Über Kunst und Altertum*, 1827) en el sentido que todavía se comprende en la actualidad y que enfatiza la capacidad de la literatura de trascender las fronteras nacionales y lingüísticas. En la concepción eurocéntrica del poeta esta capacidad abarcaba la literatura de los franceses, italianos, alemanes, ingleses y escoceses quienes con un espíritu supranacional incluyeron en sus obras los conocimientos históricos o científicos de la época.

Guerrero, et al. (2020) comentan que también les interesa otras formas de literatura, diferentes a la literatura latinoamericana mundial, a las que denominan “literaturas locales” y que las conciben de esta manera:

[...] el negativo de la literatura latinoamericana mundial, esto es, las literaturas que presentan fuertes resistencias al ingreso en flujos internacionales o que permanecen enraizadas en configuraciones geoculturales del continente y que, por tal razón y porque no imperiosamente responden a horizontes de recepción nacionales, pueden ser denominadas *literaturas locales*. (pp. 5-6)

Al reflexionar sobre esta cita, se puede inferir algunas ideas que están detrás de ella. La primera es que los editores consideran a la “literatura latinoamericana mundial” como un concepto contrario a las “literaturas locales”, donde éstas últimas parecen tener una base territorial menor que la de los estados-nacionales. En otras palabras, las “literaturas locales” se diferenciarían de la “literatura latinoamericana mundial” (que aparece en singular) por cuanto las primeras tendrían un espacio muy pequeño de recepción debido a su carácter arcaico y “permanecerían enraizadas” en relación a las nuevas configuraciones geoculturales del continente.

Si se aceptara la propuesta anterior, se debería imaginar dos tipos de territorios diferentes: uno moderno y abierto (correspondiente a lo global) y otro más estático y cerrado (de lo local). Las nociones sobre global/local en la literatura hispanoamericana que maneja la obra de Guerrero et al. (2020), implican un binarismo criticable y al igual que en casi todos los textos anteriores analizados, se refieren a la circulación y distribución de las obras literarias. No obstante, hace pocos años, surgió un trabajo centrado en la producción literaria: la disertación de doctorado del argentino Jorge L. Locane, *Miradas locales en tiempos globales*, publicada en 2016.

En su trabajo, al autor le interesa el tratamiento que la ficción literaria ha hecho de las acciones simbólicas sobre el espacio urbano de los sujetos que piensan globalmente, pero que actúan en lo local. Locane se enfoca en la encrucijada global/local para crear un modelo de análisis que le permita reflexionar sobre las dimensiones locales y globales en el campo de la ficción literaria. Su fundamento teórico son las *ciudades textuales* de Andreas Mahler (1999)

asumidas como constructos ficcionales impresos en un trasfondo referencialista y cuatro procedimientos que incluyen la idea de cronotopo, la observación del paisaje, así como la mirada a las ciudades del pasado y del futuro.

En cambio, nuestra investigación emplea al “territorio-zona y al “territorio-red” como categorías analíticas para hablar sobre lo local y lo global, respectivamente. La interpretación literaria tiene también sus propias herramientas: en el caso del territorio está el enfoque topológico centrado en la geometría y el enfoque topográfico; en el caso de la territorialidad los instrumentos tienen que ver con la focalización del observador, la subjetividad y la dimensión dialectal.

Miradas locales en tiempos globales es un estudio que dialoga con esta investigación, pues, además de confrontar el desafío de abordar la tensión global/local, lo hace desde la perspectiva de la producción literaria y con base en los ordenamientos espaciales. Sin embargo, ambos proyectos difieren en el resto. Primero, en el corpus de novelas elegidas. Segundo, en las diversas categorías y los indicadores interpretativos. Locane centra su propuesta en la concepción de espacio de Henri Lefebvre; mientras que aquí se justifica que la teoría de la territorialidad según Raffestin y Haesbaert es más adecuada para capturar las particularidades de la construcción narrativa de la espacialidad en la globalización actual. Asimismo, el argentino restringe su campo de análisis a la ciudad.

A nivel metodológico, también hay una clara diferencia porque Jorge Locane asume a priori la ciudad como un espacio local. Además, elige las narrativas literarias que mejor se adaptan a cada una de las herramientas de interpretación y las discute; esta investigación somete cada una de las novelas a todas las herramientas de interpretación. Por último, Locane no se interesa en profundizar por las complejas repercusiones que tiene el pensamiento matemático como un apoyo heurístico para la identificación e interpretación de las topologías literarias en este momento.

En referencia al último aspecto, se han publicado en los últimos años dos obras que dialogan con esta investigación porque estudian referencias matemáticas (explícitas o implícitas) en la literatura. *Esperando a Gödel*, de Francisco González (2012) demuestra, en forma convincente, que la presencia de las matemáticas no ha sido ajena a un considerable número de escritores del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX; entre ellos Proust, Dostoievski, Tolstói y Edgar Allan Poe quienes vieron en esa disciplina una fuente de inspiración estética. González reflexiona sobre las propuestas de Gödel, Poincaré, Lobachevski, Pitágoras y otros, en una época singular cuando resurge la proximidad entre literatura y matemática. El autor se concentra en el modo en que los autores afrontaron los descubrimientos matemáticos de ese tiempo y en cómo los reinventaron en su obra literaria.

Dos años más tarde, en (2014), Elana Gomel, en *Narrative, Space and Time* se ocupa de identificar las técnicas narrativas y los significados culturales que algunas obras literarias emplean para representar “espacios imposibles” que no encajan en la idea de un espacio universal homogéneo (o absoluto newtoniano). Dentro de estos espacios la autora menciona a los agujeros negros, las dimensiones múltiples, el entrelazamiento cuántico y las distorsiones espacio-temporales de la relatividad. Gomel vincula a la narratología con la teoría cultural, la ciencia ficción y los estudios sobre el lugar para estudiar las “topologías imposibles” (por su carácter imaginario y abstracto) que marcan las poéticas espacio-temporales en ciertas épocas históricas y las relaciona con las «revoluciones científicas» correspondientes.

En síntesis, sobre el estado de la investigación se puede determinar que la mayoría de críticos literarios están de acuerdo en que el interés del mercado español por la narrativa latinoamericana, a partir de la última década del siglo anterior, está relacionado con la búsqueda de escritores cuya obra pueda ser comercializada a nivel regional e incluso global. En el mismo sentido se entendería la reactivación de los premios internacionales de novela.

Adicionalmente, algunos teóricos han propuesto características de la llamada “literatura global”. Las cualidades que se repiten son las siguientes: las temáticas de la violencia, el crimen y el sexo; la narratividad; el melodrama; el empleo del panespañol y los ambientes

exóticos. Son signos para tomar en cuenta, sin olvidar que no son distintivos de una estética literaria específicamente global, ya que han sido utilizados por diferentes generaciones de escritores. Basta recordar que fue el mismo “Realismo Mágico” el que alimentó la mitología de la región latinoamericana como productora de ficciones exóticas y de narrativas excéntricas.

Como síntesis de esta revisión del estado de la investigación inferimos que subsiste la necesidad de un desarrollo de instrumentos teórico-metodológicos para indagar a fondo la construcción de “lo local”, “lo glocal” y “lo global” en la literatura. Esto implica la necesidad de discutir los alcances y límites de la globalización, así como también el rol de la movilidad como parte de ella. Además, no es posible dejar de indagar acerca de la conceptualización de la globalización económica y la globalización cultural, ya que como se ha analizado en este apartado, ambos procesos originaron cambios significativos en el mundo editorial y en el campo de la literatura escrita en español. Cambios que con seguridad estarán expresados en las narrativas literarias del corpus.

1.2 El contexto: la globalización económica

Antes de iniciar la discusión sobre la globalización económica se comentará el concepto general de globalización. Una vez que haya concluido la reflexión sobre los alcances y límites de la globalización económica se realizará una breve revisión del contexto histórico en el que surgió. El apartado terminará con la discusión acerca de la “movilidad” como característica distintiva de la globalización.

El contexto general sobre la globalización económica permitirá comprender la formación de los grandes consorcios editoriales que, al parecer, controlan actualmente la consagración de escritores hispanoamericanos. Precisamente la tesis que se plantea aquí es que las últimas grandes transformaciones en el mundo editorial fueron el resultado de la globalización, tanto en su variante económica como cultural.

Al inicio de la reflexión sobre el tema, es posible asumir la definición general de Flores y Mariña:

Por globalización entendemos el *proceso* en que se generaliza la intercomunicación entre economías, sociedades y culturas, donde se desarrollan y aplican las tecnologías de la comunicación y la informática, junto con los acuerdos entre los Estados para facilitar todo tipo de intercambios, especialmente de orden económico: desregulaciones, eliminación de barreras arancelarias y otros impedimentos a una mayor interrelación económica entre pueblos y Estados. (Flores y Mariña, 2004, p. 11).

Al definir la globalización como un “proceso”, Flores y Mariña (2004) destacan el hecho de que no se trata de un suceso fortuito sino el producto de un desarrollo histórico. Más tarde, se refieren a las implicaciones de la globalización y a su fundamento, que reside tanto en el apoyo tecnológico digital como en la facilidad que prestan los estados para las intercomunicaciones y los intercambios, sobre todo de tipo económico.

Hay que advertir, sin embargo, que la globalización es un fenómeno complejo que suscita discrepancias incluso en su definición. Por esta razón, es necesario abordar su problemática con un enfoque amplio que permita comprender sus implicaciones económicas, políticas, sociales y culturales.

Es necesario aclarar que, desde fines de los años setenta del siglo pasado, cuando se comenzó a reflexionar sobre las transformaciones económicas y sociales que ya se estaban avizorando, no han faltado posiciones a favor y en contra de la globalización. Dichas posiciones dependen tanto de los intereses que se defienden como de los imaginarios sociales⁴ que se han creado sobre ella.

⁴ De ahora en adelante se empleará el concepto de *imaginario social* en el sentido que le otorga el filósofo y psicoanalista greco-francés Cornelius Castoriadis (2007) como un esquema interpretativo de la realidad, socialmente legitimado, resultado de la creación de significaciones imaginarias y procedimientos creadores de sentido que se plasman en instituciones. En otros términos, los imaginarios sociales serían construcciones que actúan como matrices para la cohesión e identidad social, pero que no corresponden a lo que algunos llaman “imagen de lo social”.

Es así que el investigador de la CEPAL, Luis Mauricio Cuervo (2006), propone para la globalización económica un concepto claro y preciso:

Por globalización se entenderá un período específico de la historia del capitalismo (1970's hasta hoy) caracterizado por la presencia de unas particulares reglas del juego económico derivadas principalmente de la mundialización del ciclo de circulación financiera del capital. (p.31)

Esta afirmación implica que en el plano financiero se trataría de asegurar el flujo de capital a escala mundial⁵, como soporte para la expansión del capitalismo de corte neoliberal. Ciertamente, el sistema capitalista habría presentado desde su inicio como rasgo distintivo la tendencia a constituirse en un mercado mundial. A las fases periódicas de expansión del capital, en las que el sistema se mundializa, habrían seguido otras de contracción donde prevalecieron el proteccionismo y el aislacionismo.

El rasgo preponderante del modelo globalizado de la economía actual es la desregularización del capital que favorece la privatización, la amplia movilidad internacional, pero también la especulación que lleva a obtener ganancias extraordinarias. En definitiva, se trata de una derivación del modelo ortodoxo de fundamentalismo de mercado que procura extender el sistema capitalista por todo el mundo y que desde la década de 1990, también se ha difundido en América Latina. La penetración de la economía global de mercado en el subcontinente fue descrita, por ciertos sectores críticos, como una nueva lógica de dominación desde los «países desarrollados» -en especial Estados Unidos- que modificó abruptamente tanto los mercados macro económicos de la región como la micro economía de organizaciones sociales, familiares y sujetos.

Siguiendo al economista Cuervo (2006), el advenimiento de la globalización contemporánea se debió a una interrelación de tres vectores. El primero es el financiero, con su ciclo de capital mundializado. El segundo es el vector productivo, que estuvo marcado por el desarrollo de nuevas tecnologías, en especial las aplicaciones de la electrónica, la informática y las

⁵ Con frecuencia, en los círculos financieros, no se habla de globalización económica, sino de «mundialización» para referirse a la tendencia del capital a constituirse en sistema mundial. (Flores y Mariña, 2004, p.11).

telecomunicaciones⁶ (TIC), recursos tecnológicos que habrían dado lugar a nuevas configuraciones de la geografía productiva y al apareamiento de la llamada “empresa global”⁷. Y, en tercer lugar, se presenta el vector comercial, a través del cual se habrían incrementado las exportaciones, debilitando así los mercados nacionales de los «países no industrializados».

Los vectores financiero, productivo y comercial, interrelacionados y dependiendo del país en el que actuaron, generaron procesos de diferenciación y dieron lugar no a una sino a varias formas de globalización. Por este motivo, Cuervo (2006) habla de “globalizaciones”, en plural, para diferenciar el grado de influencia y consolidación de la globalización sobre los estados mundiales.

En definitiva, las múltiples “globalizaciones” se han distribuido inequitativamente en el planeta, en parte, debido al desarrollo regional desigual que ya existía antes de la década de 1980 del siglo XX, así como también por el ritmo discontinuo regional de la internacionalización de la economía mundial. No existe una sociedad global única. Esto significa que “lo global” —como territorio sin exclusiones— es aún un proyecto y no una realidad. Todavía no se puede hablar de un mundo homogéneamente globalizado. Mauricio Cuervo enfatiza también la dimensión espacio-temporal de la globalización, así como los factores sociales y culturales que han permitido el afianzamiento de dicho fenómeno.

Al considerar a la globalización actual como una fase del capitalismo, la propuesta de Cuervo está relacionada con otras reflexiones como, por ejemplo, la de Wallerstein (1997) y Therborn (2000). En efecto, Wallerstein -conocido por su *sistema-mundo*- y Therborn, plantean diferentes fases (olas) históricas de globalización. Así, cada una de estas fases presenta su propia modalidad y tiene sus etapas de consolidación, debilitamiento y desaparición.

⁶ TIC: tecnologías de información y comunicación.

⁷ “Caracterizada por su extensión y cobertura, su funcionamiento en red y su capacidad de aprendizaje y adaptación a la diversidad.” (Cuervo 2006, p.33).

Therborn (2000), profesor sueco de sociología, propone seis olas de globalización multidimensionales. La primera ola (siglos IV-VII d.C.) habría tenido lugar con la difusión de religiones mundiales y el establecimiento de civilizaciones transcontinentales. La segunda ola (fines del siglo XV- XVI) fue impulsada por la exploración naval europea y la conquista colonial. La tercera ola (1700-1850): surgió por la competencia entre potencias europeas (por ejemplo, Reino Unido contra Francia). La cuarta ola (1850- 1918) tuvo que ver con la dominación del mundo por los imperios europeos, el comercio a gran escala y la migración transcontinental. En la quinta ola (1940-la primera mitad de la década de los ochenta del siglo XX), la Segunda Guerra Mundial condujo a un conflicto internacional y luego al establecimiento de organizaciones internacionales. El comercio mundial y la rivalidad entre países se expandieron.

La sexta y última ola, que habría comenzado aproximadamente desde la segunda mitad de la década de los ochenta del siglo pasado y ha durado hasta el presente se caracterizaría por poseer dos grandes pilares: el financiero y el cultural. De ahí que suele hablarse tanto de una globalización económica como de otra cultural, aunque se trate del mismo fenómeno abordado por campos de conocimiento diferentes.

1.2.1 La movilidad y el mercado mundial

En la misma línea interpretativa de Luis Cuervo, los investigadores mexicanos Flores y Mariña (2004) coinciden en que la *desregularización* del capital a nivel planetario propicia una movilidad global del capital (de inversiones y ganancias entre países) que ha alcanzado su mundialización, es decir la culminación del proceso histórico de expansión del capitalismo.

La movilidad de la actual fase de globalización favorecería sobre todo la libre circulación de capitales y no su control. El control financiero, como estrategia, se emplea únicamente cuando otras políticas macroeconómicas se han agotado o ante catástrofes mundiales como la epidemia del coronavirus que hasta hace poco nos afectó. Esta globalización tendría mayor productividad y amplitud geográfica que las anteriores. Por eso, es acertado el comentario de Abel Pérez Zamorano (2015) acerca del carácter global del capital:

El capital no tiene lealtad con país alguno, no tiene patria, es global y para favorecer su acumulación debe ser muy móvil, capaz de desplazarse rápidamente de un sector a otro según la expectativa de ganancia, pero también entre regiones o países, invirtiendo aquí y desinvirtiendo allá, abandonando los países donde es baja la ganancia para instalarse en los más prometedores.

Así, el planeta entero se habría convertido en un gigantesco mercado que se rige exclusivamente por las leyes de la oferta y la demanda, un lugar donde casi todo es tratado como mercancía transferible, incluyendo el trabajo, además de los bienes y la información. En tal sentido, las economías industrializadas diseñan leyes que propician la movilidad del trabajo, pero las aplican de acuerdo con sus propios intereses. De esta manera, los trabajadores se movilizan ante la necesidad de seguir al capital dondequiera que éste cree plazas de trabajo, aunque sea con salarios de sobrevivencia. La movilidad, en esta época de globalización económica, se ha traducido en grandes migraciones de trabajadores, desde el “Sur global” pobre hasta el “Norte global” rico.

Empero, la movilidad global de personas, bienes e información no hubiese sido posible sin el acelerado desarrollo tecnológico de los últimos años, en especial de los sistemas digitalizados que actúan a nivel planetario y también de los modernos medios de transporte que permiten la movilización segura y rápida a través del mundo. Además, los agentes económicos procuran estar más cerca de los centros de decisión y las empresas transnacionales se desplazan a los países y ciudades del mundo donde pueden abaratar sus costos de producción, colocar su capital en forma más rentable que en sus propios países, pagar menos impuestos y menos salarios o disponer de legislaciones flexibles en cuanto a derechos laborales y cuidado del medioambiente. Todo esto lo efectúan con el fin de reducir los precios de sus productos y aumentar su competitividad.

Para el suizo Claude Raffestin (2011), profesor de geografía humana, la circulación y la comunicación son las dos caras complementarias de la movilidad. De este modo, cuando se trata de transferir personas y bienes, se habla de *circulación*, mientras que el término *comunicación* se emplea para la transferencia de información. Actualmente, la red de circulación y la red de comunicación ya no son las mismas, pues la tecnología moderna las ha separado. En estas circunstancias, las “distancias temporales” de comunicación se han

reducido y los medios digitales han logrado que la transferencia de información de un punto a otro del planeta pueda ser casi inmediata. Por eso, las verdaderas fuentes de poder actual, según el geógrafo, se deben buscar más en la comunicación que en la circulación.

De acuerdo con el antropólogo argentino Néstor García Canclini (1999), fue precisamente un sistema de redes económicas y culturales, que operaba a escala mundial, junto con los nuevos flujos comunicacionales, la desregularización del capital y la eliminación de restricciones y controles de los estados los que prepararon el advenimiento de la globalización actual y la creación de focos dispersos de producción, circulación y consumo. Al momento, la interdependencia ha llegado a alcanzar un grado tal que la crisis financiera de un país puede repercutir de inmediato en los demás, en diferente grado. De esta manera, el estado-nación habría sido superado por “flujos globales” de grandes consorcios económicos que han unificado los mercados. La reflexión correspondiente a esta última propuesta se llevará a cabo en la sección sobre el espacio y el territorio.

La noción de “flujos globales” de George Ritzer (2011) se inspira en la teoría de Zygmunt Bauman (2003) quien apuesta por la “fluidez” como una metáfora para aprehender la etapa actual caracterizada por la flexibilidad y la expansión del capital. Ahora bien, la palabra “flujos” (financieros, de comercio, etc.) se emplea no solo en el campo económico sino también para hablar de los flujos migratorios, comunicacionales, etc. Todos ellos formarían parte de los “flujos globales” o “flujos de la globalización” que movilizan la información, los bienes y personas, sin importar las barreras físicas territoriales. Es por esta razón que se los conoce como “desterritorializados”, ya que incrementan el proceso de globalización y actúan como agentes de homogeneización. No obstante, Zygmunt Bauman, sociólogo polaco-británico, reconoce que los grupos que están en la base de la jerarquía social mundial, aunque quieran no pueden moverse por falta de recursos económicos, ni siquiera para buscar trabajo y mucho menos en calidad de turistas. Bauman (2017) lo expresa de esta manera:

La movilidad asciende al primer lugar entre los valores codiciados; la libertad de movimientos, una mercancía siempre escasa y distribuida de manera desigual, se convierte rápidamente en el factor de estratificación en nuestra época moderna tardía o posmoderna. [...] lejos de homogeneizar la condición humana, la anulación tecnológica de las distancias de tiempo y espacio tiende a polarizarla (pp. 8, 25).

Bauman tiene razón al señalar que la velocidad de movimiento del capital no siempre se corresponde con la movilidad de personas y bienes, así como la velocidad de los nuevos medios de transporte no puede ser disfrutada por todos sino únicamente por los que, al ubicarse en la cima de la jerarquía social, pueden pagarla. En definitiva, la desigualdad social se expresa también a través de la movilidad global.

Hasta aquí, se ha analizado el concepto y el alcance de la globalización económica, considerada como una expansión de la economía de mercado que procura la mundialización financiera. No obstante, se trata de un proceso que presenta limitaciones ya que se ha desarrollado desigualmente en el mundo a partir de los espectaculares adelantos tecnológicos, sobre todo en materia de TIC. Dichos adelantos también han acelerado la movilidad en el planeta. De tal modo que, cuando se habla de movilidad, ésta se refiere a los procesos globalizadores concebidos como circulación y comunicación, sin olvidar los sentidos contradictorios que acarrea la movilidad.

El sector editorial del libro en español no resultó inmune a los flujos de la globalización económica. Por eso, los cambios radicales suscitados al interior de dicho sector pueden ser discutidos a continuación.

1.2.2 La globalización económica y el sector editorial del libro en español

En este apartado, se enfoca la relación entre la globalización económica, en especial la expansión del capital financiero, con las grandes corporaciones y monopolios que se fueron formando en el mundo editorial del libro en español, a partir de las últimas décadas del siglo anterior. La tesis que guía esta discusión parte de la idea de que la edición española ha intensificado su posición estratégica económica y cultural en relación a las de los países latinoamericanos, dando lugar a un evidente desequilibrio del intercambio económico y cultural entre ambos mercados.

Pierre Bourdieu (2011) destaca la necesidad de situar a los artistas, escritores y a sus obras en un sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la

producción y circulación de sus productos, es decir, habría que ubicarlos como parte de su “campo cultural”. A través de la lucha por la apropiación del capital simbólico común, dicho campo se transformaría.

Aunque esta investigación no coincide con la idea de Bourdieu acerca de que la problemática intrínseca del campo literario solo se reduce a la lucha por el poder simbólico, pues hay otros posibles significados sociales (estéticos, por ejemplo) e individuales (intelectuales, sensibles, etc.), acepta que para comprender una obra literaria a cabalidad se debería conocer la historia del campo de producción de dicha obra. Por eso, en este apartado también se busca dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo se consolidó el mercado editorial transatlántico del libro en español, como factor de la globalización económica y cultural?

Como se vio en el apartado dedicado al Estado de la Investigación, después de un período de casi dos décadas de atención precaria las editoriales españolas, a mediados de los noventa del siglo XX, renovaron su interés por la literatura latinoamericana. El nuevo modelo de desarrollo económico pasó también a ser el organizador transnacional de la cultura. En este sentido se pueden interpretar las palabras del escritor mexicano Jorge Volpi (2008):

A partir de los años noventa, para ser leído en Colombia o Argentina un escritor mexicano o ecuatoriano necesita ser publicado antes en España (a partir de los criterios españoles). Si anteriormente la circulación de libros entre los países de la zona era esporádica y dictada por el azar, ahora las políticas editoriales y comerciales peninsulares pasaron a determinarla casi por completo. (p. 106)

El control de la producción y circulación de la nueva narrativa latinoamericana estaría, pues, en manos de la industria editorial española que participa también en la consagración de los escritores y sus obras.

A fines de los años ochenta del siglo XX, el Gobierno español inició un proceso de fortalecimiento económico del país empleando, entre otras estrategias, el apoyo decidido a las empresas nacionales, en especial a aquellas que tenían en mira la transnacionalización. Este fue el caso de Telefónica, Prisa, Banco de Santander y Repsol, entre otras compañías. Por otra parte, en el sector cultural, se contó además con el apoyo de instituciones lingüísticas y

culturales como la Real Academia Española, la Asociación de Academias y el Instituto Cervantes, dedicado a promover la hispanofonía. En efecto, con el justificativo de que la lengua serviría como “lugar de encuentro” entre los países hispanos, al crear una suerte de “patria común”, se consolidó y legitimó el mercado cultural español con los países de América Hispana (Ludmer, 2010).

En este punto y en opinión de Gómez-Escalonilla (2002), el libro había abandonado su fase artesanal en los años cincuenta del siglo pasado hasta llegar a las primeras décadas de este siglo como parte de una importante industria cultural para la economía española. De esta forma, se pasó de publicar 39 000 títulos en el año 1990 a imprimir cerca de 60 000 ejemplares en el año 2000 y años más tarde ya se pudo hablar de una sobreoferta editorial.

Por su parte, entre 1940 y 1970, la producción editorial en Latinoamérica todavía estaba, en su mayoría, en manos de empresas del subcontinente, pero desde fines de 1970 la situación cambió: las empresas españolas y otras europeas se apoderaron nuevamente de la edición latinoamericana. Según García Canclini (1999, p.151), ese fue el momento en que Mondadori compró a Grijalbo, Planeta a Ariel y Seix Barral, y Bertelsmann a Sudamericana. Posteriormente, también se crearon redes comerciales y algunas editoriales españolas establecieron filiales al otro lado del Atlántico.

De esta manera, se fue consolidando el mercado transatlántico del libro en español con las inversiones de multinacionales peninsulares. Ese mercado fue publicitado en los países de Latinoamérica por medios de comunicación que también habían pasado a manos españolas. Este es el caso de Radio Chile, que fue adquirida por el grupo Prisa (anterior dueño de Editorial Santillana y actual propietario de *El País*), y del periódico *El Tiempo* de Colombia, el cual fue vendido al grupo Planeta. Prisa también es propietario de la cadena Caracol en Colombia y, en Brasil, de la Editorial Objetiva (Ludmer, 2010).

Un conocido editor francés, André Schiffrin (2011), sitúa el origen del problema en el ansia desmedida de ganancias de algunas empresas ajenas a la tradición del mundo editorial que

exigieron subir el beneficio medio que se situaba entre el 3 % y el 4 % anual (un rendimiento normal hace más de cuarenta años en las editoriales de Europa y Estados Unidos) al 10 % y hasta al 15 %, cifra que normalmente se consigue a través del comercio de productos que no son libros. Esta exigencia trajo consigo grandes cambios, no solo en la naturaleza de los libros publicados sino en las formas de comercialización de las editoriales. Como ese porcentaje no podían obtenerlo únicamente por la venta de libros, los editores lo obtuvieron por medio de transacciones financieras con la compra y venta de las editoriales. Para este propósito aprovecharon la eliminación de las normativas que se oponían a la creación de monopolios, tanto en Estados Unidos como en la Comunidad Europea. A finales de 1980 y durante 1990, varios países de Latinoamérica, como México, fueron cediendo al libre ingreso del capital extranjero a su sistema financiero.

Durante las últimas décadas, las cifras de exportación de libros de España a Latinoamérica han registrado incrementos positivos, pero en dicho intercambio comercial ya no se encuentran involucradas las pequeñas o medianas editoriales españolas tradicionales (pymes) que habitualmente comerciaban con sus pares americanas. Ahora, dichas empresas son verdaderos conglomerados internacionales que se fueron configurando en España, como resultado de fusiones de sellos editoriales españoles, promovidas por grupos empresariales europeos, británicos y norteamericanos. En este punto, es importante señalar que esta situación no fue exclusiva de la «patria de Cervantes», porque el fenómeno ha ocurrido en casi todo el mundo y ha dado lugar a un cambio en la cartografía del mundo editorial.

En España se evidenció el propósito de mantener abiertas las puertas del comercio a los intereses de las grandes multinacionales. Por ejemplo, de acuerdo con la información proporcionada por el periódico *El País* (Manrique Sabogal 02.07.2014), Penguin Random House realizó una de las más importantes adquisiciones editoriales cuando, en julio de 2014, compró los sellos comerciales de Santillana Ediciones Generales al consorcio español Prisa. La empresa compradora, que a su vez era el resultado de la fusión de la alemana Bertelsmann (53 %) y la británica Pearson (47 %), se consagró como el segundo grupo editorial en español después de Planeta y el quinto en el mundo.

Otra transacción editorial significativa ocurrió el 3 de mayo de 2019, cuando Penguin Random House Grupo Editorial (PRHGE) adquirió Ediciones Salamandra. De acuerdo con Carles Geli, quien trabaja en el periódico *El País*, esta operación causó un gran impacto en el sector del libro, no solo porque disminuyó la distancia entre PRHGE y su más grande competidor Editorial Planeta, sino también porque Salamandra era una editorial reconocida en el medio por su capital simbólico. “La operación ha de leerse como que el segundo sello en España por cuota de mercado (en facturación) ha fagocitado al séptimo” (11.05.2019), manifiesta Geli. Asimismo, añade que el impacto emocional es fuerte: “la imagen es que el sello independiente español que más facturaba, sin problema financiero alguno, tira la toalla, toma el dinero y corre” (Carles Geli, 11.05.2019).

Manuel Rodríguez Rivero, crítico literario español del mismo medio de comunicación *El País*, comenta que Salamandra era “una editorial perfectamente gestionada [...] y con colecciones dirigidas por prestigiosos profesionales” (Rodríguez, *El País*, 11.05.2019). Además, confirma que ya quedan pocas editoriales independientes de tamaño mediano, por ejemplo Siruela, Acantilado y Turner, cuyo valor habría aumentado exponencialmente con esta última compra. El crítico añade: “El duopolio imperfecto de la edición española se afianza: esta semana, y según alguna lista de *best sellers*, ocho de los diez libros más vendidos en el campo de la ficción se reparten entre Random y Planeta” (Rodríguez, 11.05.2019).

Por su parte, el Grupo Planeta adquirió la totalidad de Círculo de Lectores a la multinacional alemana Bertelsmann, hasta entonces propietaria del sello. Círculo de Lectores era el mayor club de lectores de España (Planeta, *El País*, 30.06. 2014). Planeta tiene también inversiones en televisión, transportes aéreos, prensa escrita y el grupo es propietario de la mayor cadena de librerías de España: La Casa del Libro. Planeta y Penguin Random House se disputan la hegemonía de la literatura en español, de acuerdo con la información divulgada por el periódico español *El País* (Seisdedos y Antón, 04.05.2019).

A fines de 2019, tuvo lugar la última gran transacción editorial cuando el grupo alemán Bertelsmann, de medios de comunicación y servicios de educación, pagó 606 millones de euros a Pearson por la compra del 25 % de Penguin Random House que aún no controlaba.

Así, el grupo alemán se convirtió en propietario único de la mayor editorial comercial del mundo (Cinco Días, *El País*, 18.12. 2019).

Hace más de cuarenta años, el sector editorial español inició su proceso de crecimiento imparable hasta llegar al 2008, cuando alcanzó la cima de: 3.185 millones de euros y se consolidó como una de las industrias editoriales más potentes del mundo (Manrique Sabogal, *El País*, 14.07. 2014). No obstante, desde entonces, ha ido cuesta abajo, con una leve mejoría desde el 2017 hasta la pandemia de covid. Así lo demuestran los datos de la Federación de Gremios de Editores de España⁸.

Como se ha analizado, la globalización económica actual estimuló el fortalecimiento de tendencias hacia la concentración oligopólica de las editoriales, a través de fusiones y de compras, además de inversiones de capitales extranjeros en el mundo editorial español; pero como parte de una modalidad que se desarrollaba a escala mundial. A partir de entonces se ponen en marcha una serie de estrategias para conseguir segmentos de mercado, debido a la sobreoferta de títulos publicados. Sin embargo, en el campo de la literatura el incremento de producción tuvo que ver más con el aumento de traducciones; en los últimos años, la literatura representa un porcentaje cada vez menor en relación con las publicaciones totales.

Por último, para comprender a cabalidad la globalización contemporánea es indispensable entender el proceso de formación y consolidación de sus representaciones e imaginarios, es decir, entender su alcance en el ámbito cultural⁹. Como se verá en el siguiente apartado, la dimensión cultural garantiza el afianzamiento y durabilidad de la globalización económica. La política cultural globalizadora es también un potente vehículo de transformación socio-espacial que genera nuevas formas de pensamiento, arte y literatura. Además, es necesario poner en relación mutua el ámbito económico y el ámbito cultural de la globalización para

⁸ Es una asociación profesional de derecho privado, creada en 1978 para la representación y defensa de los intereses generales del sector editorial español. Abarca el noventa por ciento de la producción editorial española que se comercializa. <https://www.federacioneditores.org/>

⁹ En el trascurso de esta investigación asumiremos una concepción semiótica para hablar de cultura, referida especialmente al pensamiento del antropólogo estadounidense Geertz Clifford. Lo cual significa enfatizar la dimensión simbólica-expresiva (su interpretación en busca de significaciones) de los hechos culturales, incluidos sus productos materializados, en forma de instituciones o artefactos.

comprender a cabalidad las transformaciones acontecidas y la tensión entre “lo local”, “lo glocal” y “lo global”.

1.3 Contexto: globalización cultural

Si la propuesta actual de globalización económica tiene como ejes centrales una economía de mercado neoliberal y el apoyo a la innovación tecnológica, la siguiente pregunta que se debe dilucidar es ¿en qué consiste la dimensión cultural de la globalización? o, en otras palabras, ¿cuáles son las consecuencias de la globalización actual en cuanto a las maneras de producir, distribuir y consumir productos culturales, en especial los literarios?

Inicialmente, se debe subrayar que la dimensión cultural de la globalización no ha sido tan estudiada como la dimensión económica. Es así que solo a partir de la última década del siglo pasado se intensificó el debate académico con respecto al lugar que ocupa la cultura¹² en el contexto global (Hannerz, 1998).

Para el antropólogo García Canclini (1999, pp.31-33) los símbolos culturales globales sirven a dos interpretaciones nítidamente diferenciadas. El argentino se refiere a un aspecto controvertido de la globalización cultural y más perceptible que en la globalización económica. Se trata de las posturas contradictorias con las que ha sido recibida: una que mira con desconfianza el proceso y otra que lo favorece y apoya. Así, según el autor, la imaginación de la globalización depende del lugar y de la posición donde se encuentra el sujeto que la imagina. García Canclini se interesa por un conjunto de narrativas, sobre todo artísticas y literarias que hablan de lo que significa globalizarse, o si se quiere, de formas de globalizaciones imaginadas.

En opinión de García Canclini (1989), lo que habría ocurrido es una “hibridación” de las culturas, como efecto de la reformulación de la territorialidad global. Hoy en día, más que de procesos de aculturación violentos, se trataría de incluir a los “otros” en la sociedad de mercado, aunque esto no borrara las diferencias. A pesar de ello, el antropólogo piensa que esta nueva fase del capitalismo no debería ser entendida solo en su acepción mercantil, como

una libre circulación de bienes culturales, sino que también cumpliría una función integradora al promover las comunicaciones y los intercambios culturales a nivel mundial. De todas maneras, el mismo García Canclini (1999) advierte sobre lo que él llama la “*agenda segregadora y dispersiva*” de la globalización (p. 181). Aquí, él se refiere a los efectos negativos provocados por este proceso, es decir, al incremento de la desigualdad social, la omnipotencia del mercado y la privatización de la cultura.

García Canclini hace uso del término “glocalización” para designar la interdependencia de “lo global” y “lo local” (1999, p. 51). De acuerdo a Roudometof (2015), el concepto se habría propagado en el discurso de las Ciencias Sociales a partir de su empleo por Roland Robertson en 1992. Para el profesor norteamericano, lo local y lo global se pueden explicar únicamente en términos de “lo glocal”. Lo global no está fuera de lo local o de lo glocal, sino que forma parte de ellos; las tres dinámicas son expresiones diferentes del mismo hecho económico.

Una posición diferente a la de Néstor García Canclini es la que expresan teóricos como Armand Mattelart (2006), un personaje clave de la teoría del *Imperialismo Cultural* que tuvo un alto impacto en los setenta del siglo pasado. Su reflexión se concentra en el temor a una globalización cultural homogeneizadora, funcional a los intereses del mercado. Un temor que está fundamentado, pues históricamente se ha comprobado la avidez de la acumulación del capital que favorece la maximización de las ganancias y los valores individualistas, a cualquier precio. El precio ha sido la afirmación de una sociedad favorable al consumo desenfrenado, dependiente en extremo de las industrias culturales que invaden todos los aspectos de la vida cotidiana.

En un caso extremo, la situación anterior podría conducir a la disolución o transformación de formas culturales locales, si se acoplasen al “modelo cultural” que favorece la globalización. Mattelart (2006), experto belga en comunicación, visualiza la situación anterior a partir de un campo de fuerzas asimétricas que se enfrentan “entre una noción de cultura como «servicio» ofertado en el *global democratic marketplace* y otra entendida como «bien público común»” (p. 13). En la primera, los productos culturales asumen el carácter de mercancías, sin otro

valor agregado que el que les otorga el mercado. En la segunda, que estaría ya desapareciendo, se considera a la cultura como una especie de patrimonio comunitario.

Para teóricos como Mattelart, Estados Unidos no solo es uno de los países rectores de la expansión de la economía de mercado, sino también de la invasión de productos culturales y de formas de vida estadounidenses hacia otros lugares del globo.

Vale la pena aclarar que en Europa se suele homologar lo americano con lo estadounidense, sin considerar a los otros países del continente. Por eso, se denomina “americanización” al proceso de invasión del párrafo anterior y se lo considera como una forma de “poder blando¹⁰”; en contraposición al “poder duro”: de tipo económico o militar. Ambos tipos de poderes servirían como ejercicios geopolíticos de influencia global en la conformación de la hegemonía estadounidense. La “americanización” o “poder blando” favorece la incorporación de elementos culturales norteamericanos– junto con valores como el individualismo y el hedonismo- en otros contextos socio-culturales y territoriales. (Lorusso, 2015)

Aunque la “americanización” de la cultura en los países latinoamericanos, no se inició con la última fase de globalización, sí se intensificó con ella. Una de las causas tiene que ver con el desarrollo de las tecnologías digitales de comunicación e información que han interconectado al mundo de tal manera que hoy es fácil apropiarse de los repertorios culturales de otras latitudes. Esto provocaría un mayor consumo simbólico global y tendería a debilitar los referentes culturales locales, sustituyéndolos por elementos exógenos: aquellos que circulan por la sociedad digital la cual no conoce fronteras geográficas ni temporales.

Desde finales de los sesenta del siglo XX se debate en América Latina la influencia de Estados Unidos en el plano cultural-mediático (Avendaño Ruz, 2002). En esa época ocurrió la

¹⁰ La idea de “poder blando” tiene como referencia los trabajos de Joseph Nye, director de la Kennedy School of Government de Harvard y ex director del National Intelligence Council de Estados Unidos, quien publicó su primera síntesis sobre el poder blando y sus interacciones con el poder duro en 1990 con “*Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*”. Sin embargo, la primera vez que se planteó la cuestión de la americanización del mundo fue en 1900, en el libro *The Americanisation of the World*, publicado por el británico William Thomas Stead. El autor hizo una apología del país que por aquel entonces ya inundaba con sus productos los mercados internacionales a través de monopolios empresariales.

expansión de los mass media como la televisión, el cine y las agencias internacionales, con un flujo mayoritario de bienes culturales en dirección norte-sur que hasta el momento se mantiene. Por eso, la “americanización” es vista por algunos pensadores, como el ecuatoriano Bolívar Echeverría, como el brazo de dominación ideológica de Estados Unidos a nivel cultural y se corresponde con un proyecto que culmina en la versión americana de la modernización capitalista en la presente fase histórica (Lorusso, 2015.)

Empero, hay que señalar que la “americanización” como todo proceso de transferencia cultural no es mecánico, es decir que siempre se acompaña de fenómenos de adaptación y de transformación que derivan en resultados ambiguos o híbridos. No obstante, es imposible negar ciertos avances de flujos culturales que, estimulados por las industrias culturales, están adquiriendo un rol homogeneizador. Esta es, precisamente, la opinión de los investigadores mexicanos Flores y Mariña (2004) quienes creen que las industrias culturales, además de expandir sus mercados, estarían sirviendo ideológicamente a la expansión global de la economía y de ciertas formas culturales que funcionarían como modelos a imitarse.

Si bien la absorción de bienes culturales por el mercado no es un hecho exclusivo de esta fase de globalización neoliberal, en la actualidad parece tener signos distintos porque tiende a la dilución de las diferencias culturales; sobre todo si vinculamos esta idea con la esperanza de algunos sectores sociales de que la globalización apoye la “multiculturalidad”; considerada, hasta fines del siglo pasado, como una “visión positiva” de la diversidad y exaltación de la tolerancia (Díaz-Polanco, 2006).

No obstante, ahora sabemos que este argumento a favor de la globalización estaba siendo utilizado como pretexto por muchas empresas que vieron en el “multiculturalismo” una posibilidad de aumentar sus mercados. La fórmula a la que recurrieron fue flexibilizar su producción y la adaptaron a las diferencias culturales de las diversas regiones con el propósito de incrementar el número de consumidores. Por esta razón, Mattelart (2006) se refiere con acierto a esta estrategia de mercado como la “domesticación de lo diverso” (p. 15).

Sobre este respecto, el antropólogo y sociólogo dominicano Díaz-Polanco (2006) afirma que “lo global parece descubrir la ventaja de lo localizado” (p. 168), en el sentido de que el “multiculturalismo” otorga una ventaja competitiva al mercado que redundaría en grandes beneficios para los accionistas empresariales, como parece haber ocurrido en la industria cultural estadounidense, que se ha adaptado al cambio incesante de las modas. García Canclini (1990), en cambio, presenta la problemática como tensiones entre desterritorialización y reterritorialización; en cuanto a “la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (p. 288).

Por otro lado, aunque las identidades personales y sociales ya no se conciben como esencias atemporales amenazadas por los Otros, sino como construcciones sociales dinámicas, no es posible negar que la globalización cultural ha propiciado modalidades identitarias más abiertas. Así, por ejemplo, se han visualizado algunos procesos de diversidad sociocultural étnicos o de género.

Para resumir esta sección, se puede afirmar que la actual globalización cultural es una tendencia que se manifiesta con gran amplitud espacial, a través de los encuentros interculturales y los flujos culturales transmitidos en los medios de comunicación y en las industrias culturales. Se trata de un fenómeno que ha provocado dos formas contradictorias de acogida: rechazo ante el temor de una homogeneización cultural de carácter mundial o esperanza de un mayor acceso a los bienes culturales. A pesar de ello, hasta el momento, no existe una sociedad global cultural única, ya que los flujos culturales globales se han distribuido inequitativamente en el planeta, al igual que ha ocurrido con la globalización económica. Además, dichos flujos no tienen la misma capacidad de profundizar en la diversidad de “lo local.”

Por último, se ha analizado cómo la globalización cultural ha ido de la mano de la “americanización”, dando lugar a profundos cambios socioculturales, ya que se trata de un proceso de hegemonía estadounidense a nivel cultural que ha acompañado a la penetración de la economía de mercado en América Latina. Ahora corresponde discutir sobre los cambios

más evidentes que la globalización cultural ha ocasionado en el campo de la literatura en español y sobre todo en la literatura hispanoamericana de los últimos años.

1.3.1 La globalización cultural y el campo de la literatura en español. Premios literarios en España

En el apartado 1.2.2 se revisaron brevemente algunas transformaciones adoptadas por el mundo editorial español en una época de globalización económica. A la conformación de grandes consorcios editoriales, en procura de la internacionalización de recursos económicos, se sumaron también una serie de modificaciones que afectaron a la producción del campo de la literatura en español. Aquí, la idea es discutir esas modificaciones y en especial la tesis acerca de que la puesta en moda de la literatura latinoamericana en España se rige por los condicionamientos de un mercado literario global que sienta las bases de nuevos modelos narrativos.

El crítico español Ignacio Echevarría (2007) explica que la circulación de la narrativa entre España y Latinoamérica actúa por medio de dos circuitos superpuestos: un circuito local o nacional y otro circuito transnacional, mediado por la centralidad que en él adquiere la industria editorial española. El primero no habría renunciado a la variante lingüística ni a las referencias locales, mientras que el segundo sería el que consagra a la narrativa hispanoamericana propiamente dicha y estaría constituido por una selección mercantil de las narrativas nacionales.

En opinión de Echevarría (2007) los condicionamientos del mercado editorial global son dobles; uno de tipo lingüístico y el otro temático. A nivel lingüístico, la globalización imaginaria favorecería el uso del panespañol en detrimento de las hablas vernáculas de los escritores hispanoamericanos. Dicho panespañol actuaría como una especie de *interlingua* literaria que “siembra la impresión de la borradura de las fronteras geográficas y simbólicas y, en lugar de la imagen de un dispositivo estético neocolonizador, disemina la idea de una democrática participación de los autores dentro del espacio literario” (Bencomo, 2009, p.42).

Es decir, el uso del panespañol aseguraría una vana ilusión de cohesión social y equilibrio simbólico en el campo literario hispanohablante.

En cambio, la literatura hispanoamericana escrita con el español diferenciado de cada uno de los países del subcontinente, podría constituirse en una especie de «literaturas minoritarias», de acuerdo al pensamiento de Deleuze y Guattari (1978, Cap.III). Los franceses atribuyen tres características a este tipo de literaturas: la desterritorialización en relación a una lengua mayor; su carácter político y un valor colectivo en su enunciación. En otras palabras para el pensamiento deleuze-guattariano, las “literaturas menores”, como expresión de un uso menor del lenguaje, son la expresión política de una minoría que busca una vía alternativa a la imposición de la macropolítica y de las literaturas mayores reconocidas por el status quo.

La imposición editorial del panespañol implicaría, por lo tanto, deslegitimar la existencia y el uso de lenguas minoritarias, sin tomar en cuenta el derecho a políticas democráticas y plurales de expresión ni a la práctica de otras formas de conocimiento y patrimonios culturales. Se buscaría borrar la marca de “lo local” para obtener más réditos económicos. Esto implicaría también el buscar un tipo de lectores homogeneizados, atrapados por el flujo de íconos y modelos culturales a través de los nuevos medios de información y comunicación.

El segundo condicionamiento, propuesto por Echevarría (2007), tiene que ver con los temas y contenidos que actúan a manera de un catálogo editorial. En la actualidad, las opciones del catálogo no favorecerían el tratamiento de problemáticas locales ni particulares, así como tampoco las excesivamente nacionales o regionales, al contrario apostaría por fórmulas genéricas de asegurado éxito de recepción.

Ana Gallego Cuiñas (2014) suma a la reflexión de Echevarría otras problemáticas. Entre ellas están la pérdida del lugar de la literatura en el campo de la cultura contemporánea al haber sido desplazada por los medios audiovisuales y, el silencio de un sector de la crítica acerca de la relación entre economía y literatura así como entre mercado y escritor. Ciertamente, vale puntualizar que desde hace tiempo la crítica literaria no ensaya nuevas estrategias de resistencia frente al totalitarismo del mercado.

Además de la estratificación determinada por círculos de poder y la presión mediática que se observa en los grandes consorcios de la edición, que procuran controlar todas las etapas desde la producción hasta el consumo literario, está también la disminución del rol de la Academia como crítica seria e independiente. Incluso, los metatextos literarios destinados a la revisión axiológica en el plano lingüístico e histórico-cultural ya casi han desaparecido.

Por otro lado, los grandes monopolios de la edición comenzaron a “americanizar” (ver en 1.3) la comercialización de sus productos, cambiando la forma tradicional de negociar en el campo literario. Ahora se organizan estrenos globales apoyados en vastas campañas de marketing, giras promocionales, lanzamientos de libros, ferias regionales e internacionales, etc. La publicidad pone énfasis en el espectáculo, mientras que los conglomerados de la edición se presentan como defensores de la diversidad cultural. Asimismo, las prácticas de los negocios en un campo donde antes primaban intereses estéticos y culturales ha llevado a que, por razones económicas o por imperativos del marketing, muchas obras literarias se produzcan y editen fuera del país natal de los escritores. La desubicación física de la producción literaria se ve favorecida por la digitalización y por la homologación de sistemas jurídicos en lo relativo a la propiedad intelectual.

Por supuesto que en el despegue del Boom también fue importante la intervención editorial barcelonesa con sus agentes y congresos, así como el apoyo de una industria literaria centralizada en España que lo legitimó y apoyó en su proyección transnacional, pero entonces no se había producido una globalización como la actual ni se habían formado los oligopolios de la edición. Agentes y editoriales son los actores que, hoy por hoy, tienen mayor peso en la recepción de un escritor y en su consagración. Un joven y talentoso escritor, sin un agente honesto, tendría mucha probabilidad de ver limitada su creación con los condicionantes que exige el marco de la industria global de la edición literaria.

En resumen, la literatura como institución no habría podido evadir las formas impositivas del mercado global económico y cultural. Como se discutirá a continuación, la historia de los premios en el campo literario español confirma esta tesis. La pregunta clave que se responderá en adelante es: ¿qué se evalúa realmente con los premios literarios peninsulares en la

actualidad? A la respuesta le acompaña una explicación sobre la razón por la que en este trabajo se eligió un corpus de novelas de escritores hispanoamericanos cuyas obras han sido galardonadas en la Península Ibérica.

Son varios los críticos literarios (Gallego Cuiñas, 2014; Echevarría, 2007; Bencomo, 2009; López de Abiada, et.al., 2001) que hablan de un tipo de “novela global” de consumo masivo, caracterizada por un estilo internacional y que es consagrada con los grandes premios de la edición que confunden el éxito de ventas con la calidad de la obra. En el caso concreto de la nueva literatura hispanoamericana galardonada en España se afirma que las editoriales han reactualizado ciertos dispositivos que habían resultado claves para la consolidación de la literatura del Boom en los años sesenta; entre ellos, la etiqueta de unidad generacional y los mecanismos promocionales y consagratorios de premios.

Sin embargo, hasta hoy no se han establecido en la producción literaria categorías interpretativas confiables que permitan distinguir a las “novelas globales” de las “novelas locales”. Por lo general, la novela global se describe como una narrativa que ha asimilado las fórmulas predecibles del *bestseller*. Un criterio sin demasiado sustento, ya que la mayoría de las novelas no han llegado a alcanzar tal categoría y todavía no existe la fórmula infalible para escribir un *bestseller*. De ahí, el interés de este estudio en un corpus de novelas galardonadas. Se trata de aplicar la metodología desarrollada en la interpretación de esas obras literarias y probar que los calificativos de global/local/glocal son demasiado estrechos para revelar la complejidad de la construcción espacial en las obras. El hecho de que sean narrativas a las que el mercado editorial español ha consagrado como “nueva literatura latinoamericana” permite determinar si dicho mercado valora en el objeto literario algo más que el volumen de ventas, es decir características más cercanas a la literatura y a la cultura.

En otras palabras, interesa conocer qué se premia en España de la obra literaria de los escritores hispanoamericanos migrantes y también si esos escritores, galardonados en España, se decantaron por esa forma de “mercantilización literaria” que consiste en escribir para un mercado global. Estas preguntas van a poder ser respondidas solamente al final del presente

estudio. Hasta entonces, vale la pena realizar algunas reflexiones acerca de los premios literarios que se otorgan en la Península Ibérica.

La comprensión de las implicaciones de la globalización actual, obliga a aceptar la vinculación estrecha que existe, hoy en día, entre la literatura y el mercado. Los premios literarios que otorgan los conglomerados editoriales en España forman parte, al parecer, del mismo pensamiento que apoya la globalización económica y cultural ya discutidas. Así se refiere a ellos el profesor de Arkansas State University, Vincent Moreno (2012):

[...] los premios son sintomáticos de un fenómeno panhispanista que, desde España, busca una expansión del comercio simbólico y económico en América Latina, en un proceso que es a la vez utópico -la eliminación de barreras nacionales en la concepción de literatura- y problemático, por cuanto este comercio se mueve principalmente desde España. (pp. 268-269)

Moreno reconoce que los premios se relacionan con el interés de crear una red literaria mercantil transhispánica que “derribe” las fronteras regionales y se centre únicamente en la lengua común.

De acuerdo con el sociólogo Pierre Bourdieu (2011) y su concepción del arte francés del siglo XIX como un “mundo al revés” (p.128), el artista y el escritor solo pueden triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico. Para Bourdieu los premios actuarían como imposiciones que se ejercen desde el exterior del campo literario, es decir, como formas de control de la producción cultural por parte del campo de poder y constituirían una pérdida de capital simbólico para los escritores galardonados.

Este apartado está destinado a discutir las posturas anteriores en relación con la valoración de los premios que reciben algunos escritores hispanoamericanos que residen o residieron en España. Justamente ésta es otra razón para haber seleccionado novelas premiadas: los galardones conjugan capital simbólico y capital económico. Su interpretación permitirá dilucidar la relación entre ellos.

En la actualidad, son pocos los indicios de ese “mundo al revés” del que hablaba Bourdieu, ya que las características de la globalización económica y cultural podrían estar limitando la “relativa autonomía” del campo literario postulada por el francés. Es evidente que si en la edición de la literatura en lengua castellana hay una clara preponderancia del capital español en los consorcios internacionales, dicho capital procurará fomentar la instauración de un sistema literario transnacional en detrimento de las identidades locales de otros países hispanohablantes. Una situación que estaría conduciendo a la homogeneización de cierta literatura, a la que se suele denominar “global”.

Se comenzará con un poco de historia. En opinión de Fernando González-Ariza (2007), la industria editorial española, una de las más poderosas de Europa y el mundo, tiene entre sus señas de identidad más notorias la presencia de los premios: tanto por su cantidad como por las grandes sumas de dinero que anualmente se reparten. Pero no siempre fue así.

En los años cuarenta del siglo pasado, cuando en España se comenzaron a otorgar premios literarios¹¹, estos tuvieron la función de dar a conocer a los jóvenes escritores en tiempos de crisis; algo similar a lo que ocurrió en épocas anteriores con los antiguos mecenas o con la Academia, principales encargados de resaltar el valor estético de las obras literarias. Por aquel entonces los premios otorgaban sobre todo prestigio y fama al galardonado, es decir capital simbólico. Éste sigue siendo el criterio con el que se galardonan las obras de algunos escritores en Latinoamérica. La consagración se realiza desde la Academia y prioriza la lectura orientada a un receptor con ciertos conocimientos de la complejidad literaria. Además, en el subcontinente, la dotación económica es mucho menor que en la orilla europea del Atlántico.

En España, en el período 2011-2012 hubo mil setecientas convocatorias para premios literarios, según lo registra la Guía de premios y concursos literarios que publica anualmente la Editorial Fuentetaja. En cuanto a la dotación económica se destaca el premio de novela

¹¹ Los premios comerciales del sector editorial iniciaron en 1944 con el lanzamiento del Nadal en España y se expandieron a otras editoriales.

Planeta¹² con 601.000 euros, por delante de los 175.000 dólares (164.000 euros) del Alfaguara, los 125.000 euros del RBA de Novela Negra, los 100.000 del Primavera de Novela y los 18.000 del Premio Herralde. (Marín Ayarza, 2017)

La crítica literaria, Gallego Cuiñas (2014, p.4), sitúa el fin de la dictadura franquista como el período en el que la valoración del objeto literario en España cambió, cimentándose sobre todo en los premios y en el mercado editorial. En los años noventa del siglo XX, con la conformación de los grandes conglomerados en el mundo de la edición, se transformó nuevamente la política de los premios literarios, a raíz de que las editoriales descubrieron en ellos a grandes herramientas publicitarias, de impacto mediático, que les permitieron incrementar las ventas.

En la actualidad, para muchos escritores y críticos los premios literarios que se emiten en España, sobre todos aquellos mejor dotados económicamente, se concentran más en una valoración comercial que estética y no garantizan la «calidad» literaria. Por ejemplo, José Caballero Bonald, ganador del premio Cervantes 2012 comenta: “Podría decirse que los premios no pactados de antemano son los modestos” (Marín Yarza, 2017). De igual forma, Javier Aparicio Maydeu, un reconocido crítico y creador del Máster Internacional en Edición de la Universidad Pompeu Fabra, resume las motivaciones de los escritores que persisten en tratar de alcanzar un premio literario: “Un 20% de ingenuidad y un 80% de ego” (Marín Yarza, 2017).

Maydeu conoce a la perfección los entresijos de las editoriales y de los premios literarios. En una entrevista realizada en la Universidad de Tübingen (18.01.2018) comentó algunos aspectos clarificadores sobre los galardones. Se refirió, en primer lugar, a los premios

¹² El Premio Planeta ha sido objeto de críticas debido a la supuesta falta de transparencia (parcialidad) durante el proceso de selección de las novelas finalistas y en la elección de la triunfadora. Su credibilidad ha sido incluso cuestionada a nivel público. Por ejemplo, escritores como Miguel Delibes (en González Enric, ,1994) o Ernesto Sábato (en Sábato, 2001) denunciaron, que la Editorial Planeta les habría ofrecido ganar la edición de ese año, como, en su momento, lo recogió la prensa española. Asimismo, en 1997, la versión argentina del Premio Planeta otorgó el galardón a Ricardo Piglia, en una edición en la que se comprobó el fraude. Por esta razón, la empresa editorial debió rescindir económicamente a Gustavo Nielsen, uno de los perjudicados (en *Clarín*, 2005). Llama la atención que en el festejo de premiación siempre están presentes el ganador y el finalista del premio global de novela, junto con los Reyes de España y personalidades sobresalientes del mundo de la cultura y el periodismo.

puramente comerciales otorgados por empresas privadas. En este caso, no siempre se puede apostar por la neutralidad del jurado porque tiene criterios afines a la empresa y suele elegir como ganadores a autores del catálogo de la editorial. En cambio, cuando el premio lo otorga una institución pública pesa más la valoración literaria. El crítico español considera que los premios literarios de mayor renombre están acordados de antemano y sirven como estrategias de marketing para hablar sobre la editorial en los medios de comunicación, así como también para recuperar la inversión que la empresa ha hecho.

Para Maydeu no hay una norma sobre la repercusión de un premio literario en la carrera de un escritor; incluso es posible que si alguien gana un premio importante, no necesariamente llegue a ser un escritor de primer nivel. En su opinión, pueden darse tres casos: autores consagrados, cuyos agentes negocian un premio comercial por el beneficio económico, ellos tienen gran probabilidad de perder capital simbólico. Eso habría ocurrido con Vargas Llosa y el premio Planeta. El segundo caso ocurre con autores que antes de presentarse a un premio, ya han publicado, aunque todavía no ocupan un lugar privilegiado en el campo literario. Ellos ganan dinero y la difusión de su obra, pero no capital simbólico. El tercer caso se trata de autores desconocidos a quienes el premio les servirá de gran ayuda para darse a conocer en el campo literario y ganar dinero.

No está fuera de lugar la recomendación de Aparicio Maydeu acerca de no demonizar el mercado, pero tampoco perderlo de vista. Dice él que funciona como la bolsa de valores o el Dow Jones: hay nichos de géneros literarios que están en alza y otros que van a la baja y se agotan. De ahí la preferencia por novelas rentables que atraen a públicos mayoritarios, pues una novela rara vez supera dos años de vida mercantil. A su vez, para la mayoría de los lectores, la idea que está detrás de la compra de una obra premiada es que si ha merecido una importante cantidad económica es porque tiene que ser «buena».

Como se ha podido comprobar, fuera del debate teórico, las nuevas conformaciones editoriales del libro en español demuestran que la globalización no es un fenómeno abstracto. Al contrario, se trata de un proceso económico muy concreto que ha influido en la transformación del campo literario desde fines del siglo pasado, una transformación que

lamentablemente ha colocado a la mayoría de obras literarias al mismo nivel que otras mercancías que se comercializan en el mercado mundial. Los cambios no solo se han sentido en la circulación y distribución, sino también en el campo de la producción de la literatura.

No obstante es importante destacar que no se puede generalizar y juzgar desde la misma perspectiva a todos los galardones, pues difieren en sus parámetros de evaluación del objeto literario cuyo valor es: “contingente, relativo, mutable, diverso y variable” (citado por Gallego, 2014, p. 2 de Barbara Herrnstein, 1991).

Las reflexiones en este apartado permiten también inferir dos resultados. Primero, la necesidad de encontrar una metodología para interpretar el carácter global, glocal y local en la literatura y poder así discutir con argumentos sólidos la problemática de los galardones, y segundo, movilizar la perspectiva del análisis sobre la globalización y observarla desde América Latina con sus contradicciones y la tensión global/local/glocal.

1.3.2 Las paradojas de la globalización y la tensión entre “lo local” , “lo global” y “lo glocal”

En esta sección se busca llevar a cabo una observación “tangencial” de la globalización, es decir, promover una reflexión acerca de las contradicciones que esta dinámica económica y cultural provoca en países del «Sur Global» como los de América Latina. Ciertamente, ésta sería una manera de lograr una perspectiva más o menos equilibrada sobre la tensión global/local/glocal, como tema de discusión frecuente a nivel económico y cultural a partir de fines del siglo XX¹³. El significado que se otorga a la globalización depende de quién la piensa y desde dónde se la piensa. Sin embargo, hay que reconocer que los grandes flujos culturales

¹³ Antes de iniciar la reflexión sobre este tema, nos gustaría aclarar el manejo que inicialmente daremos a la terminología básica. La Real Academia de la Lengua Española <https://dle.rae.es/> reconoce a “local” únicamente como adjetivo: perteneciente o relativo a algún lugar, territorio, comarca, etc., y como sustantivo, local: referente a un sitio cercado, cerrado o cubierto. No reconoce “lo local” como un adjetivo sustantivado, de carácter abstracto, sí, en cambio: localizador, localismo, localidad y localista. Lo mismo ocurre con global, como adjetivo significa: referente al planeta o globo terráqueo. No reconoce “lo global” como adjetivo sustantivado, pero sí globalizador y globalizante. Por otro lado, “glocal” significa que presenta características tanto de “lo local” como de “lo global”. El adverbio “glocalmente” (en castellano) sirve como parte de la estrategia comercial de algunas empresas transnacionales: “pensar globalmente, actuar localmente”.

han matizado el nuevo escenario mundial y han cambiado la visión de una cultura identitaria basada solamente en los cánones de los lugares de procedencia locales.

Como consecuencia de la reflexión anterior, es adecuado examinar las paradojas de la globalización desde una óptica no-eurocéntrica porque ésta, sin duda, influyó también en la narrativa de los escritores diaspóricos que experimentaron la tensión global/local/glocal en sus países de origen, de forma distinta a como la vivencian en España. Por lo tanto, interesa el significado que la globalización ha tenido en el subcontinente americano. El chileno Martín Hopenhayn (1999) es uno de los que considera que la última globalización lleva inexorablemente una “marca de doble signo”, y expresa esta idea de la siguiente manera:

La globalización opera básicamente multiplicando en su propio seno los extremos y, a su vez, las mediaciones entre ellos. Como si todos los tiempos históricos se condensaran en este tiempo finimilenar. Máxima racionalización y máxima diferenciación, aldea global y particularismos culturales, comunión mediática y fragmentación socioeconómica, alienación y creatividad en el consumo, transparencia informativa y opacidad de las nuevas tribus urbanas. Todo lleva la marca del doble signo y lo hace de manera sincrónica. (pp. 57-58)

Lo sincrónico se refiere a las nuevas percepciones espacio-temporales producidas sobre todo por la aceleración en la transmisión de la información digital. Por eso, se habla de “instantaneidad”, pensando en la acumulación infinita de sucesos temporales, ya que la microelectrónica “hace circular una cantidad inconmensurable de bits a la vez, en un espacio reducido a la nada por la velocidad de la luz con que estas unidades comunicativas operan” (Hopenhayn, 1999, p. 59). En otras palabras, la digitalización produce una aceleración temporal y un desplazamiento espacial.

Otra de las marcas de doble signo a las que se refiere Hopenhayn (1999) implica que a medida que la riqueza se acumula en pocas manos (desigualdad social), los símbolos culturales publicitados llegan a millones de consumidores. De esta manera, promueven expectativas de consumo de difícil alcance para la mayoría de la población. El resultado es una subjetividad colectiva que, de acuerdo con Hopenhayn (1999), se identifica con “una estética del *zapping* o el *shopping* en que jóvenes ricos y pobres comulgan, una cultura del software y de los discursos *ad hoc*, un perspectivismo de pantalla y una empatía con el melodrama” (p. 65).

Son estos nuevos tipos de subjetividades a los que se enfrentan los escritores en sus obras y por eso su aplicación se tendrá en cuenta más adelante.

En la misma línea de Hopenhayn (1999), las redes globales de comunicación instantánea originan mayor presencia, pero también un mayor anonimato. Los usuarios se sienten protagonistas del espacio público virtual que hace circular sus discursos, aunque perciben también una sensación de anonimato al comparar su alcance individual con el volumen inconmensurable de mensajes y de emisores.

Asimismo, de acuerdo con el investigador chileno, la brecha creciente entre integración simbólica y marginalización, debido al incremento de la pobreza en la población latinoamericana que no tiene acceso a los bienes culturales, sería el producto de la falta de integración social en el interior de los países y fuera de ellos. Todo esto se traduciría, entonces, en sociedades de desarrollo desigual con polos dinámicos-externos vs. polos de rezago y exclusión interna, en sociedades con identidad cultural nunca resuelta entre lo moderno-occidental y lo premoderno-indígena, en sociedades inequitativas y con altas tasas de informalidad laboral y segregación territorial.

El último “rostro paradójico” de la globalización, al que se refiere Hopenhayn (1999), tiene que ver con la interdependencia progresiva, pero también con la vulnerabilidad que ocasiona la globalización económica.

De acuerdo con Hopenhayn (1999), la “marca de doble signo” que imprime la globalización económica en nuestras vidas explica también la fluctuación de sentido a nivel cultural: entre la estandarización y la diferencia. Esta conclusión a la que llega el investigador sería la explicación a las paradojas anteriores porque alude a la tensión global/local/glocal, es decir, apunta a la coexistencia y combinación de la homogeneización y la fragmentación del espacio, provocadas por la globalización. Dicha tensión permite imaginar que la globalización contemporánea transita entre un espacio local que actúa como sustrato para un nuevo espacio

diferencial global que se yuxtapone al anterior y que se presenta como abstracto, alejado de la realidad social.

El carácter abstracto que, para la mayoría de los sujetos, reviste la globalización en este siglo tiene que ver con la aparente inmaterialidad de su sistema de redes virtuales. Por otro lado, varios adeptos a la globalización la presentan como un proceso fortuito e inevitable y no como el resultado del desarrollo económico e histórico del capitalismo, a la vez que destacan las posibilidades tecnológicas y no sus efectos negativos en el incremento de la desigualdad social. Por su parte, el geógrafo brasileño Rogério Haesbaert (2011) mira esta tensión de un modo más práctico:

Mientras la economía globalizada vuelve los espacios más fluidos, la cultura, la identidad, muchas veces resitúa a los individuos en micro o incluso mesoespacios (regiones, naciones) en torno de los cuales ellos se unen en defensa de sus especificaciones histórico-sociales y geográficas [...] La exclusión social que tiende a disolver los lazos territoriales termina produciendo, en diferentes momentos, el efecto contrario: las dificultades cotidianas por la supervivencia material llevan a numerosos grupos a aglutinarse en torno a ideologías e incluso a espacios más cerrados, con el fin de poder mantener su identidad cultural, último refugio en la lucha por preservar un mínimo de dignidad. (p. 79)

La coexistencia de la estandarización y la diferencia, que actúan una sobre la otra, provocaría una tensión en cuya concepción subyace la capacidad de la globalización actual para “penetrar” en los espacios locales, articulando nuevos espacios más homogéneos. El movimiento que implica el verbo “penetrar” permite argumentar a favor de la imagen de “lo global” como flujo, es decir, lo que se difunde con mayor facilidad que los sólidos. “Lo local”, en cambio, suele concebirse como un binario contrapuesto a “lo global”: un espacio compacto, cerrado e inmovilizado.

En este sentido, este trabajo propone cambiar la conceptualización de “lo local” porque considera que los espacios sociales locales nunca han permanecido estáticos en el tiempo; no circulan a la velocidad de “lo global”, pero lo hacen y se transforman. Por ejemplo, la geógrafa canadiense, Doreen Massey (2012), plantea un “*global sense of place*” vinculado a una mirada local que expresa un sentido de lugar globalizado.

Massey (2012) piensa la globalización como una red de relaciones, actividades y localizaciones con las que los sujetos operan un espacio determinado. Sin embargo, ella va más allá y aborda la relación global/local. El *sentido global de lugar* ocurriría porque la globalización de las relaciones sociales continúa reproduciendo un desarrollo geográfico desigual. Como explica Massey (2012), la compresión espacio-temporal contemporánea no se ha producido de la misma forma en todo el mundo, ya que las personas difieren en el grado de movilidad y en los niveles de comunicación a los que tienen acceso. La canadiense concluye que el apego a un lugar o la búsqueda de su sentido no debe ser algo necesariamente reaccionario. No obstante, no deja de reconocer que la movilidad y su control son factores que reflejan y refuerzan el poder.

Cuando Doreen Massey (1999) imagina la globalización, habla de “*geometrías de poder*” en alusión a las desigualdades sociopolíticas, caracterizadas por la fragmentación, la tensión y el conflicto, como consecuencia de las diversas posiciones de los sujetos respecto de las interconexiones globalizadoras. Para Massey, las nuevas percepciones espacio-temporales dependen también de la etnicidad, el género y otras condiciones sociales específicas de algunas colectividades.

Ahora bien, si se puede imaginar la tensión global/local como fuerzas contrarias también se podrá comprender que su diferente velocidad de movimiento e intensidad provocan tensiones o “dislocaciones”¹⁴ entre “lo local” y “lo global”, de acuerdo con el pensamiento de Arjun Appadurai (2001).

La ventaja de esta forma de imaginar la tensión global/local es que la imagen da cabida a un espacio de intersección (como la desembocadura de dos ríos) entre “lo local” y “lo global”. Esto legitima el uso de un tercer término: “lo glocal” cuyo origen ya se vio en el apartado 1.3. En este estudio, “lo glocal” será comprendido como un espacio donde no existe una hegemonía evidente ni de “lo global” ni de “lo local”. Se trata de una zona de intersección donde las narrativas sobre lo local y lo global se cruzan. El resultado puede ser un escenario

¹⁴ En la versión original, en inglés es “*disjuncture*” (Appadurai 2005, p.27).

de tensión y conflicto, si ellas se oponen, o de encuentro y armonía si logran convivir sin destruirse. En realidad son dos lógicas que se dan al mismo tiempo como parte de un proceso: la “glocalización”. Es necesario, entonces, clarificar que cuando se alude a “lo local”, no se refiere a “un” modelo cultural sino a la serie de variaciones y diversidades culturales que hay en el mundo y que difieren de los espacios donde se sitúan las redes creadas por la globalización actual¹⁵.

Académicos como Andre Gingrich (2011) también emplean los conceptos de “global” y “local” como una doble red que actúa sobre las personas: la red local que las integra a contextos locales de residencia y la global que, voluntaria o involuntariamente, las relaciona con todo tipo de flujos globales. Gingrich también advierte que la tensión global/local puede generar incertidumbre existencial, ansiedad y miedo en muchos sujetos.

El pensador alemán expresa que esa doble red existía ya desde mucho antes que comenzara la globalización actual, incluso antes de la época del colonialismo. Según Gingrich (2011), la diferencia radicaría en que hoy los flujos culturales globales hacen que las fijaciones locales y territoriales sean cada vez más dependientes y con frecuencia conducen a un enredo de “lo local” y “lo global”. De esta forma, el contenido y el alcance de los términos global y local deberán ser redefinidos, una y otra vez, de acuerdo con el contexto y el propósito de su empleo¹⁶.

En este apartado, se discutió acerca de las paradojas de la globalización y sobre la necesidad de una mirada latinoamericana a dichos procesos. El subcontinente americano tiene sus propias características económicas e históricas y una heterogeneidad cultural, social y económica que debe ser tomada en cuenta y respetada. Las paradojas de la globalización que

¹⁵ No se debería olvidar que los mayores símbolos de la globalización se encuentran casi todos en Estados Unidos, algunos también en Europa y otros en China.

¹⁶ Traducción (mía) de la cita en alemán:

“Damit werden Inhalt und Umfang des Begriffspaars, anlass- und interessensbedingt, immer wieder neu definiert”. (p. 233)

se explican con la tensión global/local serán una reflexión que servirá como punto de partida para interpretar la narrativa hispanoamericana diaspórica.

En cualquier caso, los teóricos citados que han reflexionado acerca de la tensión global/local la ven como un cruce de espacios y narrativas resultados de las prácticas capitalistas neoliberales, a través de la globalización económica y cultural. En el campo de la literatura, la tensión global/local ocurriría debido al desarrollo de prácticas narrativas favorables al mercado transnacional y restrictivas en lo que respecta a economías y culturas locales.

Después de haber situado las globalizaciones económica y cultural en un contexto histórico, de haber discutido sus contradicciones y de haber realizado una breve revisión de las transformaciones del campo y de los galardones literarios, el marco está listo para iniciar la reflexión sobre el espacio en general y el espacio territorial de la tensión global/local. ¿Cómo vincular la tensión global/local con las categorías interpretativas de territorio-zona y territorio-red?

La tensión global/local (1.3.2) en el mundo «real» es el resultado de la tendencia al control espacial por parte de la globalización. No se trata de un control total porque debe confrontar condicionantes o límites a su expansión. Esos condicionantes se pueden imaginar como fuerzas locales - sociales, económicas, políticas y culturales - que normalmente van en dirección contraria de la globalización, ya que se trata de dinámicas espacio-temporales que tienen configuraciones específicas; lo cual no significa que tengan un carácter estático, fundamentalista o cerrado.

Una ventaja de imaginar la tensión local/global como fuerzas en disputa es que permite determinar tres escenarios de resolución, o sea, tres formas en que dicha tensión podría resolverse analíticamente:

- a) En la primera: las fuerzas de cohesión de lo local limitan o frenan el avance de lo global y mantienen o re-crean su espacio local.

- b) En la segunda: las fuerzas de expansión de lo global logran imponerse sobre lo local dando lugar a un espacio global.
- c) En la tercera: las fuerzas globales y locales logran cierto equilibrio que les permite la convivencia en fricción o sin mayores contradicciones. Esta situación generaría un espacio glocal. El concepto de lo glocal se deslinda de la concepción local/global como binarios opuestos. Binarios que, por supuesto, son solo categorías heurísticas que idealmente nombran posiciones diferentes, pero a menudo fusionadas.

Estas tres tendencias espaciales, de carácter epistemológico, servirán para clasificar a las narrativas literarias del corpus como globales, glociales o locales; son tendencias que corresponden a diferentes construcciones de los *territorios literarios* y de las *territorialidades* en las novelas. Un argumento a favor de esta premisa es la idea de que un enfoque literario actual sobre el espacio-tiempo implica también la reflexión sobre el encadenamiento entre lo cercano y lo lejano, lo simultáneo y lo no simultáneo, de lo que hablan Foucault (2005) junto con Hallet y Neumann (2009), y que puede caracterizarse como tensión local/global propia de esta etapa de globalización (ver 1.6.3).

1.4 Espacio, sujeto y territorio

Conceptualizar el espacio es un requisito imprescindible para poder hablar sobre “lo local” , “lo global” y “lo glocal” porque estos términos implican sin lugar a duda una perspectiva espacial. Si a esta reflexión se añade aquella que considera que la globalización ha producido transformaciones espacio-territoriales mundiales, entonces se puede comprender nuestra tesis que defiende que el espacio territorial, como categoría teórica, resulta adecuada para discutir las dinámicas locales, glociales y globales que han surgido a partir de la globalización actual. ¿Qué ventajas presenta el espacio territorial en relación con el espacio como concepto general? ¿Cómo se vinculan el sujeto y su subjetividad con el espacio? ¿Cuáles son las implicaciones territoriales de la tensión global/local/glocal?

Para dar respuesta a las preguntas anteriores, esta sección se ha dividido en dos partes: la primera tiene que ver con el espacio y la segunda con el territorio. En la primera, se explica la “tríada conceptual sobre el espacio” propuesta por Henri Lefebvre y la relación sujeto-

espacio. Más tarde, se examinarán las relaciones entre espacio y territorio, las conceptualizaciones de territorio y el nuevo rol de los estados-nacionales a la luz de la globalización contemporánea. Por último, se justificará el empleo del concepto territorio para este proyecto de investigación.

1.4.1 Espacio-sujeto

Es importante recalcar que la discusión acerca del espacio, como concepto general, es muy antigua y abarca diferentes campos del conocimiento, desde la física hasta la literatura. Los críticos alemanes Hallet y Neumann (2009) destacan el papel central que el concepto de espacio ha desempeñado en la historia de la filosofía, desde Euclides hasta Kant, pero también en los estudios culturales del siglo XX. Éste es el caso del espacio estético de Ernst Cassirer, el fenomenológico de Martin Heidegger, el sociológico de Georg Simmel o el antropológico de Oswald Spengler.

Sin embargo, según estos críticos, es a partir del llamado “giro espacial” transdisciplinario, a fines del siglo pasado, cuando el espacio adquiere protagonismo. En este sentido, los filósofos franceses Michel Foucault y Henri Lefebvre, además del geógrafo estadounidense Edward Soja, habrían aportado con reflexiones decisivas. El aporte de Foucault se explicará en el siguiente apartado. Por su parte, el norteamericano Edward Soja (1989) critica el excesivo predominio del tiempo (historicismo) como patrón explicativo de la experiencia cultural. Este autor pone énfasis en el espacio, alejado de su noción como simple marco estático y neutro de los acontecimientos históricos y culturales; de tal forma que tiempo y espacio actúan en interdependencia.

Para iniciar la reflexión sobre el espacio se ha elegido la propuesta del filósofo Henri Lefebvre¹⁷, ya que su perspectiva integradora permite el ingreso de la cultura y la literatura; además de estar vinculada con la territorialidad. El francés se interesó especialmente por la visión geográfica sobre el espacio, la que proviene de la geografía humana, porque se trata de

¹⁷ Filósofo francés (1901-1991) dedicado a la sociología y la geografía.

una ciencia que pone énfasis en la espacialidad vinculada al sujeto para proveerle refugio, satisfacción de sus necesidades vitales y simbolización de su propio espacio-tiempo.

En la obra que lo consagró, *La producción del espacio*, Lefebvre (2013) lo presenta como una “tríada conceptual”, organizada de tal forma que cada uno de sus tres ejes corresponde a una de las dimensiones del espacio. En el pensamiento del autor, se puede concebir a las prácticas sociales como prácticas espaciales, ya que se trata del uso social específico de un espacio y del espacio como producto social. Dada la importancia de esta concepción, es necesario citar lo que Lefebvre (2013) dice al respecto de las tres dimensiones espaciales:

- (a) *La práctica espacial* engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de *competencia* y un grado específico de *performance*.
- (b) *Las representaciones del espacio*, se vinculan a las relaciones de producción, al “orden” que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones “frontales”.
- (c) *Los espacios representacionales*, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios representacionales¹⁸). (p. 92)

A las *prácticas espaciales* les corresponde el espacio percibido que se genera por el uso que los sujetos hacen del espacio físico o empírico en el que se desenvuelve su experiencia de vida. Por su parte, *las representaciones del espacio*, a las que les corresponde el espacio concebido, se refieren a las creaciones mentales, producto de la imaginación, que realizan

¹⁸ La versión inglesa (1991) sobre los “espacios representacionales” dice lo siguiente: “Representational spaces, embodying complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as a code of space than as a code of representational spaces).” (p.33)

todos aquellos especialistas (arquitectos, cartógrafos, geógrafos, etc.) que intervienen en el diseño espacial. Diseños que, seguramente, se llevarán a la realidad en construcciones concretas en el espacio físico. (Lefebvre, 2013)

De las tres categorías anteriores, es la tercera la que interesa para este estudio y Lefebvre la explica así: *Los espacios representacionales* “no serían productivos sino tan solo obras simbólicas. Estas son a menudo únicas; en ocasiones determinan una dirección estética y, después de cierto tiempo, se consumen tras haber suscitado una serie de expresiones e incursiones en el imaginario¹⁹”. (Lefebvre, 2013, p. 101)

La cita anterior es clave para comprender que ese tipo de espacios incluyen a la literatura y al arte, no solo porque son obras simbólicas sino también por su carácter estético. Además, Lefebvre (2013) subraya la influencia que dichas obras pueden tener en los imaginarios sociales y comenta que el poder creador imaginativo que ellas expresan es mayor que su carácter mimético.

*Los espacios representacionales*²⁰ también se refieren a las creaciones mentales resultado de la imaginación, pero ya no por parte de especialistas en diseño espacial sino por todos los usuarios del espacio. Al ser productos de la imaginación, tienen también un carácter simbólico y, por lo tanto, estarían emparentados con el campo del arte y de la literatura, cuyos discursos se construyen con palabras, signos, imágenes y símbolos. No hay que olvidar que los espacios de la literatura son espacios de la imaginación, aunque se hayan inspirado en elementos de la «realidad».

¹⁹ Versión inglesa: “By contrast, the only products of representational spaces are symbolic works. These are often unique; sometimes they set in train 'aesthetic' trends and, after a time, having provoked a series of manifestations and incursions into the imaginary, run out of steam.” (p.42)

²⁰ Versión inglesa: “Representational spaces: space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of 'inhabitants' and 'users', but also of some artists and perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who describe and aspire to do no more than describe. This is the dominated - and hence passively experienced - space which the imagination seeks to change and appropriate. "It overlays physical space, making symbolic use of its objects. Thus representational spaces may be said, though again with certain exceptions, to tend towards more or less coherent systems of non-verbal symbols and signs.” (p.39)

En definitiva, los *espacios representacionales* que todos imaginamos son creaciones del pensamiento que se intercalan como un tejido simbólico invisible en la materialidad del espacio físico (el de las prácticas sociales), un tejido que forma parte de la subjetividad. Esto explicaría la preferencia de las personas, en ocasiones y sin razón consciente alguna, por desplazarse por ciertos espacios y por evadir otros, descartando, por supuesto, que sean espacios conocidos sobre los que su memoria guarda recuerdos como experiencias positivas o negativas. En realidad, como se verá más adelante, ese tejido simbólico invisible es el que explica las diferentes territorialidades, es decir, la identidad territorial de los individuos o su preferencia a ciertos espacios.

Entre el espacio físico y *los espacios representacionales*²¹ hay una relación de mutua dependencia. Por un lado, el espacio físico es planificado, diseñado, usado, apropiado y abandonado de acuerdo con los escenarios de la imaginación de los sujetos y, por otro, la imaginación de los sujetos se activa y se sustenta en el espacio físico. La imaginación puede adoptar una forma más mimética o, al contrario, una forma fantástica bastante alejada de las prácticas espaciales y de las representaciones del espacio. Precisamente, esas formas, alejadas de lo mimético, corresponderían sobre todo a la literatura. En este sentido, se comprende la afirmación de Lefebvre (2013) acerca de que “*los espacios representacionales* difícilmente se someten a las reglas de coherencia que *las representaciones del espacio* pretenden imponer” (p. 16). Esta aseveración significaría que el arte y la literatura pocas veces aceptan los códigos de *las representaciones del espacio*.

Para el filósofo francés, los tres tipos de espacios antes mencionados están en permanente tensión, en pugna. En ocasiones, suelen ser confundidos en la reflexión teórica y, otras veces,

²¹ En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española <https://dle.rae.es/> “representación” aparece como acción y efecto de representar junto con otras acepciones. Pero ninguna de ellas calza con el pensamiento de Lefebvre. Si se acepta la traducción al español (que emplea Harvey, 1998) de *espacios de representación* se puede llegar a pensar, con razón, que son los mismos que las *representaciones del espacio*; ya que el significado de representación, como idea o imagen que sustituye a la realidad, está muy divulgado. Aunque “representacional” no consta en el diccionario mencionado cumple su cometido de diferenciarse de la otra dimensión espacial de Lefebvre. Por eso, aquí nos decantamos por la traducción como *espacio representacional* (en donde representacional funciona correctamente como adjetivo) y no por espacios de representación. En la traducción al español de *La producción del espacio* (2013) que usamos, también consta *espacios de representación*. De todas maneras, nosotros nos sumamos a los *espacios representacionales* adoptada en otras traducciones (ver por ejemplo en Jorge Locane: 2016).

problematizados en forma separada, sin cuestionar sus interrelaciones. Aunque cada uno de estos espacios implica y presupone al otro, sí es posible pensar que *las prácticas espaciales*, *las representaciones del espacio* y *los espacios representacionales* intervienen de forma diferente en la producción del espacio, según sus características, la sociedad de la que forman parte y la época (Lefebvre, 2013).

En este punto, vale la pena mencionar que David Harvey (1998, 244-245) retoma la teoría de Lefebvre (2013). La interpretación que hace Harvey sobre los *espacios representacionales* permite también incluir como parte de esta dimensión a espacios creados en las obras literarias por efecto de la imaginación.

Para Henri Lefebvre, el espacio no es el simple contenedor de objetos sino un producto social, resultado de la acción, las prácticas, las relaciones y, al mismo tiempo, como parte de ellas, es decir: como un producto que se utiliza y como un elemento que interviene en la producción. Pero el autor también se enfoca en el espacio como montaje de las prácticas simbólicas: la materialidad del espacio, sus representaciones y los movimientos que lo crean estarían entrelazados por simbolizaciones culturales e inscribirían en el espacio una cierta temporalidad. En el mismo sentido anterior, los críticos Hallet y Neumann (2009, p.14) destacan las implicaciones dinámicas del movimiento que tiene la concepción espacial de Lefebvre y que, más tarde, serán de gran utilidad para trabajar el espacio en la literatura, sobre todo cuando ésta se vincula a la globalización actual.

Otras posturas teóricas que piensan el espacio en una sola de sus dimensiones son también valiosas, pero al estar diseñadas para un espacio geográfico o físico, dificultan la interpretación de las obras literarias. Este es el caso, por ejemplo, de la fenomenología y los aportes destacados de Edmund Husserl y de Maurice Merleau-Ponty -en especial en su obra *Fenomenología de la percepción*, 1993-. Estos pensadores reflexionan sobre el espacio a partir de la experiencia subjetiva, la conciencia y la percepción o se concentran en el paisaje descrito por algunos escritores o pintado por artistas.

Para los fines de este estudio, se podría pensar que el concepto de *espacios representacionales* de Henri Lefebvre sirve para interpretar las narrativas elegidas. Sin embargo, el problema es que todavía hace falta una categoría espacial más específica donde se exponga la tensión global/local/glocal. Entonces, surge la categoría de territorio, como espacio territorial. Pero antes de discutir sobre esta categoría, es fundamental reflexionar acerca de la vinculación estrecha entre el sujeto y el espacio, un aspecto que también será interpretado en las novelas elegidas.

La relación entre sujeto y espacio adquiere una dimensión interpretativa relevante a partir del siglo XVII como dualidad cartesiana (y kantiana) de dos realidades independientes. Empero, en opinión del filósofo Antonio Campillo (2000) es a partir de Nietzsche, con el abandono del pensamiento dedicado a la trascendencia, cuando “el sujeto se convierte en una construcción a posteriori” (p.71). Siguiendo a Campillo, fue Michel Foucault (1990) quien puso de manifiesto el carácter histórico simultáneo tanto de los sujetos como del espacio - como objetos de conocimiento-, ya que ambos se constituyen a través de las prácticas sociales. Dichas prácticas serían formas de ejercer un determinado poder y de producir un determinado saber.

Para Campillo (2000), el mismo Foucault (1990) discutió el modo en que las relaciones de poder se inscriben en el espacio: cómo lo organizan, cómo lo distribuyen, cómo lo transforman. Por consiguiente, estableció un vínculo entre la historia de las subjetividades y la historia de los espacios, a través de los juegos de saber/poder que los ponen en mutua e inseparable relación. En otras palabras, Foucault mostró que el sujeto moderno y el espacio moderno son construcciones que se han conformado mutuamente. Además, para el pensador francés la resistencia considerada como efecto del poder, está localizada siempre en el seno de las relaciones sociales, que son ineludiblemente relaciones de poder.

La obra de Judith Butler (1997) desarrolla las ideas planteadas por Foucault (2007 /1976) y describe la constitución del sujeto a partir del discurso que fundamenta la sujeción en dos sentidos: como subordinación, es decir el “estar sujeto” y como formación del sujeto, el “ser sujeto”. La primera establece las condiciones de posibilidad del sujeto, mientras que la

subjetivación se define como un proceso abierto, inacabado, de devenir sujeto, fruto de la producción discursiva de las identidades y de la autoreflexión.

Por otro lado, en la geografía humana la discusión acerca de la relación sujeto-espacio proviene de los años setenta del siglo anterior, gracias a que el “giro espacial” abrió las posibilidades de interpretación del espacio a partir una perspectiva interdisciplinaria donde la centralidad del sujeto y la subjetividad recobraron interés.

Desde la misma perspectiva anterior, Lindón (2009) observa al *sujeto-habitante* que construye lo social y lo urbano, pero también al sujeto-cuerpo-emociones. Por eso comenta sobre esta interrelación que la mirada del “sujeto habitante, con su corporeidad resulta fecunda para comprender las ciudades porque lo urbano lleva consigo una dimensión espacial insoslayable, tanto en lo que respecta a las formas espaciales (lo morfológico) como en cuanto a la espacialidad de la experiencia urbana, o la espacialidad del habitar la ciudad” (Lindón, 2009, p.11).

La literatura trata también de comprender los *espacios representacionales* desde la mirada del sujeto de la ficción y de su subjetividad; pues el espacio como construcción social implica el interés por el lugar y su simbolismo. Desde una perspectiva espacial, esto supone que la subjetividad interactúa también en el espacio y de manera específica en los lugares, los cuales son transformados en su interacción por esa subjetividad. Sin perder de vista, que los lugares del «yo» y del Otro no son espacios fijos ni esencias inmutables, aunque descansan en formas culturales.

En este punto hay que poner atención al ingreso en la literatura latinoamericana de las nuevas subjetividades colectivas de las que habla Hopenhayn (1999), tanto a nivel de los escritores, los receptores, como de los mismos sujetos de la narrativa literaria de ficción. Se trata de subjetividades marcadas ya por los flujos globalizadores de la actualidad que se identifican más con los medios digitales, la sociedad de consumo masivo, las industrias culturales y menos con una clase social o con un territorio nacional.

Una vez analizada la nueva perspectiva de interrelación entre sujeto-espacio conviene discutir el territorio como la categoría espacial donde se evidencia la tensión global/local. Para este propósito, primero se debatirá sobre la conceptualización de territorio por parte de Claude Raffestin, la de Rogério Haesbaert y más tarde sobre la des-reterritorialización y la territorialidad.

1.4.2 El territorio y tipos de territorio

Este apartado inicia la discusión referida a las siguientes preguntas: ¿cómo se relacionan el espacio y el territorio? y ¿cuáles son las formas de conceptualizar el territorio? Se parte de una reflexión sobre el concepto de territorio y su relación con el espacio, para seguir la línea de pensamiento del apartado anterior. Es una reflexión fundamental, pues territorio y territorialidad son las categorías que se utilizarán para la interpretación de las novelas.

Con este ejercicio reflexivo, se busca establecer una conceptualización de territorio que sea coherente con la propuesta integradora sobre el espacio de Henri Lefebvre, que dé cabida a su dinámica de *espacios representacionales* y donde también se considere la tensión global/local. Sin embargo, las definiciones de territorio son tantas y tan diversas que lo han convertido en un término polisémico e interdisciplinario que abarca ciencias como la geografía, la antropología, la planificación espacial, la ecología cultural y humana, la sociología, la política, la economía, etc. En esta investigación se ha elegido la propuesta del suizo Claude Raffestin (2011) porque se trata de una visión geográfica coherente de territorio y heredera de la teoría de Henri Lefebvre. Raffestin (2011, p. 102) concibe al territorio como “el espacio apropiado por los grupos humanos”.

El suizo, por consiguiente, marca la diferencia entre el espacio y el territorio. El territorio es un tipo de espacio o el espacio es una categoría mayor que abarca al territorio. Raffestin (2011) explica a continuación: “Espacio y territorio no son términos equivalentes. Los geógrafos introdujeron en sus análisis notables confusiones por haberlos utilizado de manera indiferente, al mismo tiempo que impedían hacer distinciones útiles y necesarias” (p. 102).

En Raffestin (2011), el territorio aparece como una construcción social: “una producción a partir del espacio” (p.102). Es decir, se constituye en un escenario de las acciones sociales. Si es un constructo social, significa que es un espacio susceptible de ser transformado. Al respecto, se debe pensar que la realidad geosocial es también cambiante y requiere nuevas formas de organización territorial. Se trata de una visión relacional y dinámica del territorio, ya que puntualiza la acción colectiva en su construcción y la posibilidad del actuar social en su transformación. Tampoco hay que olvidar que un espacio dinámico incluye la temporalización.

Por otro lado, la “apropiación” se vincula al poder, es decir a relaciones socio-históricas; debido a las cuales la capacidad real y potencial de los sujetos para crear, recrear y destruir el territorio será desigual, ya que la actividad que realizan dichos sujetos es también diferencial. Ésta es una razón fundamental para haber preferido el territorio al espacio, pues el primero implica siempre un espacio atravesado por relaciones de poder, un aspecto notorio en los territorios nacionales de los países latinoamericanos en los que se destaca la desigualdad social.

Claude Raffestin pone también el acento en la semiotización del espacio/territorio y lo expresa de esta manera:

Producir una representación del espacio es ya una apropiación, un dominio, un control, inclusive si permanece dentro de los límites del conocimiento. Cualquier proyecto en el espacio que se expresa como una representación revela la imagen deseada del territorio como lugar de relaciones. (Raffestin, 2011, p. 102)

Para el autor siempre hay un desfase entre la imagen territorial proyectada y el territorio real. Es decir, los *espacios representacionales* también son instrumentos/estrategias de poder, dado que con frecuencia los sujetos actúan en función de las imágenes que tienen de la realidad. El suizo habla de una apropiación que puede ser concreta o abstracta (mediante la representación) del espacio (Raffestin, 2011). Con esta idea, se acerca al concepto de los *espacios representacionales* de Lefebvre. El hecho de que la apropiación pueda ser abstracta alude, asimismo, a una concepción simbólica del poder y no solo política, en el sentido estricto de la palabra.

El espacio se convertiría en territorio desde el momento en que el sujeto se inserta en una relación social de comunicación. Por eso, el territorio de Raffestin corresponde al espacio socializado, al espacio geográfico y a la construcción intelectual que permite pensarlo. No se limita a la dimensión política y social, incluye la económica y la cultural. Es un espacio en el que se ha proyectado trabajo, energía e información (Raffestin, 2011). Si se extrapola este pensamiento, se puede concluir que todos somos sujetos que producimos espacios territoriales.

La propuesta de Raffestin, en relación a territorios materiales e inmateriales, lleva a pensar las relaciones posibles entre cultura y territorio. De acuerdo con el sociólogo mexicano Gilberto Giménez (1999) tradicionalmente se ha prestado escasa atención a la dimensión cultural del territorio. Respecto a este tema, cita a Bonnemaïson cuando afirma que “Sin embargo, esta situación ha comenzado a cambiar a partir del surgimiento reciente de la llamada *geografía de la percepción*, estrechamente asociada a la *geografía cultural*, que concibe el territorio como lugar de una *escritura geosimbólica*” (Bonnemaïson, 1981, como se cita en Giménez, 1999, p. 249).

Siguiendo la perspectiva de Giménez, los símbolos culturales implican siempre una inversión afectiva, una carga emotiva “depositada” sobre un lugar particular. Además, para el mexicano la cultura no solo está “socialmente *condicionada*, sino que constituye un *factor condicionante* que influye profundamente en las dimensiones económica, política y demográfica de cada sociedad” (Giménez, 1999, p. 47). Con estos antecedentes, se puede deducir que la pertenencia a un territorio actúa sobre la dimensión cultural y que, a la vez, la cultura es modificada por esos lazos afectivos hacia el territorio. Es una propuesta que abre paso a la noción de territorialidad.

Por otro lado, la acepción de Raffestin sobre el territorio extiende la perspectiva de ciertos politólogos que solían restringir el concepto de territorio al estado-nación, aunque éste sea solo una de las múltiples formas que puede adoptar el territorio. Como afirma Gilberto Giménez (1999, p.27) la definición moderna de territorio involucra únicamente tres

ingredientes primordiales: la apropiación de un espacio, el poder y la frontera. Esta definición es práctica y lo suficientemente flexible cuando tratemos los territorios literarios.

Hasta el momento, se ha discutido la concepción de territorio centrada en Raffestin que él asume en términos relacionales, en tanto componente espacial del poder y como resultado de dimensiones política, económica y simbólica-cultural; siendo esta última la de mayor interés porque se vincula al campo de la literatura.

Resulta significativo el reconocimiento de Raffestin a los *territorios representacionales*. No obstante, el suizo todavía maneja una categoría conceptual centrada en el territorio físico y sus representaciones culturales. Hace falta todavía una concepción más abstracta y flexible del territorio que permita ingresar al mundo imaginario de la literatura, para que sirva también como una categoría analítica. Ahora, es el momento de pasar a la reflexión sobre la propuesta de Rogério Haesbaert.

El geógrafo brasileño Rogério Haesbaert (2011) observa, acertadamente, que en varios debates académicos el problema radica en la falta de una definición clara sobre territorio. Así, generalmente, el concepto suele aparecer implícito, sobreentendido o definido en forma negativa, a partir de lo que no es. Para el brasileño, la discusión material/inmaterial del territorio presenta “dos lecturas” posibles:

[Una] dentro de la esfera ontológica, entre los que admiten la existencia efectiva del territorio, tanto en la visión materialista del espacio geográfico concreto, delimitable de modo empírico, como en la óptica idealista de territorio, como representación presente en la conciencia de determinada cultura o grupo social; segundo, desde la perspectiva epistemológica, entre quienes promueven la noción de territorio básicamente en tanto instrumento analítico para el conocimiento. En este caso, como resulta obvio, el territorio no es “la” realidad y no puede ser delimitado ni en el “terreno”, materialmente hablando, ni en la “cultura”, en su realidad simbólica. (Haesbaert, 2011, p. 77)

Al prestar atención a lo que escribe Haesbaert, es posible percatarse de que su declaración está inspirada en la *tríada espacial* de Lefebvre, por lo que hay una coherencia entre sus propuestas teóricas. El geógrafo se refiere al territorio físico concreto, a las representaciones que se imaginan ese territorio y a un tercer grupo que resulta de sumo interés para este trabajo.

Se trata del territorio como categoría epistemológica, es decir, como instrumento analítico. Precisamente, esto es lo que se necesita: un instrumento para analizar las narrativas literarias.

Según el geógrafo brasileño es necesario distinguir en el territorio una dimensión material de las relaciones sociales, por un lado, y, por otro lado, el conjunto de representaciones simbólico-culturales sobre dicho territorio. Además, existiría una perspectiva del territorio como categoría para servir de instrumento analítico y que será retomada para esta investigación.

La idea amplia y flexible de territorio en Raffestin que implica poder y límites, y unifica materialidad e inmaterialidad, funcionalidad y expresividad, espacio y tiempo, como dimensiones inseparables ingresa en la perspectiva de territorio de Haesbaert (2011). Sin embargo, la propuesta del brasileño adiciona la posibilidad de emplear al territorio como una categoría epistemológica. Ahora que ya se dispone de esta categoría para la interpretación literaria queda solamente la inclusión de dos herramientas analíticas que servirán para diferenciar los territorios locales de los territorios globales. Estas categorías nacen de la propuesta de Rogério Hesbaert, pero serán adaptadas a los objetivos del presente estudio.

El interrogante fundamental que busca ser respondido en este apartado es el siguiente: ¿cómo convertir las categorías de Haesbaert, “territorio-red” y “territorio-zona”, en herramientas analíticas para la interpretación literaria de los espacios globales y locales?

Como se ha analizado en apartados anteriores, la globalización ha producido impactos en el ámbito territorial, tanto en su materialidad como en su inmaterialidad. La propuesta del geógrafo brasileño considera esta idea cuando se refiere a que en la actualidad existirían tres modos de organización espacio-territoriales: una configuración *de territorios-red*, otra de *territorios-zona* y los denominados por él como: *aglomerados de exclusión* (Haesbaert, 2011). Para comenzar, se discutirán los dos primeros y después se tratarán los *aglomerados*, una categoría con la que este estudio mantiene una posición crítica. Así es como Haesbaert describe su propuesta:

1. los territorios-zona más tradicionales, forjados en el dominio de la lógica zonal, con zonas y límites (“fronteras”) relativamente bien demarcados y con grupos más “arraigados”, en los que la organización en red adquiere un papel secundario;
2. los territorios-red, configurados sobre todo en la topología o lógica de las redes, o sea, son espacialmente discontinuos, dinámicos (con diversos grados de movilidad) y más susceptibles a superposiciones; y lo que denominaremos
3. “aglomerados”, más indefinidos, muchas veces mezclas confusas de territorios-zona y territorios-red, donde se vuelve muy difícil identificar una lógica coherente o una cartografía espacialmente bien definida. (pp. 253-254)

Estas tres formas de organización espacio-territorial se encontrarían conjugadas entre sí, en una articulación compleja y multiescalar. Por tanto, se las podría pensar en términos de coexistencia e influencias mutuas pues no son concepciones contrapuestas ni fijas.

Los aglomerados de exclusión son la tercera categoría de organización social creada por Haesbaert “para traducir la dimensión geográfica o espacial de los procesos más extremos de exclusión social” (Haesbaert, 2011, p. 259), es decir, para comprender las situaciones que sufre la población económica y socialmente excluida²².

Ahora bien, no parece adecuado sumar la categoría de *aglomerados de exclusión* a la de territorio-zona y territorio-red, principalmente por dos razones. La primera tiene que ver con el convencimiento de que todo sujeto forma parte de diferentes tipos de territorios, incluso si su existencia transcurre en un territorio precario o excluido, por ejemplo, en lugares como las favelas. Esto también es válido si se trata de un lugar ocupado ilegalmente, por ejemplo, los asentamientos de pueblos jóvenes o, inclusive, si se habla de territorios transitorios como los

²² El nombre de “aglomerados” subraya agrupamiento o amontonamiento y delata a esos espacios inestables e inseguros en que se refugian los sujetos que carecen de un efectivo control territorial; por lo cual, sus lazos funcionales y simbólicos con dichos espacios permiten hablar de una “territorialización precaria”. (Haesbaert, p.260)

que ocupan los mendigos. Aunque dichos grupos estén sometidos a procesos de inestabilidad territorial o imposibilitados de construir y ejercer un control efectivo sobre sus territorios, ellos desarrollan una territorialidad, es decir, establecen una relación, positiva o negativa con el territorio que ocupan. Es claro que Haesbaert confunde la apropiación espacial que da lugar al territorio con la noción de propiedad jurídica, reconocida por la sociedad o por un poder hegemónico.

La segunda razón, no menos importante que la primera, se vincula a la lógica argumentativa diferente que emplea el brasileño. Los territorios-zona y los territorios-red aluden a organizaciones socio-territoriales. En cambio, los *aglomerados de exclusión* no permiten comprender qué espacio ocupan los excluidos. Si no son territorios, ¿qué son? Aunque es probable que el autor quiera sugerir que ni el territorio-zona ni el territorio-red pueden explicar la forma de territorialidad que surge por la exclusión; por ejemplo con cierto tipo de migrantes. Si es así, más que de un tipo de territorio se debería hablar de un tipo de territorialidad.

Rogério Haesbaert (2011) se refiere al territorio-zona y al territorio-red como “tipos ideales”. Por consiguiente, se trata más bien de una propuesta epistemológica que Haesbaert confirma de la siguiente manera: “al utilizar las denominaciones ‘territorios-zona’ y ‘territorios-red’ se trata más de referentes teóricos, especies de ‘tipos ideales’ que no es posible identificar por separado en la realidad efectiva” (p. 237). En tal sentido, Haesbaert (2011) también habla de una lógica zonal y de una lógica reticular para referirse a la racionalidad que los organiza²³:

La **diferencia** entre zonas y redes se origina en dos concepciones y prácticas diferentes del territorio: una que privilegia la homogeneidad y la exclusividad (la zona) y otra, la red, que pone de manifiesto la heterogeneidad y la multiplicidad, incluso en el sentido de admitir las superposiciones espacio-temporales. (p. 240)

Los territorios-zona habrían prevalecido hasta antes de esta última etapa de globalización y tendrían una lógica de continuidad física, una base física-natural. Son territorios que tienen

²³ Aquí, se hace notar que Haesbaert habla de lógica organizativa y que no está describiendo «realidades».

usos más específicos y están relativamente bien delimitados, con relaciones y contornos más o menos definidos.

Por su parte, las redes en Haesbaert no se sitúan como dinámicas opuestas al territorio-zona; no son las redes de Castells (2006), que implican desarticulación física, sino que están territorializadas. Los territorios-red, tienen también una base física, pero mayor flexibilidad hasta el punto de que, en ocasiones, pueden funcionar como “rizoma”, con subredes replicantes. Esta es una idea que se inspira en el espacio móvil expresivo de Deleuze-Guattari (2012). Así, el geógrafo brasileño piensa que las redes tienen un papel ambivalente: “territorializador cuando no sobrepasan determinado territorio y desterritorializador cuando sí lo hacen” (Haesbaert, 2011, p. 242).

Haesbaert (2011) distingue dos tipos de redes como organización social. Las primeras, que existieron y siguen existiendo todavía son las redes físicas. Por ejemplo, están las redes viales (técnicas o instrumentales) o de telecomunicaciones de un país que actúan como “redes territoriales” porque fortalecen la unidad o la integración del Estado-nación. Según este autor, esas “redes primeras” no deben ser entendidas solo en su sentido de control o dominio material sino también como apropiación simbólica. Éste es el caso de los territorios de antaño por los que transitaban los comerciantes y los peregrinos.

El segundo tipo de redes está formado por aquellas que han surgido a partir de la última globalización económica y cultural. Según el autor, estas redes estarían dominando el espacio mundial “con nuevas ‘capacidades’ y ritmos, generando una difusión creciente de flujos inmateriales” (Haesbaert, 2011, p. 244).

El geógrafo reconoce que la red de circuitos de las nuevas tecnologías de la información no está asentada en su mayor parte en un territorio físico, aunque existe una carga material en los mecanismos de control informatizados. A partir de la última globalización habrían ingresado los territorios-red de las grandes corporaciones empresariales que se interesan más por un

control de los circuitos de flujos y redes alrededor del mundo que de áreas o zonas situadas en el espacio terrestre.

Haesbaert (2011) destaca la posibilidad, en esta época, de controlar no solamente el espacio indispensable para nuestra reproducción social (territorio-zona), donde nuestras referencias e identificaciones espacio-simbólicas se efectúan en el arraigo y la estabilidad, sino también la posibilidad de hacerlo con las redes modernas en la movilidad. Es claro que para el autor el poder rige también en los territorios-red. El principal recurso de control en ellos se daría a través de los puntos de accesibilidad o de acometida. Aunque, en general, en el ámbito territorial, el poder se concentraría en quien puede actuar en múltiples escalas, a cierta velocidad y por los diferentes tipos de territorios. Estas propuestas del geógrafo brasileño serán determinantes para identificar la territorialidad de los personajes en las obras literarias.

Para resumir las reflexiones en este apartado, se puede afirmar que en el pensamiento de Haesbaert se ha encontrado una propuesta conceptual que incluye la idea de una dominación político-económica y de apropiación simbólico-cultural espacio-territorial que dialoga con las teorías de **Lefebvre** y de **Raffestin**. El brasileño también sostiene una propuesta analítica de territorio-zona y territorio-red multifuncional, flexible y lo suficientemente amplia para relacionarla con los espacios locales y globales en la literatura.

Antes de pasar a discutir la territorialidad, la segunda categoría que se adoptará para la posterior interpretación literaria, todavía queda pendiente la clarificación de términos importantes que caben dentro del campo semántico de territorio, especialmente la desterritorialización y la reterritorialización o simplemente denominada des-reterritorialización.

1.4.3 Des-reterritorialización

El empleo de la palabra desterritorialización, es relativamente reciente y ha ido ganando relevancia, sobre todo a partir de su uso por parte de los franceses Gilles Deleuze y Félix

Guattari²⁴. Sin embargo, al igual que otros términos significativos para el pensamiento deleuze-guattariano se ha convertido, en las últimas décadas, en un verdadero «cajón de sastre» para interpretar diferentes posiciones.

En el campo geográfico existía una conceptualización muy clara, pero simplificada del proceso de territorialización, desterritorialización y reterritorialización -o TDR como lo resume Raffestin (en Schmidt di Friedberg et. al, 2018)- y al cual se adhiere Haesbaert. TDR significaba el movimiento a través del cual un agente construye un territorio (territorialización) para después deconstruirlo (desterritorialización) y reconstruir un nuevo territorio (reterritorialización).

Deleuze y Guattari, en cambio, hicieron de la des-reterritorialización uno de los conceptos centrales de su pensamiento. Los franceses ampliaron gradualmente el uso de dicho concepto: desde su vinculación con la máquina de producción del deseo del capitalismo, en los años 70 del siglo XX, hasta llegar a la polisémica concepción de territorio en *Mil Mesetas* (2012 [1988]) y *¿Qué es la filosofía?* en las décadas de 1980-1990. En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari proponen que los territorios siempre contienen dentro de sí agentes de desterritorialización y de reterritorialización. Pero, más que una cosa u objeto, el territorio sería un acto, unos medios, un ritmo (2012, p.321). Al mismo capital lo conciben como una máquina que funciona por desterritorialización de flujos descodificados de dinero, trabajo, mercancías, etc. La desterritorialización, como proceso diferente dissociado de la reterritorialización, no existiría. Sería solo la otra cara de la construcción de territorios.

En la misma obra, los autores hacen un seguimiento de la desterritorialización, desde las sociedades tradicionales hasta fines del siglo anterior. Ponen énfasis en el proceso de desterritorialización porque es así como entienden la creación del estado y la dinámica del capitalismo. La aparición del estado sería la responsable del primer gran movimiento de

²⁴ Las reflexiones teóricas de Deleuze y Guattari durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo pasado, fueron una propuesta para renovar las categorías analíticas frente al agotamiento del estructuralismo. Así, ambos pensadores, elaboraron una propuesta filosófica particular junto con reflexiones para actualizar la lingüística, el arte, la psiquiatría, la crítica social y la política. El resultado está en sus publicaciones conjuntas; en especial en los dos tomos de su obra cumbre *Capitalismo y Esquizofrenia*, que abarca *El Anti Edipo* y *Mil Mesetas*, pero también en *Kafka. Por una literatura menor* y en *¿Qué es la filosofía?*

desterritorialización negativa, en tanto aquél determina la división de la tierra a través de la organización administrativa, agraria y habitacional. Es negativa porque el estado fija al hombre a la tierra, pero lo hace de forma despótica, organizando todo a su manera.

Los procesos de desterritorialización positiva estarían constituidos por “líneas de fuga” decodificadas (2012, p.517) que escapan a las estructuras de previsión y organización de las instituciones de poder impositivas. El pensamiento deleuze-guattariano imagina precisamente al arte y la literatura como máquinas productoras de un espacio de multiplicidades, diferencias y de nuevas vías de expresión. Estas vías de expresión que en la propuesta de los autores se nombran como “líneas de fuga o de desterritorialización”, van a visibilizar los aparatos de poder mientras se enrumban hacia lo inesperado. Son, pues, desplazamientos que permiten huir y emanciparse de los aparatos sociales de poder, socavándolos, donde huir no significa evasión ni movimiento físico, sino creación. La misma escritura es comparada por Deleuze y Guattari como un flujo entre creación y destrucción (2013, pp.59-60). El movimiento metafórico del flujo ocurre cuando éste se desterritorializa positivamente, es decir se transforma en una línea de fuga, de lo contrario será una “desterritorialización negativa”.

En su obra en solitario *Crítica y Clínica* (2009), Deleuze busca para la literatura la liberación del “fascismo” del lenguaje a través de la creación de una especie de lengua “extranjera”- correspondiente a las literaturas menores, ya que según el autor:

Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante. (p.16)

En otras palabras, una obra que se considere literaria vendría a ser una máquina productora de nuevos espacios de expresión y de relaciones que deshacen la idea de unidad y de identidad; es decir que rechazan un canon establecido o simplemente cualquier relación de poder. El lenguaje literario tiende a la desterritorialización del lenguaje utilitario y da lugar a una línea de fuga respecto de los “estratos duros”, entendidos estos como estructuras lingüísticas.

La propuesta de Deleuze y Guattari se puede complementar con algunas aclaraciones de Haesbaert (2011, p.141). El geógrafo brasileño advierte acerca de los diferentes significados que subyacen tras el uso del concepto de desterritorialización. Por ejemplo, cuando se habla en términos políticos, significaría disminuir o debilitar el control sobre las fronteras nacionales por causa de la movilidad, tanto de personas como de bienes materiales, capital o informaciones. En cambio, en el aspecto económico, la desterritorialización se refiere a la deslocalización de las empresas y de los flujos de capital.

Haesbaert señala la importancia de no confundir la desterritorialización con la mediación espacial en la comunicación humana a través de medios virtuales. En su criterio (2011), “la virtualización debe ser concebida más como una dinámica actuante en la reterritorialización, o sea, en la construcción de nuevos territorios, tengan estos mayor carga funcional o simbólica, sean más estables o estén en movimiento constante” (p. 226). Así, la formación de territorios-red no implicaría, necesariamente, la destrucción de un territorio-zona sino una nueva forma de articulación territorial.

En coherencia con los conceptos de espacio, territorio y de las categorías analíticas (zona y red) hasta ahora elegidas, se ha optado por asumir la posición de Deleuze-Guattari respecto a la des-reterritorialización, en el sentido de pensar a los territorios imaginarios de las narrativas literarias como espacios atravesados por estrategias de des-reterritorialización como ocurre en un corte en la tierra que muestra sus estratos geológicos.

1.4.4 Territorialidad

La conceptualización sobre la territorialidad amerita una reflexión aparte, porque junto al territorio será otra de las categorías interpretativas que se incorporará en la metodología. No se trata únicamente de responder a la pregunta sobre qué es la territorialidad, también es necesario saber con qué otras categorías socioculturales se relaciona. En este punto, es necesario dejar en claro, desde ya, que esta investigación no asume la territorialidad asociada a localismos, nacionalismos ni regionalismos, entendidos éstos como una exaltación populista de identidades territoriales esencializadas.

La discusión sobre lo innato y lo adquirido, lo natural y lo cultural, entre los que opinaban que la territorialidad enfocada como la tendencia humana por apropiarse, defender y organizar políticamente un área geográfica delimitada es instintiva y los que se mostraban opuestos a esa tesis, se prolongó hasta el siglo pasado e involucró tanto a la biología como a las ciencias sociales. Actualmente, la territorialidad humana se piensa más como una característica cultural y no como un hecho natural y esa es también la postura que adopta este trabajo.

Haesbaert (2011, pp.31, 63) aborda la forma de apropiación espacial, es decir la territorialidad como presupuesto general (o cualidad) para la construcción de territorios. Por lo tanto, puede abarcar desde el nivel más físico o biológico de relación con el territorio para satisfacer las necesidades humanas básicas, hasta el nivel más abstracto y simbólico que lo resignifica y se apropia de él, gracias al poder de representación y de imaginación. En opinión del geógrafo, lo que ocurre en la actual fase de globalización capitalista es una “crisis del dominio de la territorialidad universal y uniformizada” (p. 124) que ha dado paso a otros tipos de territorialidades (lealtades con diferentes intereses) construidas en espacios de gran movilidad.

La posición de Haesbaert es compartida por el arquitecto y urbanista ecuatoriano Fernando Carrión (2010), quien afirma que “las identidades son contradictorias, múltiples, simultáneas y cambiantes; por eso la diferenciación que introduce la globalización tiende a afirmar nuevas identidades (étnicas, ambientales, políticas, deportivas, territoriales, etc.)” (pp. 146-147). En otras palabras, se habrían transformado la subjetividad y la experiencia del espacio-tiempo, moldeados por las distintas *geometrías de poder* en las que estamos inmersos.

En esta investigación nos interesa la dimensión simbólica-identitaria de la territorialidad, pero con una conceptualización más amplia que la propuesta por Haesbaert.

Gilberto Giménez (1999), sociólogo de la UNAM, parte del supuesto que las identidades sociales descansan en gran parte sobre el sentimiento de pertenencia a múltiples colectivos. Por lo tanto, las identidades territoriales (territorialidades) tendrían que definirse inicialmente

en términos de *pertenencia socio-territorial*. Dicha pertenencia tendría cuatro referentes: la identidad personal (subjectividad que experimenta un sentimiento de lealtad), un colectivo solidario, símbolos culturales compartidos y un territorio común. La clara descripción de Giménez sobre las dimensiones de la territorialidad, servirá en la propuesta metodológica como herramienta de interpretación literaria.

La pertenencia socio-territorial comporta grados según la mayor o menor profundidad del involucramiento con el territorio y designa el status de pertenencia a una colectividad en su dimensión territorial; donde el territorio desempeña un papel relevante en el contexto de la acción y de las relaciones humanas. También se puede inferir que la territorialidad es la categoría, dentro del campo semántico de territorio, que integra en forma más evidente al sujeto y su subjectividad con el espacio territorial. Por último, hay que tener en cuenta que el territorio puede ser en sí mismo objeto de apego afectivo (topofilia) sin considerar un sentimiento de pertenencia socio-territorial. Giménez (1999) se refiere también a la valoración positiva del territorio, como una forma para comprender la identidad territorial .

La valoración del territorio, está en estrecho vínculo con las identidades, pues normalmente los sujetos se identifican con aquello que valoran positivamente. Además, si la territorialidad está entrelazada en las relaciones sociales de apropiación del espacio, interviene también en la demarcación de los límites territoriales. Del tipo de límites que bordean al territorio, dependerá la intensidad con la que el colectivo social experimenta la territorialidad. Dichos límites pueden ser de carácter físico o simbólico, pero aún en el segundo caso es posible ejercer el poder en los límites que el sistema sémico utiliza para representarlos.

Conviene también hacer hincapié en que todos los teóricos citados en este apartado piensan que la pertenencia socio-territorial no ha perdido relevancia en la actualidad, aunque se expresa bajo formas modificadas y nuevas configuraciones. Al parecer, la territorialidad engloba, al mismo tiempo, aquello que es fijación, arraigo y lo que es movilidad y redes.

Hasta este momento, se han discutido los dos grandes pilares conceptuales de este estudio: la globalización y el territorio. Todavía hace falta indagar sobre las vinculaciones entre territorio y globalización. Sería ilógico reflexionar sobre territorio, por un lado y globalización, por otro, sin precisar los límites que corresponden a dichos términos y sus mutuas interconexiones.

A propósito de que algunos teóricos han pronosticado la “desaparición de los territorios” con el advenimiento de los llamados “flujos globales”, también se intentará ofrecer una respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cuál es el nuevo rol de los territorios nacionales en una época de globalización? y ¿A qué transformaciones territoriales ha dado lugar la globalización?

1.5 Territorio y globalización

En este apartado, la duda central inevitable es si ha perdido relevancia la pertenencia territorial nacional en las sociedades modernas marcadas por la movilidad y la globalización económica. Se trata de un planteamiento que relaciona lo global con los territorios nacionales a través de los efectos económicos (políticas de apertura, transferencia de bienes públicos de la administración estatal al control privado y transnacional) y con el campo cultural (internacionalización tecnológica, formación de oligopolios e industrias culturales) que ha producido la globalización. Como se discutió con anterioridad, muchos de los cambios económicos, con impactos territoriales, están íntimamente entrelazados con transformaciones culturales.

Los temas que se abordarán aquí siguen una línea argumentativa doble. Por un lado, se postula que el territorio nacional es un sistema espacial complejo que asimila las transformaciones de la globalización y, por otro lado, se propone que los territorios nacionales no han desaparecido, sino que el aparato estatal ha reorientado su eje de acción, adaptando sus prácticas espaciales a los requerimientos de la globalización económica.

Una de las intervenciones más claras de la globalización tiene que ver con la nueva configuración urbana que han ido adquiriendo las grandes ciudades en el mundo, en especial

las llamadas “ciudades globales”. El término introducido, aunque no creado, por la socióloga neerlandesa Saskia Sassen (2009) en 1991 se refiere a centros de control para el sistema de acumulación del capital mundial, en especial por la magnitud, jerarquía e importancia del empleo financiero y de servicios de las empresas ahí establecidas.

Desde años atrás, se ha observado que el fenómeno referido a la profundización de las desigualdades sociales en las grandes urbes —y no solo en las ciudades globales— coincide con una fragmentación territorial en zonas económicas y socialmente privilegiadas que participan de la dinámica económica globalizadora y en zonas excluidas de esa dinámica. Esta nueva configuración, diferente a la ciudad tradicional más o menos integrada, y que de alguna manera reproduce la acumulación del sistema capitalista mundial, es la que se conoce como *fragmentación urbana* (Kozak, 2013; Szupiany 2018).

De acuerdo con Luis Mauricio Cuervo (2006, p.45), los cambios económicos y territoriales de tipo global provocan también modificaciones en la esfera de los imaginarios locales, esto es en las organizaciones e instituciones sociales. Cuervo se refiere a las interconexiones globales entre organizaciones sociales territoriales y los imaginarios colectivos que se “contaminan” mutuamente. Sin embargo, no hay que olvidar la falta de homogeneidad en dicha “contaminación”. Los flujos globalizadores se encuentran en su trayecto con resistencias y condicionamientos variables, lo cual crea disparidades territoriales, sobre todo entre los territorios que no están plenamente insertos en la economía globalizada. Este es el caso de Hispanoamérica, donde persisten «otras modernidades» en la producción económica y cultural.

Siguiendo a Cuervo (2006), la globalización también penetra en los territorios a través de los medios de comunicación, la publicidad y las industrias culturales que no solo propician el contacto de las personas con formas y modos de vida lejanos, sino también con estereotipos culturales asociados con objetos de consumo, paisajes y edificaciones. Son nuevas formas urbanas que cambian la organización y el funcionamiento de las ciudades, además de su espacio físico y sus patrones culturales.

Las transformaciones territoriales ocurridas durante las últimas décadas en el mundo, debido a la globalización, generaron propuestas como las del sociólogo **Bertrand Badie**, quien desarrolló todo su razonamiento sobre la “anulación” de los territorios en su obra *Fin de los territorios* (1995) y la relacionó con la predominancia de las redes y el debilitamiento del estado-nación. En su trabajo, Bertrand Badie (1995) reflexiona sobre los fenómenos ocurridos a partir de los años ochenta del siglo pasado. Así, se refiere al desarrollo de nuevas tecnologías de la comunicación, a los intercambios financieros internacionales y a los grandes flujos migratorios mundiales que han incentivado el pensamiento de que la organización social de bienes, dinero y población, a través de redes y flujos, han debilitado la soberanía, un elemento característico del territorio de los estados-nacionales.

Sin embargo, hasta el momento es un hecho comprobable que los territorios de los estados-nación todavía no han desaparecido —como algunos lo auguraban—, aunque su soberanía ha tenido que ceder frente a los flujos globalizadores. En este proyecto se considera que el territorio de los estados nacionales todavía ingresa en la discusión de varias problemáticas actuales. Solo por mencionar un par de ejemplos: la defensa del territorio soberano está presente en los partidos europeos de extrema derecha que se han formado durante las últimas décadas, también se manifiesta en el Brexit (como separación de Gran Bretaña de la Unión Europea), en las protestas contrarias a la globalización (las últimas se realizaron en Chile y en Colombia), en el “*America first*” del expresidente Trump, en la imposibilidad de ingresar o salir libremente de Venezuela y Cuba, en la falta de unidad de los países hispanoamericanos para impulsar su apoyo mutuo, en la negación de China a permitir que Taiwan se independice, en el cierre de las fronteras de algunos países europeos que se negaron a recibir a refugiados en 2015, en la idea de Donald Trump de construir un muro en la frontera que separa a Estados Unidos de México, etc.

Hoy en día, es imposible desconocer que las fronteras, más que “disolverse”, se están transformando. Es el caso del estado-nación con el debilitamiento de la soberanía territorial a favor de la relación poder-economía defendida por las grandes empresas transnacionales. Los territorios nacionales, urbanos, regionales, etc. en su materialidad y en su carácter simbólico,

no han desaparecido con la globalización, aunque sí han sufrido transformaciones que se evidencian en dinámicas como la «fragmentación urbana».

De todas maneras, las posturas discutidas anteriormente se refieren más a la categoría conceptual de territorio físico y a sus representaciones culturales. Sin embargo, hace falta todavía un marco teórico que permita ingresar al espacio en la literatura y también buscar conceptualizaciones literarias que se conecten con los territorios y territorialidades que se imponen en el mundo actual.

La problemática de la tensión global/local/glocal, que conflictúa los imaginarios sociales, se traslada a la literatura cuya interpretación expone la necesidad de una transferencia metódica adaptada desde otras ciencias al análisis literario para hacer frente a ese conflicto. En este estudio el apoyo viene desde la geografía y las matemáticas. Si se combina la propuesta de la caracterización local/global/glocal en la literatura con la posibilidad de situar analíticamente los “territorios-zona” y “red” como recursos narrativos, entonces se habrá conseguido delinear la tesis central de esta metodología. En definitiva, se trata de pensar a los “territorios-zona” como recursos narrativos para representar espacios locales y a los “territorios-red” como recursos narrativos para representar a espacios globales. Esta equiparación se puede realizar al tratarse de categorías analíticas y porque la lógica territorial zonal y la lógica territorial en red, propuestas por Haesbaert (ver 1.4.2.1), **coinciden con los dos tipos de territorios**. Ambos son espacios móviles, aunque la dinámica del territorio-red es más cambiante, tiende a abarcar **más espacio** y a hacerlo a mayor velocidad.

1.6 El espacio literario

En este último apartado del marco teórico, se busca reflexionar sobre dos propuestas. Primero, sobre la ciencia ficción y el relato fantástico, dos subgéneros literarios que se han ocupado con mayor intensidad acerca de la temática del espacio-tiempo y que expresan un grado de afinidad con la topología matemática, la cual será empleada como parte de la metodología de interpretación literaria. Segundo, interesan también las nuevas ideas en materia de espacio literario que puedan servir para construir un aparato metodológico, es decir, desarrollar

indicadores adecuados para las dos categorías interpretativas seleccionadas: los territorios (zona y red) y la territorialidad.

Respecto al primer objetivo de este apartado, como bien lo señalan Alemán y Sevilla (2021) la ciencia ficción se desarrolló a partir de formas genéricas previas, en especial del gótico. En ese trayecto mantuvo vínculos cercanos con la literatura de aventuras, la literatura de viaje, la crónica periodística, etc. Este hecho resulta en la dificultad de identificar un origen claro de la ciencia ficción que alcanzó su esplendor en la obra de algunos escritores como Julio Verne y H.G. Wells.

Julio Verne (1828-1905) fue uno de los padres de la literatura de ciencia ficción y de las novelas de aventuras que combinó su interés por la ciencia y la tecnología con una poderosa fantasía. En opinión de Álvaro Alemán²⁵: “Julio Verne globalizó, con su literatura, la imaginación del mundo occidental”. En efecto, al haberse convertido en uno de los autores más leídos a nivel mundial y más importantes en el campo de la literatura juvenil, el francés rebasó su espacio local, «colonizando» la imaginación de millones de receptores con la idea de otros «mundos paralelos».

Alemán y Sevilla (2021) identifican la configuración de la ciencia ficción a partir de un grupo de textos emitidos desde la cultura anglófona a finales del siglo XIX y de la francófona en la década de 1860. Aunque ya en el siglo XIX el francés Camille Flammarion planteó la tesis de los “mundos posibles” no en su calidad de divulgador científico y astrónomo, sino más bien como escritor de literatura fantástica y conciliador entre ciencia, mística y espiritismo que también era. La obra de Flammarion alcanzó gran repercusión en América Latina como discurso europeo transnacionalizado.

En definitiva, la influencia de estos escritores comprueba que la ficción especulativa científica y la «popularización» de la ciencia, como expresiones del misterio que despierta la naturaleza, la imaginación aventurera y la curiosidad por otros espacio-tiempos habitados, han

²⁵ En diálogo con el Prof. Alemán: 22.11.2021.

acompañado con frecuencia al discurso científico formal, en especial al de la astronomía y la física.

Por otro lado, el relato fantástico²⁶, sobre todo aquél que relaciona la literatura con la filosofía, como en la narrativa de Borges, explora también la existencia de otros espacios. Es el caso de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (2002), un relato donde el argentino hace uso de la especulación metafísica, para «deformar» **el espacio topológico de la realidad** y mostrar su naturaleza especular y proyectiva en otros espacios que atraviesan sus límites, rompiendo el paradigma epistémico de la razón y la verdad. La maestría de la escritura borgiana da cuenta del poder de la literatura para generar otros mundos posibles. Este tipo de literatura permite también la reflexión acerca de las posibilidades de «lo real» como construcción histórica y social en detrimento de la postura que la piensa globalizada y como algo dado, cuando puede ser cuestionada y revisada desde muchas ópticas, entre esas, la literaria.

El segundo objetivo de este apartado considera que los aportes germánicos sobre la representación del espacio literario constituyen un fundamento valioso para el desarrollo de una metodología de interpretación literaria.

Para la profesora Birgit Neumann (2015) fue la comprensión teórica de las narraciones, en su secuencialidad temporal, la responsable de que el espacio recibiera tan poca atención en la literatura y que, hasta hace poco, no se hubiese desarrollado ninguna categoría espacial de análisis sistemático comparable a las que existen para el estudio de la representación del tiempo.

De acuerdo con los teóricos alemanes Hallet y Neumann (2009), la tendencia actual es relacionar los estudios literarios orientados al espacio con la investigación espacial de los estudios culturales y con los enfoques de la investigación narratológica orientada al espacio. Para este propósito, es necesario tomar en cuenta siempre que el espacio está constituido en

²⁶ Para Tzvetan Todorov (1981) el relato fantástico viene dado por la perplejidad de alguien que confía en las leyes naturales, frente a un hecho que aparentemente es sobrenatural. Asimismo, el tiempo inasible y continuo, constituye uno de los aspectos más definidores de la literatura fantástica.

el tiempo, ya que, así como las progresiones temporales requieren una mediación espacial, el espacio también adquiere importancia solo a través de su temporalidad concreta.

Las recientes investigaciones literarias normalmente discuten la representación²⁷ y las funciones del espacio. En dichas discusiones, han superado la idea centrada en la narratología de que el espacio literario es un término vinculado exclusivamente a la descripción²⁸ (Hallet y Neumann, 2009). Esto implica que ya no se lo considera solo como un accesorio ornamental en la narración que busca crear un efecto de realidad.

En otro aspecto sobre la relación entre el espacio «real» y su representación literaria, Hoffmann (1988, como se cita en Nünning, 2009) comenta que²⁹:

[...] el espacio y sus objetos pierden su autonomía como objetos, su coherencia como marco realista o incluso conceptual y simbólico, y, abandonando todas las barreras, quedan disponibles como material de ficción para todo tipo de construcciones ficticias. (p.38)

Adicionalmente, el separar los espacios reales de los representados permite determinar la medida en la que la literatura reconstituye de forma performativa el espacio que representa. Siguiendo a Hallet y Neumann (2009, p.23) cuando citan a Zapf, la libertad de la que dispone la ficción —la misma estructura autorreflexiva de la literatura y sus funciones como “meta-discurso cultural-crítico” y como “contrapunto imaginativo” (Zapf, 2005, p. 67)— logra crear un interdiscurso para la “reintegración de lo reprimido con el sistema de realidad cultural³⁰” (Zapf, 2005, p. 71).

²⁷ El término "representación espacial" se refiere aquí en el sentido más amplio a la concepción, ordenación y estructuración de la totalidad de escenarios, paisajes y entornos del mundo ficticio (Nünning 2009, p.33). Citado por Birgit Neumann (2015, p.97)

²⁸ Para Nünning (2009: pp.45-46) la descripción se refiere a la representación y configuración del mundo ficticio de un texto literario. Las descripciones generalmente controlan la concreción del mundo narrativo por parte del lector y, por lo tanto, contribuyen significativamente al efecto de realismo y a la creación de ilusiones.

²⁹ La traducción es mía. Versión alemana:

“Das bedeutet auch, daß der Raum und seine Gegenstände ihre Eigenständigkeit als Objekte, ihre Kohärenz als realistisches oder selbst konzeptuelles und symbolisches Rahmenwerk verlieren und unter Aufgabe aller Schranken verfügbar werden als fiktives Material für jede Art fiktiver Konstrukte.” (p. 38)

³⁰ La traducción es mía. Versión alemana:

La propuesta anterior no significa dejar de lado la convicción de que los espacios cumplen una función narrativa. Al contrario, se trata también de determinar qué lugares, objetos y situaciones de la realidad se seleccionan en un texto narrativo y cómo se presentan o se narran en los espacios literarios. Por ejemplo, se busca establecer si lo hacen desde la perspectiva de un narrador heterodiegético o desde la perspectiva de uno de los personajes (Nünning, 2009).

En la introducción a la obra *Espacio y movimiento en la literatura (Raum und Bewegung in der Literatur)*, Hallet y Neumann (2009) postulan que aquello que los estudios literarios entienden por espacio, tanto teórica como metodológicamente, se caracteriza por la heterogeneidad. Sin embargo, no dejan de resaltar que la representación del espacio es uno de los componentes básicos de la exploración imaginativa de la realidad, como lugar de acción y portador del significado cultural, ya que los espacios en la literatura son espacios de la *experiencia* de los personajes. Así, desde los años ochenta del siglo pasado, se habría producido un desarrollo que se aleja de los análisis estructuralistas de la representación del espacio hacia la investigación de la construcción cultural de los espacios y las fronteras (Nünning, 2009).

En la misma línea de los académicos alemanes citados antes, los estudios del espacio en la literatura estaban ya bien establecidos mucho antes de la proclamación del “giro espacial” (Hallet y Neumann, 2009, p.16). En este respecto, se pueden mencionar, por ejemplo, los aportes de Jurij Lotman (1972) y Michail Bachtin (1989) que pusieron de relieve las interrelaciones de las prácticas espaciales literarias con las prácticas culturales y con los marcos sociales y políticos. En Bachtin, se destaca también el concepto de “cronotopo”: una forma de la configuración espacio-temporal del texto narrativo.

De todas maneras, es importante aclarar que la función espacial puede diferir considerablemente en las narraciones literarias. Esto significa que puede ser solo un marco o fondo estático para un tema predominante o una trama organizada en torno al mismo espacio, como ocurre en la literatura de viajes o en aquella en que la ciudad es la protagonista y donde

»kulturkritischer Metadiskurs« »imaginativer Gegendiskurs« Interdiskurs zur »Reintegration des Verdrängten mit dem kulturellen Realitätssystem«. (p.23)

se encuentran metareflexiones sobre esas mismas construcciones espaciales (Neumann, 2015). En cualquiera de los casos anteriores, la representación espacial en las obras literarias puede tener una posición dominante en la descripción, en el discurso narrativo o en la reflexión metaficcional sobre la constitución espacial ficticia. Además, puede desempeñar diferentes funciones espacio-culturales. Hallet y Neumann (2009) observan en las novelas contemporáneas una clara metaficcionalidad en la representación del espacio, lo que sugiere una mayor conciencia de sus dimensiones constructivas y de su poder político.

De acuerdo con los mismos teóricos alemanes aunque todavía se entiende poco acerca de las funciones literarias que el espacio puede cumplir en su semantización como portador cultural de significado, se puede esperar que un estudio literario orientado al espacio proporcione información tanto sobre la relación entre las realidades espaciales empíricas y sus figuraciones textuales como sobre la constitución simbólica y estética de los espacios. Si las categorías de análisis literario se combinan de manera consistente con los enfoques de los estudios culturales espaciales, permitirán explorar la literatura como medio cultural espacial.

Las ideas anteriores servirán para el diseño metodológico del análisis narrativo de esta investigación junto con las conceptualizaciones sobre la topología, la topografía y las dinimizaciones que se discutirán en las siguientes secciones.

1.6.1 Topología y geometrías

El experto Carlos Prieto de Castro (2013) sostiene que la topología es una de las ramas más importantes y de mayor influencia en las matemáticas modernas³¹. En el siglo XIX se desarrolla a partir de los aportes de varios matemáticos, aunque su origen se remonta al trabajo de Leibniz y su “Analysis Situs” (siglo XVII). Esta ciencia estudia las transformaciones de objetos y de espacios abstractos por medio de deformaciones continuas, es decir sin cortes ni

³¹ G. Leibniz, su iniciador, le dio el nombre de “Geometría de la posición”.

rasgaduras. Para la topología el espacio es flexible, **como si fuera de goma**, tiene plasticidad; de tal modo que podemos deformarlo de manera continua.

Los espacios topológicos son espacios dinámicos interconectados (múltiples) que exhiben ciertas propiedades universales, es decir cualitativas. Estas propiedades son las responsables de que un espacio devenga en otro; por ejemplo, que varios espacios se anexionen dando lugar a otro más complejo o al revés. Por lo tanto, no hay objetos independientes del espacio donde se presentan. Un objeto es lo que es por su relación consigo mismo y con todos los demás de su categoría o universo.

En definitiva, se puede afirmar que la topología abre nuevas perspectivas de la cognición espacial y temporal porque se concentra en el surgimiento de formas (morfogénesis) y su duración, además de que introduce un nuevo campo de conceptos, como por ejemplo: la continuidad, la conectividad y la orientación. De acuerdo al pensamiento del matemático Luciano Boi (2016, p.12) se puede inferir que el campo de esta ciencia **son las imágenes: no solamente visibles y táctiles, también sonoras.**

En este trabajo se considera que el lenguaje de la topología hace posible pensar y operar en espacios abstractos como son los literarios. Asimismo, la topología otorga el conocimiento del proceso, no solo de los estados sino de las transformaciones, las transiciones de un espacio-tiempo literario en otro. Gracias a la elasticidad, la flexibilidad, la capacidad de deformación y otras propiedades dinámicas que caracterizan al espacio topológico es posible identificar modificaciones cualitativas o “morfismos” en los territorios literarios a través del tiempo.

Por su parte, el estudio de la geometría euclidiana inicia a partir de los griegos (siglo IV a.C.). Más tarde, Descartes, filósofo, matemático y físico francés, introduce en el siglo XVII, la geometría cartesiana o analítica que consiste en herramientas algebraicas para describir la geometría euclidiana. Esta última geometría estudia figuras unidimensionales, bidimensionales y en ciertas ocasiones hasta tridimensionales.

Las geometrías no-euclidianas niegan el quinto postulado de Euclides y son varias, abarcan otros conceptos adicionales, sobre todo, los referentes a las propiedades generales o universales de los objetos que no dependen de la distancia, o sea de la métrica que es una propiedad particular. Estas geometrías emergieron como una creación de la mente humana, sin verificación en el mundo real e incluyen a cuerpos geométricos con curvaturas, de tres o más dimensiones.

Las propiedades geométricas generales son fundamentales para conocer el «modo de existencia del espacio»: su estructura, sus articulaciones e interacciones. Esto ha sido posible, sobre todo a partir del giro en la geometría que produjeron varios matemáticos del siglo XIX, como Gauss, Riemann y Lobatschewski.

Uno de los teóricos alemanes que ha investigado acerca de la topología en general y también sobre la inclusión de este concepto en el lenguaje y la literatura es Andreas Mahler. Este autor propone la primacía de la relación topológica en el análisis del espacio (Mahler, 2015). Por su parte, Wolf Burkhardt (2015) explica con claridad la diferencia entre la topología y, un término semejante, la topografía³²:

A diferencia de la topografía, la topología no solo afecta el espacio euclidiano y la descripción geodésica o cartográfica de los objetos con sus distribuciones espaciales o geométricas [...] Más bien apunta a las relaciones estructurales entre las ubicaciones mismas y, por lo tanto, a los espacios "cualitativos" y transformadores. (pp.117-118)

Así, Burkhardt (2015) caracteriza a la topología como la disciplina que se enfoca en las relaciones estructurales espaciales y en sus transformaciones, más que en los aspectos cuantitativos.

³² La traducción es mía. Versión alemana:

“Die Topologie betrifft im Gegensatz zur Topographie nicht nur den euklidischen Raum und dabei die geodätische bzw. kartographische Beschreibung von Objekten mit ihren räumlichen oder geometrischen Verteilungen [...] Vielmehr zielt sie auf die strukturellen Beziehungen zwischen den Orten selbst und damit auf ‚qualitative‘ und transformative Räume.” (pp. 117-118)

Mahler (2015) se inspira en Johann Benedict Listing (siglo XIX). De acuerdo a Mahler (2015, pp.17-18), a Listing le interesaba el espacio como abstracción, como estructura, es decir, se enfocaba en el conjunto de relaciones espaciales. El mismo Mahler (p.18) lo explica de esta manera³³: “El espacio, por tanto, no es ya una reducción a su relleno concreto: espacio concreto, nombrable, transitible, sino, antes de toda ocupación, es la posibilidad de vecindad, de una relación que puede dirigirse y dirigir hacia el orden, dinamizando la relación.”

De ahí que, para Mahler, en el espacio no habría primero objetos naturales y luego posibles relaciones entre ellos, sino que las relaciones espaciales serían las que en primer lugar posibilitaron dichos objetos. En otras palabras, antes de toda ocupación, el espacio debería analizarse como la posibilidad de una relación de vecindad dinamizadora.

El espacio, en su abstracción pura, no sería un área extendida sino un conjunto de vectores diferentes o de relaciones vectoriales simples, como arriba-abajo, adelante-atrás, cerca-lejos y abarcaría relaciones más complejas no euclidianas, como la red, el rizoma, el borde, el nudo, etc. En este sentido, Mahler tiene sin duda una deuda con Gottfried Leibniz, quien concibió al espacio como una estructura de relaciones y desarrolló su programa *Analysis Situs*, una obra precursora de la topología matemática.

También en el campo literario y en opinión de Andreas Mahler (2015), el análisis espacial debería tratar inicialmente las relaciones topológicas básicas, pues son esas relaciones las que finalmente se abren a la semántica social, ya sea la semiósfera, específica de la cultura (Lotman, 1989), o los “imaginarios sociales” (Castoriadis, 1990).

En este punto, vale la pena recordar que Lotman desarrolló su propuesta de modelo para describir la acción literaria considerando al acontecimiento **como una transgresión de órdenes culturales**. El modelo de Lotman (1989) se basa topológicamente en una sola

³³ La traducción es mía. Versión alemana:

“Raum ist mithin nicht schon Reduktion auf seine konkreten Ausfüllungen: konkretes, benennbares, begehrtes spatium, sondern vor aller Besetzung überhaupt erst einmal die Möglichkeit einer nachbarschaftlichen Verhältnishaftigkeit, einer auf Ordnung richtbaren wie gerichteten Inbezugsetzung, dynamisierender Relationierung.” (p.18)

relación: un mundo diseñado sobre un eje topológico que lo divide en dos subespacios complementarios (de pares semánticos opuestos), separados por un límite que no se debe traspasar y que vendría a separar el espacio propio del espacio del Otro.

Este modelo, interpretado por Mahler (2015), se resume en dos fases: el orden y la perturbación. La perturbación ocurre cuando un personaje penetra en el **espacio** del Otro a través del eje topológico central, cuando traspasa el límite de su campo semántico y permanece allí. Esa perturbación implicaría una transformación en la estructura topológica abstracta que daría paso a la interpretación semiótica. Por ejemplo, cuando la oposición cerca-lejos se transforma en un contraste cargado de normas entre lo propio-lo extraño. En este caso, según Lotman (1972), se podría decir que el texto tiene un tema (retórico e ideológico).

La transgresión de un límite, establecido como “normal” en el texto, hace que el orden del mundo ficticio se tambalee. En opinión de Lotman (1989), son los movimientos en el espacio los que justamente ponen en marcha la acción: el personaje que cruza el espacio, trasciende el límite y crea inestabilidades. Por eso, Mahler (2015) considera que, metodológicamente, el análisis literario espacial debería comenzar por lo topológico, pues lo abstracto abre las posibilidades de acción, de interpretación semántica y de concreción topográfica.

Para Mahler (2015), el gran mérito de Lotman es haber señalado la importancia del espacio para la literatura, en cuanto a la acción narrativa, y también su valioso significado como un marco que la delimita. En este sentido, jugaría un rol semejante al que cumple el marco en una obra de arte pictórica. Así, la obra literaria presentaría una correspondencia con dicha obra de arte que tiene un marco que la delimita, aunque ella misma representa un modelo de mundo ilimitado. La obra literaria también modela topológicamente un universo total, aunque ella misma estaría delimitada por la acción narrativa. Cornelia Ruhe (2015) también admite que el cruce del límite en el espacio semántico de Lotman daría lugar a una dinamización cultural, es decir, a la activación de la *semiósfera*.

Por otro lado, Mahler retoma la idea de Lotman (1989) acerca de emplear la deixis como un sistema de oposiciones vinculado al espacio literario. Este aspecto ha sido profundizado por Michael Cuntz (2015), quien sostiene que el fundamento de la deixis está relacionado con nuestra cognición. Así, los sujetos buscamos en nuestro propio cuerpo una orientación espacial, un punto de referencia fijo. Luego, a partir de ahí, nos ubicamos en los tres ejes espaciales: vertical, horizontal y transversal. Esto significa que la construcción del sujeto y el espacio se basa en una distinción de un interior y un exterior y en las acciones que desarrolla para orientarse. Por consiguiente, la “relación” y la “acción” serían el punto de partida de la deixis. Cuntz (2015) explica el alcance de la deixis y su papel en el análisis literario de la siguiente forma³⁴:

La deixis como señalamiento con medios lingüísticos es una categoría básica de la pragmática -no separable de los aspectos semánticos ni de los sintácticos- que, mediada a través de la lingüística (Wunderlich 1971) y recurriendo a las posiciones angloamericanas (Morris 1938; Peirce 1998; 1998a), pero sobre todo a la teoría del lenguaje de Karl Bühler (1999), se ha abierto camino en el análisis literario desde los años setenta a más tardar. (p. 57)

Etimológicamente la *deixis*, que significa ‘señalar’, ‘indicar’ o ‘mostrar’, se ocupa del vínculo entre la estructura de una lengua y el contexto en el que ésta se utiliza. Esto es, ciertas características del contexto de emisión se codifican por medios léxicos o gramaticales, como los siguientes: pronombres personales, demostrativos, posesivos, adverbios de lugar y tiempo, flexiones verbales, fórmulas de tratamiento, etc.

Cuntz (2015) interpreta la acción de *señalar* como el ‘mostrar a una persona u objeto que se señala’, es decir, como el hacer un gesto y, por lo tanto, cumplir la función de signo. En este sentido, la deixis podría tener importancia para la constitución del espacio y permitiría centrar la atención en aquellos lugares u objetos que se muestran. Asimismo, en el campo de la narrativa literaria, actuaría como signos espaciales de los narradores o personajes que

³⁴ La traducción es mía. Versión alemana:

“Deixis als das Zeigen mit sprachlichen Mitteln ist eine – weder von semantischen noch von syntaktischen Aspekten abtrennbare – Grundkategorie der Pragmatik, die, vermittelt über die Sprachwissenschaft (Wunderlich 1971) und im Rückgriff aus angloamerikanische Positionen (Morris 1938; Peirce 1998; 1998a), vor allem aber auf Karl Bühlers Sprachtheorie (1999), spätestens seit den 1970er Jahren Eingang in die literaturwissenschaftliche Analyse gefunden hat.” (p. 57)

muestran o señalan. Por eso, se puede asumir la deixis como un indicador lingüístico que vincula a los personajes con sus espacios en las narraciones literarias.

Mahler (2015) cita a Karl Bühler (1982) quien teorizó este apego deíctico de las sensibilidades humanas desde un punto de vista lingüístico bajo el término *Origo*. El *Origo*, como el supuesto origen (punto cero) y centro de navegación de la existencia lingüística, une todos los elementos del habla dependientes de la situación de una manera ilusoria —los deícticos de Bühler— en la intersección de *aquí*, *ahora* y *yo*, fijando a los sujetos a una cierta posición (*hic-nunc-ego-Origo*). En otras palabras, el habla tiene lugar en el aquí y el ahora, así como todo hablar presupone un *yo* (deixis espacial, temporal y personal).

1.6.2 Topografía

Birgit Neumann (2015) se refiere a los espacios topográficos en estos términos³⁵: “Los espacios en la literatura son espacios creados poéticamente y semantizados, a menudo funcionan como superficies de proyección de estados de ánimo o como vehículos para la expresión de ideas culturales”. (p. 98)

La cita anterior significa que, en la literatura, estos espacios contienen una carga emotiva y cultural. En otras palabras, se trata de espacios experimentados por los personajes como *lugares* vinculados a sus normas culturales, valores y modos subjetivos de experiencia y en los que se desenvuelve su existencia imaginaria. Es posible, entonces, inferir la necesidad de analizar el *topos* y los motivos de la historia para poder comprender el valor simbólico de este nuevo tipo de espacio cartografiable o topográfico. A diferencia del espacio topológico, en el espacio topográfico la ubicación concreta es más importante que la relación espacial. Por eso, la topografía se refiere a espacios específicos, ocupados, transitables y, por lo tanto, semantizados.

³⁵ La traducción es mía. Versión alemana:

“Räume in der Literatur sind poetisch kreierte und semantisierte Räume, die oftmals als Projektionsfläche für Stimmungen oder als Ausdrucksträger kultureller Vorstellungen fungieren”. (p. 98)

Si se retoma el pensamiento de Lotman (1989) de que el espacio literario se caracteriza por una concreción topográfica de los subespacios ocupados semánticamente y relacionados en torno al espacio cotidiano de los personajes, se obtiene un argumento a favor del enfoque espacial referido a los lugares en la literatura. Para Mahler (2015), también en coherencia con Lotman, el cruce de la “frontera” -es decir, el cruce espacial de un campo semántico a otro- sería central como evento para poner en marcha la dinámica de la trama narrativa. Así, se puede pensar en el lugar que prefigura la acción como portador del significado cultural y los modos individuales de experiencia, que comprenden los valores, las normas y las nociones de lo propio y lo ajeno.

Según la **premisa** anterior, Wolfram Nitsch (2015) retoma una idea de Mahler (1999) por la cual en el diseño de los espacios literarios actuarían conjuntamente tres procesos: su localización geográfica, su constitución corográfica y su especificación ambiental. Estos procesos serán retomados en el marco metodológico para ordenar el análisis topográfico de los territorios literarios.

Por último, aunque los estudios literarios fenomenológicos han contribuido significativamente a una mejor comprensión de la representación espacial, el problema es que se trata generalmente de enfoques que no se conceptualizan con referencia a las propuestas constructivistas de las ciencias sociales y culturales que, en nuestro caso, son una necesidad, pues involucran a la tensión local/global/glocal. Por esta razón, para nuestro proyecto, se abandonó la idea inicial de trabajar con la categoría de *paisaje literario*, a pesar de que resulta evidente que la modelización espacial en la literatura no se corresponde exactamente con los modelos ideológicos de tipo cultural. Todavía no está del todo claro el proceso morfo-fisiológico de la percepción, lo cual puede dar por resultado errores de interpretación en las obras literarias elegidas.

1.6.3 Dinamizaciones y redes

Para los estudios literarios, los espacios siempre están relacionados con los sujetos que se mueven en ellos. Jörg Dünne (2015) propone las *dinamizaciones* como un concepto que

permite estudiar el movimiento en la literatura. Este autor fundamenta su postura en el paradigma del *espacio fluido* de Michel Serres (1980) y de Deleuze (2012)-autores citados por Dünne, p.43- y en la comprensión topológica de la espacialidad de Andreas Mahler.

Serres piensa el movimiento en los textos en forma de relaciones posicionales sobre la base de una descripción topológica del espacio, esto es, como un movimiento vectorial. Dünne (2015) entiende los espacios narrativos “fluidos” de Serres como un nuevo paradigma de una espacialidad específica que se basa en la acción. Así, se podría hablar también de espacialización o de un espacio temporalizado, es decir, de prácticas sociales en las obras literarias que involucran al tiempo y al espacio. Son prácticas vinculadas a los motivos, pero no determinadas por las características individuales de los personajes, sino por la posición en la constelación con los otros personajes.

Dünne (2015) considera que es posible no solo una homología del movimiento físico y del movimiento narrativo textual, sino también —y sobre todo— que los espacios literarios pueden tener una función constitutiva para la formación de la espacialidad a través del nexo entre la “relacionalidad” y la “posicionalidad” (virtual o presencial). El teórico comenta que el establecimiento de relaciones espaciales a través de operaciones semióticas, y que puede describirse fundamentalmente como la relación de objetos, actores y acontecimientos individuales, es una función de los textos literarios y no solo de los textos narrativos (Dünne, 2015, p. 45).

Según Dünne (2015), estas operaciones semióticas vendrían a ser técnicas culturales de espacialización que, gracias a su organización “lingüística”, crean una *doble articulación* o una doble conexión (relacionalidad-posicionalidad) con un espacio de referencia. Así, por un lado, se presentan en relación con los espacios coexistentes en un sentido topológico e idealmente sobre la base de “espacios fluidos” y, por otro lado, las relaciones entre los cuerpos incluyen siempre un aspecto de posicionamiento más o menos fijo, más allá de la pura relatividad designada por el lenguaje. El posicionamiento se aproxima a los espacios culturales, pero los rebasa, ya que no se limita a la función representativa de la literatura en

relación con los espacios de la realidad. En los siguientes capítulos, se comprobará que la propuesta de Dünne es de gran utilidad en la interpretación de los territorios-zona y red.

De esta manera, las reflexiones anteriores justifican el tratamiento topológico (relacionalidad) y topográfico (posicionalidad) de los espacios literarios que se aplicarán en la metodología de este estudio. Además, la idea de un espacio fluido y en constante movimiento implica una forma diferente de considerar la acción en la literatura. De acuerdo con Dünne (2015), “En el espacio líquido, la acción ya no debe verse como una transgresión de un estado inicial estático; más bien, la acción se establece a través de un enlace índice continuo entre algo actual y algo sólo virtualmente presente, hacia lo cual, sin embargo, ya se está produciendo un movimiento³⁶”. (p. 42)

La propuesta anterior significa que los espacios literarios permitirían crear vínculos semióticos entre objetos que no son necesariamente continuos entre sí **en espacio** ni contiguos en tiempo, como ocurre en el espacio virtual o en los territorios-redes. Se trata de una idea inicial de Foucault, interpretada por Hallet y Neumann (2009, p.14), según la cual los epistemes del presente se organizan colocando los más diversos espacios cercanos y lejanos en una relación tensa entre sí. La versión de Foucault³⁷, citada por los alemanes, dice: “vivimos en la era de la simultaneidad, del encadenamiento, de lo cercano y lo lejano, de la yuxtaposición y la dispersión” (p. 14). Al respecto, los teóricos alemanes añaden que la literatura es particularmente adecuada para relacionar espacios heterogéneos entre sí y para recodificar sistemas espaciales dados de esta manera (Hallet y Neumann, 2009).

En forma concreta, se plantea que la reflexión de Dünne acerca de las *dinamizaciones* facilita el ingreso a las redes (y su aplicación en el territorio-red) en el campo de la narrativa literaria.

³⁶ La traducción es mía. Versión alemana:

“**Flüssigen Raums** ist Handlung nicht mehr als Transgression eines statischen Ausgangszustands anzusehen; Handlung stellt sich vielmehr her durch eine fortgesetzte indexikalische Verknüpfung zwischen etwas aktuell und etwas nur virtuell Präsentem, auf das aber eine Bewegung bereits zuläuft”. (p. 42)

³⁷ La traducción es mía. Versión alemana:

“Wir leben Im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten.” (p.14)

En efecto, este autor realiza un breve examen de algunas prácticas de movimiento involucradas en la literatura. Una de ellas es la red.

Para Dünne (2015), las redes se constituirían primero en la narrativa como una relación y no como puntos fijos; una idea que lo acerca a la topología de Mahler. Sin embargo, no existe en Jörg Dünne una propuesta metodológica específica de cómo trabajar con las redes en la literatura. En otras palabras, la pregunta continúa latente: ¿cómo analizar el territorio-red en una obra literaria? Para poder responder a la pregunta anterior, primero se debe buscar una conceptualización teórica sobre las redes que se pueda adaptar a las necesidades de investigación en el campo de la literatura.

Inicialmente, es importante subrayar que los orígenes de la red social como perspectiva teórica, relacionada con la teoría de redes, y como herramienta metodológica fueron diferentes.

A finales de los años noventa del siglo pasado y principios de nuestro siglo, Manuel Castells (2002) incorporó en la discusión social la idea de la *sociedad red* como un proceso estructural de cambio social y no solo como la difusión y adopción de Tecnologías Digitales de la Información y Comunicación (TICs). A partir de entonces, este término adquirió popularidad en relación con las redes de las tecnologías de la información de alta velocidad. A pesar de ello, el concepto de *red de relaciones sociales* ya había sido muy utilizado décadas atrás, tanto en la antropología como en la sociología. En ese entonces, se trataba de un concepto vago e impreciso, empleado más bien como metáfora que mostraba a la red social como un sistema interrelacionado e interconectado, equiparable al concepto de estructura. Más tarde, el antropólogo J. A. Barnes fue el primero en definir el concepto de red en un sentido analítico para mostrar patrones de relaciones sociales con rigor científico. Su explicación de red social era la siguiente:

Cada persona está, por así decirlo, en contacto con cierto número de otras personas, algunas de las cuales están en contacto entre sí y otras no. Creo conveniente denominar red a un campo social de este tipo. La imagen que tengo es la de una red de puntos los cuales están unidos por líneas. Los puntos de esta imagen unas veces

serán personas y otros grupos, y las líneas indicarían quiénes interactúan entre sí. (Barnes, 1954, como se cita en Requena, 1989, p. 139)

Por otra parte, de acuerdo con Félix Requena (2003), el desarrollo del análisis de redes sociales de comunicación tiene lugar durante las décadas de 1960 y 1970. Es destacable el grupo de Harvard que inspirado en la teoría estructuralista de Radcliffe-Brown y apoyado en innovadores modelos matemáticos formalizó el análisis de redes sociales. En este tipo de análisis la atención se concentra no tanto en los atributos de los actores que están en la red como en los vínculos que los relacionan unos con otros.

Es posible realizar el análisis de las estructuras de poder dentro de una red social, es decir, de las atribuciones y de los **canales por los cuales se transmite el poder** de unas posiciones a otras, pues no todos los canales son propicios para determinados tipos de comunicación.

Finalmente, se debe tener en cuenta que la configuración de la actual sociedad globalizada está atravesada por las redes de dispositivos microelectrónicos, de nuevos transportes y de oleadas migratorias que transforman las dimensiones espacio-temporales de la vida humana. Una situación que, en opinión de Nünning (2009), ha aumentado la conciencia de que, además de los conceptos estáticos del espacio, también son necesarios conceptos suficientemente precisos para las formas y funciones de los movimientos dinámicos interesaciales.

1.7 Inferencias para la interpretación literaria

Este último apartado del capítulo I tiene como propósito clarificar algunos conceptos que se emplearán en la interpretación del corpus narrativo. Ya no se trata de discutir cómo los especialistas delimitan estos conceptos sino cómo serán aplicados en nuestra investigación.

El recorrido del trayecto teórico permite inferir que la denominación *territorio literario* servirá como un acceso metodológico a las dinámicas de la actual globalización en la narrativa literaria, permitiendo distinguir una tendencia local de una global o glocal y, además, brindando la posibilidad de exponer las relaciones que se establecen en diferentes niveles entre sujetos, objetos y su existencia ficticia en ciertos espacios y tiempos.

Para la interpretación literaria en este estudio, el concepto de *red social* se entenderá como un conjunto de nodos-personajes vinculados por una serie de relaciones o interconexiones. Las redes vendrían a ser las que garantizan la ordenación del territorio-red, como sistemas que permiten la circulación de objetos o información entre diferentes nodos-personajes del territorio literario.

Por otro lado, con el propósito de cumplir los objetivos de esta investigación, se requiere caracterizar a las redes que sean propias de la actual época de globalización. Este tipo de redes persigue, por lo general, la acumulación de capital económico y para formarse requiere de una voluntad social y también de diferentes tipos de capital. Sus características distintivas serían las siguientes:

-condicionarse y corresponderse mutuamente con la tecnología de la época; por ejemplo con los medios digitales de comunicación e información.

-la red debería tener carácter transnacional, en relación a la interconexión mundial a través de las nuevas tecnologías de transporte.

-dado que en la literatura la acción está a cargo de personajes, lo lógico es que se trate de una red social, pero sin olvidar la “incorporación” del factor económico en las estructuras sociales. Además de redes sociales de economía lícita (formales), también pueden existir redes sociales de economía ilícita (informales).

Para los territorios-red resulta de mayor utilidad localizar la red social en torno a un conjunto identificable de personajes, puesto que de esa manera también están organizadas las narraciones literarias. Entonces, al trazar el diseño de las redes se lo hará tomando un *nodo-personaje de referencia*, como punto inicial. Este nodo-personaje de referencia puede presentar una de dos características o incluso ambas: tener la mayor cantidad de *conexiones* individuales directas con otros nodos/personajes y ocupar la *acometida de la red*, que es una posición más o menos fija en el territorio-red que establece para otros nodos-personajes las

condiciones de acceso a dicho territorio y controla el suministro de la red para asegurar su funcionamiento.

Además de la accesibilidad (interconexiones) del nodo-personaje de referencia, también es importante la *posición* y las *funciones* que cumple dentro del territorio-red. De acuerdo a la posición que ocupa un nodo-personaje tiene mayor o menor capacidad de decisión. Un nodo-personaje puede participar en una o más redes, lo que genera un alto nivel de conectividad entre ellas, a partir de los nodos-*puentes* que vinculan a las redes.

Las redes en la literatura no suelen presentarse en su totalidad, pues normalmente la historia relatada gira alrededor de la «vida» de pocos nodos-personajes. En las narraciones literarias únicamente aparecen fragmentos de redes sociales, en ocasiones encadenados con saltos temporales. En consecuencia, la cuantificación de algunas propiedades de las redes no es posible ni necesaria. Lo que sí es posible, es imaginar el territorio-red en la obra literaria como la interrelación de los elementos de una formación social globalizada.

Para la interpretación de las novelas del corpus se recurrirá a dos indicadores para los territorios literarios: el *enfoque topológico* y el *enfoque topográfico* y a tres indicadores para la territorialidad: la *focalización del observador del territorio*, la *subjetividad* de los personajes y su *dimensión dialectal*.

El *enfoque topológico literario* consiste en tomar una forma de la geometría, acorde con el territorio literario, y proyectarla en él, en donde proyectarla significa hacerlo legible³⁸. La topología puede incluir tanto a la geometría euclidiana como a la no-euclidiana.

El enfoque topológico extrapolado a la literatura no implica pensar en *un* territorio literario, sino en múltiples territorios; esto es, en la posibilidad de un espacio multiconexo entre

³⁸ De acuerdo con Luciano Boi (2016), en la visualización geométrica se trata de ir más allá de la vista y dar forma a aquello que no es inmediatamente visible. Se pueden representar categorías de objetos y universos semánticos que no se identifican con los objetos del mundo real.

territorios-zona y territorios-red. De igual manera, facilita la inclusión del tiempo como una cuarta dimensión del espacio. En cualquier caso, los territorios zona y red son espacio-tiempos ficticios y dinámicos que no permanecen «impermeables» entre sí: se transforman unos en otros, se asocian, se reflejan, se dividen, interactúan, se limitan. Si se piensa que la estructuración temporal de la experiencia humana también participa en la constitución del sujeto, entonces se comprende que en la interpretación narrativa se priorice las temporalidades “experimentadas” por narradores y personajes y los cambios temporales significativos marcados en la trayectoria de dichos sujetos de la ficción.

Reconocer un *cambio morfológico* en los territorios implica tener claras las formas espaciales, es decir su *límite*: elemento crucial para que el espacio se destaque, pues sin límite no hay forma. La separación de un territorio literario no solamente adopta la forma de límites demarcados (sean difusos o bien definidos), puede también expresarse a través de un límite no demarcado, sin bordes, es decir, un umbral. Este último, con frecuencia, es el caso del territorio-red que puede albergar a otras subredes. Asimismo, los movimientos fronterizos de los personajes y narradores son una fuente rica de información para determinar la solidez o fragilidad de los límites territoriales y vincularlos con formas de poder: ¿quién controla?, ¿quién delimita?, etc.

En cambio, el *enfoque topográfico* permite una caracterización de espacios determinados en los territorios-zona y red a través del concepto de *lugar*; entendido este último como un espacio cartografiable debido a su especificidad geográfica. Los lugares facilitan la conexión de los espacios con las prácticas socio-culturales de los sujetos de la ficción y los objetos que los caracterizan. Sujetos y objetos que no son considerados como elementos contenidos en el espacio, sino vinculados a él a través de sus prácticas espaciales, es decir de la acción narrativa. Para este enfoque, los lugares elegidos deberán ser espacios de acción, de significado para los sujetos y estar vinculados con los motivos recurrentes de las novelas. Se trata, por lo tanto de desarrollar una especie de hermeneútica topológica considerada como un camino que conduce a la semiótica literaria.

Por último, *la territorialidad* que presenta un sujeto de la ficción permite ratificar o no, una de las tres tendencias (local/glocal/global) para la obra literaria, pues relaciona al sujeto con su territorio y su cultura a través de su focalización, su subjetividad y la dimensión dialectal. Sin embargo, hay que considerar que cada grupo social produce históricamente sus referentes identitarios territoriales a través de estrategias que pueden variar y hay que atender a estas desviaciones.

El focalizador del territorio, **normalmente él o los narradores**, interesa en dos sentidos: como horizonte de percepción e interacción y como indicador de la posición en la que el sujeto se adscribe en relación a un territorio. La mirada, además de ser una modalidad sensorial es un recurso narrativo emparentado con la focalización. Este instrumento analítico permite inferir el grado de afinidad territorial de los sujetos literarios.

Es importante cómo se asume el focalizador respecto al territorio observado: como alguien que forma parte de él o como alguien extraño. La *mirada exotópica* se caracteriza por un cierto extrañamiento y lejanía porque normalmente pertenece a alguien que no ha nacido ni ha crecido en el territorio, que no ha tenido una experiencia vital en él; tal es el caso de los extranjeros, los turistas, los inmigrantes, etc. La *mirada endotópica*, en cambio, conoce el territorio que observa porque la mayor parte de su vida ha transcurrido en él y le resulta familiar, cotidiano. Esta mirada es propia de los lugareños.

Capítulo II: ***El ruido de las cosas al caer (2011)***

Juan Gabriel Vásquez

2.1 Introducción

La razón por la que *El ruido de las cosas al caer* ha ingresado al corpus investigado es por la destreza y transparencia en el diseño espacial que expresa el relato y que influye en la identificación de la multiterritorialidad literaria. Se trata de una obra que plantea una estructura específica de des-reterritorialización. En efecto, en la novela es posible detectar la ambivalencia de la territorialidad como signo. Es una escritura que todavía se aferra al extrañamiento de lo «exótico» para atrapar el interés del lector transnacional, pero que, al mismo tiempo, se cuida de excesos y desarrolla estrategias para «domesticar» lo extraño; convirtiéndose así en una especie de «museo de signos» donde algunos de ellos permanecen territorializados y otros asumen un carácter des-reterritorializado.

Vásquez (Bogotá, 1973) es un autor colombiano que estudió la carrera de derecho en su ciudad natal. Sin embargo, la abogacía fue sólo una manera de continuar la tradición familiar porque su vocación desde temprana edad era la literatura. Sus primeras lecturas fueron autores del Boom. Más tarde se ocupó de la obra de autores anglosajones y otros europeos. En 2007 formó parte de la lista «Bogotá 39» que incluyó a los treinta y nueve escritores latinoamericanos de ficción, menores de cuarenta años, más relevantes de su generación. Unos años antes, en 1996, Juan Gabriel Vásquez viajó a París para hacer estudios de doctorado en literatura latinoamericana y en 1999 se instaló en Barcelona. En la capital catalana desarrolló su carrera como autor, periodista y traductor. En 2012 regresó a Colombia y ahí continúa dedicado a la literatura y al periodismo de opinión.

Antes de postular su novela para el galardón de Alfaguara, Vásquez no era un escritor desconocido en España. Los diversos trabajos que realizó desde que llegó a la Península Ibérica le pusieron en contacto con escritores y editores afamados. Lo mismo ocurrió por sus informes de lectura en diversas editoriales y reseñas de libros para *El Periódico de Cataluña*. Por lo tanto, desde su irrupción de recién llegado, Vásquez fue acumulando capital simbólico

y ubicándose en el polo dominante del campo literario. Una posición que le ayudó a conocer las reglas de juego y a desarrollar unos “esquemas de percepción y valoración” sobre el espacio de los agentes del campo y de sus productos a los que se refiere Bourdieu (2011, 251).

Además de la narrativa literaria del corpus, es autor de ensayos, relatos cortos y de otras cinco novelas: *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *Las reputaciones* (2013), *La forma de las ruinas* (2015) y *Volver la vista atrás* (2020); todas ellas galardonadas y con muy buena acogida entre la crítica. En 2017, el colombiano fue invitado por la Universidad de Berna para ocupar la cátedra Friedrich Dürrenmatt.

Ciertamente la carrera literaria de Vásquez se desarrolló en gran medida en España. Su narrativa de ficción se publica actualmente en 40 países y 28 lenguas, por lo cual es uno de los escritores de lengua española más ampliamente conocido. El lugar que el autor bogotano ocupa en el campo literario de España es el de aquellos escritores como Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte; autores galardonados, canonizados y que tienen el monopolio de consagración de los jóvenes autores. Por eso, Marías incluyó a Juan Gabriel Vásquez en su grupo escogido de amigos, nombrándolo en su blog (03.03.2018) “«*Duke of Ruinas*»”; lo cual demuestra que el papel de Vásquez como intelectual y partícipe en el debate social tanto en Colombia como en España se ha fortalecido. La localización de Juan Gabriel en el polo dominante del campo literario peninsular es la segunda razón por la cual su obra literaria forma parte de este estudio.

En 2011, *El ruido de las cosas al caer* -con el título inicial *Todos los pilotos muertos*-, y Vásquez con el seudónimo de Raúl F. Ken, dejó atrás a los 608 manuscritos inéditos que concursaron ese año; 231 de los cuales procedían de España. El jurado, presidido por Bernardo Atxaga y compuesto por Gustavo Guerrero, Lola Larumbe, Candela Peña, Imma Turbau y Juan González, declaró ganadora a la novela por unanimidad.

La obra literaria inicia cuando el narrador, Antonio Yammara, mira la fotografía de uno de los hipopótamos que dos años atrás, en 2007, había escapado del antiguo zoológico de Pablo

Escobar. La imagen, editada en una revista, mostraba al animal muerto por los disparos de francotiradores. Este suceso trae a la memoria de Yammara el recuerdo de un hombre: Ricardo Laverde, su relación con él y las consecuencias terribles de su muerte. Laverde había sido asesinado, a inicios de 1996, por los disparos de un sicario en el barrio la Candelaria, ubicado en el centro histórico de la capital colombiana. Entonces, el narrador era un joven de veintiséis años, profesor universitario de derecho que había conocido a Laverde en los billares de la Calle 14 de ese barrio. Por su parte, Laverde, un hombre de cuarenta y ocho años, envejecido y poco comunicativo, era un piloto retirado que había salido hace poco de una prisión en Estados Unidos.

Junto con Ricardo, Yammara resulta herido de gravedad y tarda mucho tiempo en recuperarse. Cuando lo hace, decide investigar la vida de Laverde y la causa de su asesinato, pues sólo así podrá él también encontrar una razón que le permita comprender la propia tragedia de su vida: la separación de su esposa Aura y la pérdida de Leticia, la hija de ambos. Durante la búsqueda de información, el narrador empieza a armar el rompecabezas de la vida familiar de Laverde como nieto de un militar, esposo de una estadounidense, Elena Fritts, y padre de Maya, pero también la relación del ex piloto con el negocio del narcotráfico en Colombia el cual alcanzó la cima bajo el liderazgo del mafioso Pablo Escobar.

Desde su publicación, en 2011, *El ruido de las cosas al caer* tuvo gran acogida en los lectores de diversos países, a uno y otro lado del Atlántico, y ha sido objeto de varios estudios académicos, tanto dentro como fuera de Colombia³⁹. **Ésta es una de las razones** que han convertido a Vásquez en uno de los autores hispanoamericanos más destacados de nuestro

³⁹ La traducción italiana de la novela ganó el premio Gregor von Rezzorí-Città di Firenze (2013) y la traducción francesa lo ayudó a obtener el Prix Roger Caillois (2012) al conjunto de su obra. Este último galardón es una importante distinción que otorga la Casa de América Latina en colaboración con la Sociedad de Amigos y Lectores de Roger Caillois y el Pen Club Francés. Entre la nómina de los autores que lo han recibido se encuentran José Donoso, Álvaro Mutis, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Roberto Bolaño. Asimismo, la traducción inglesa le otorgó el IMPAC Internacional Dublin Literaty Award (2014) –uno de los premios literarios más prestigiosos del mundo. Vásquez fue el primer latinoamericano galardonado con esa distinción que antes ya habían obtenido escritores del calibre de Javier Marías y Orhan Pamuk.

tiempo. A continuación se realizará una síntesis crítica del estado de la cuestión correspondiente a la obra literaria.

Vale la pena destacar el estudio sobre la sonoridad en la novela, de De Maeseneer y Vervaeke (2020), que se refiere a tres aspectos: el primero sobre la intervención de la memoria visual y auditiva en el acto de recordar; el segundo se enfoca en la propuesta de que tanto los sonidos y ruidos mecánicos como la musicalidad poética contribuyen, en la novela, a activar el proceso de la memoria y a crear ecos entre el pasado y el presente, y el tercero se centra en las implicaciones ontológicas del silencio. El propósito de ese trabajo fue establecer un universo sonoro que se conecte con la violencia de la llamada “guerra no declarada” en Colombia a fines del siglo pasado. La sonoridad y la memoria audible serán también consideradas en nuestro estudio, pero como recursos relacionados a la conformación de los territorios literarios y no como símbolos que se fijaron en el relato colectivo e histórico-político colombiano.

En cambio, María Victoria Albornoz Vásquez (2017) trata de probar cómo la presencia o la ausencia del miedo de la generación colombiana, que vivió la violencia del narcoterrorismo, se constituye en uno de los principales vínculos entre los personajes. Albornoz destaca el pasado traumático de Yammara relacionado con la historia reciente de Colombia, sobre todo con la época del narcoterrorismo. De acuerdo a la autora, la vida del personaje Laverde sería sólo un pretexto para el ejercicio de la memoria y la reflexión, por parte del narrador, sobre los errores del pasado, el miedo, el impacto del narcotráfico y los orígenes de la violencia en ese país. Al respecto, consideramos que el miedo como consecuencia de la violencia es tan evidente que no amerita realmente su comprobación y que no se debería asumir un relato de ficción como si se tratara de un documento histórico. No obstante, el estudio de la autora es un aporte valioso a nivel de la sociología literaria.

Sophie J. Law (2021) lee el relato de Vásquez como si fuera una novela testimonial. Su estudio se centra en identificar las características del testimonio en la narrativa literaria y concluye que, a nivel individual es el trauma de Yammara el que se presenta como testimonio en la novela, mientras que la amnesia colectiva en Colombia habría impedido la comprensión

de los conflictos sociales. No concordamos con la atribución de testimonio para la obra de Vásquez, porque su carácter ficcional ha sido subrayado por el autor colombiano. No obstante, Priscilla Gac-Artigas (2015) se enfoca también en mostrar cómo Juan Gabriel Vásquez reconstruye veinte años de la historia colombiana a través de ejemplos literarios que tienen en común la violencia individual y social de su país.

Gac-Artigas (2015) sostiene que el elemento innovador de *El ruido de las cosas al caer*, es la articulación de la historia dentro de las reglas del juego de billar. Un juego que actuaría como alegoría de una sociedad donde lo impredecible del comportamiento humano, la precisión del cálculo matemático y la casualidad son determinantes. Gac-Artigas argumenta que el activismo político y social en la nación estadounidense -años sesenta y setenta del siglo XX- se vinculó a la generación colombiana de la época en un choque a tres bandas: el amor por la familia, el deseo de grandeza y la ambición. Se trata de una propuesta un tanto forzada al querer someter la estructura narrativa a una teoría matemática específica: la del juego de billar de Gustave Coriolis.

Algunos estudiosos como Justine Delieux (2019), Hernán Grey Zapateiro (2021) y Eric Rojas (2018) también han investigado sobre el tema del trauma en *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Delieux trata de definir el trauma y analizar sus manifestaciones a través de los diferentes síntomas del estrés postraumático del narrador, así como sus relaciones con los otros personajes. Reflexiona, además, sobre el vínculo entre la repetición y la represión del trauma, pues las repeticiones traducirían la represión. A su vez, Grey Zapateiro y Rojas se concentran en el trauma y la formación de una memoria fragmentada cuya interrelación tiene como resultados posibles el duelo terapéutico (simbolizado por la cicatriz de Yammara) o la imposibilidad de reconciliación social. Grey Zapateiro se concentra también en la violencia de la ciudad literaria representada. Sin embargo, el marco teórico de nuestro estudio no se sustenta en el psicoanálisis, por lo que el tema del trauma rebasa los límites de esta investigación.

Aníbal González (2016), por su parte, reflexiona sobre el papel simbólico de los objetos materiales en la obra literaria de Vásquez y su relación con las referencias a la poesía. El autor

postula que el “carácter móvil y fluido” de las cosas aleja al colombiano de la representación puramente realista y que la poesía viene a “suplementar” la fluidez de los objetos materiales. Lo más interesante del trabajo de González es que intuye cierta movilidad en algunos objetos de la novela como en el juguete móvil que está sobre la cama de la hija de Yammara; el hipopótamo escapado (cosificado); la mesa de billar; el automóvil de Ricardo Laverde; los aviones y, sobre todo, el casete donde están grabados los últimos diálogos y ruidos antes del estrellamiento del vuelo de Elena Fritts, la esposa de Laverde. A esta estética simbolista González suma la poesía de José Asunción Silva y la de Aurelio Arturo que incrementarían el dinamismo de los objetos en la novela.

La simbología de los objetos mencionados por González (2016) forma parte también de nuestra interpretación; solo que mientras el autor conceptualiza su propuesta en las reflexiones de Heidegger (“La cosa”, 1994) sobre la raíz germánica de la palabra *Ding* (cosa), como “un lugar de reunión”, “un punto de contacto entre la ausencia y la presencia” o “punto de reunión de múltiples perspectivas” (González, p.486), nosotros la vinculamos al territorio-red y a la construcción de su movilidad a partir de un narrador que conecta espacio-tiempos imbricados. Existe, empero, un punto de confluencia entre el estudio de González y éste en el sentido de que la poesía juega un papel preponderante en la narración, aunque para nosotros el artificio de la forma poética apoya la fluidez, no tanto de las cosas, como del narrador en los territorios literarios.

Por otro lado, Costa de Moraes (en Valero y Estrada, 2019) explora la profusión de referentes animales en *El ruido de las cosas al caer* como contrapunto al proyecto de desarrollo de la ciudad de Bogotá, donde el progreso avanza paralelamente a los escenarios de violencia, inseguridad y banalización de la vida humana. En un campo de interés investigativo diferente, Luz Marina Rivas (2017) se ocupa por estudiar los imaginarios de lo masculino en la narrativa de Vásquez a partir de la premisa de que el narcotráfico es un “mundo de machos”.

No se puede ignorar que otras formas de leer la novela de Juan Gabriel Vásquez es tomando como punto de referencia la literatura sobre narcotráfico o el subgénero de la sicaresca y la novela de la memoria. La primera perspectiva de lectura se centra en lo

sórdido y lo morboso, como ética de escritura, y específicamente como forma de representar la realidad colombiana del narcotráfico. En esa época, los años ochenta y noventa del siglo XX, predominó también la llamada “cultura de la memoria”. Las novelas de la memoria destacan las implicaciones de la memoria colectiva como resultado, sobre todo, de las dictaduras de Argentina y Chile e incorporan también los recursos de la sonoridad y el trauma.

La obra literaria de Vásquez puede ser catalogada como un cruce entre la novela negra y la novela de la memoria, pero no como una narcoficción. Justamente, Paola Fernández Luna (2013) se ha dedicado con profundidad a investigar esta temática. La autora separa *El ruido de las cosas al caer* del resto de novelas enmarcadas en la narconarrativa. Fernández Luna argumenta que el relato de Vásquez se aleja del “presentismo” propio de la novela narco (a partir del distanciamiento temporal) y por no ser una simple expresión mimética de la realidad colombiana sino una interpretación del duelo nacional que dejó el narcoterrorismo en ese país.

A pesar de que la discusión sobre el ingreso o no de la obra literaria de Vásquez en la narcoficción sobrepasa el interés de este estudio, no así algunas afirmaciones de Fernández Luna (2013). La autora considera que los escritores de la periferia han ingresado a la dinámica del capitalismo con historias truculentas, de consumo masivo: de fácil lectura, que responden a la demanda de violencia y convierten al criminal en una especie de caudillo del pueblo. Luna considera que asistimos a una “narcotización” del gusto, que privilegia el dinero y los signos de la “narcocultura”; explora las problemáticas sociales y políticas y emplea el melodrama para atraer lectores. Pero ése no sería el caso de Juan Gabriel Vásquez quien manejaría una narrativa alejada de la exageración y lo estridente de la “narcoestética”.

Consideramos que Fernández Luna apuesta por la función crítica de la memoria histórica en contra de los intereses puramente mercantiles. Sin embargo, falta un sustento investigativo para justificar esa supuesta «prostitución» de los escritores latinoamericanos al mercado editorial del capitalismo globalizado actual. Sin duda muchos escritores lo hacen, pero no todos. Asimismo, la “narcotización del gusto”, la “narcocultura” y la “narcoestética” son categorías analíticas que no han sido lo suficientemente estudiadas ni definidas sus

limitaciones, alcances y conceptualizaciones, por lo que deberían ser empleadas con cuidado y sin dejar de clarificar sus referentes teóricos.

Por último, hasta el momento, únicamente un estudio sobre *El ruido de las cosas al caer* dialoga más de cerca con nuestra investigación porque se refiere a los espacios en conflicto⁴⁰. Se trata del trabajo de Luis Henao Uribe (2018). Para Henao Uribe la novela del colombiano reproduce una cartografía discursiva que históricamente ha ordenado a Colombia según una relación centro/provincias que favorece en el mundo angloparlante el imaginario de Latinoamérica como una región que oscila entre lo paradisíaco y lo salvaje, en forma similar a lo que hizo el realismo mágico y que en la actualidad fija un nuevo **paradigma de lectura esencialista**: la de una nación violenta y narcotraficante. Éste sería un estándar estético de calidad promovido desde el centro del campo literario colombiano.

Henao Uribe considera que discursos como el anterior, que comenzaron desde el siglo XIX, han invisibilizado la relación entre territorio y liberalismo económico. Asimismo, el relato nacional en el que todos los ciudadanos son parte de una comunidad de víctimas, borraría la desigual relación centro /provincias y la violencia que se genera entre la periferia y el poder estatal. El autor sostiene también que el lugar de enunciación -intelectual, urbano, capitalino- del narrador y del escritor es demasiado cercano a las instituciones que han dado forma a la cartografía del poder en Colombia.

No compartimos la idea de que retomar el viejo debate sobre el binarismo urbano /rural, capital/provincias ayude a comprender la configuración del espacio en la obra literaria. En esta época, en la que impera el internet y **hay mayor conciencia ecológica**, los binomios anteriores han sido superados en gran parte. Adicionalmente no es el deber de un autor el

⁴⁰ Natalia Figueredo Molano (2019) también se concentra en el espacio de la obra literaria de Vásquez. Hace uso del modelo de análisis ideado por Efraín Subero (1974) para desarrollar su propio proyecto enfocado en las relaciones de significación entre el espacio concebido en *El ruido de las cosas al caer* y el espacio físico y cultural de la Candelaria en Bogotá. Nuestra investigación, centralizada más en el espacio literario de la novela, se deslinda del estudio de Figueroa por cuanto el modelo de Subero es de carácter sociológico y Figueroa incorpora referentes teóricos de la geografía y la antropología, así como fuentes documentales secundarias. La relevancia que la investigación de la autora otorga al patrimonio cultural contenido en ciertas obras literarias, como aporte para la reconstrucción de un fragmento de la memoria histórica nacional, impide mayor crítica de nuestra parte ya que involucra un ámbito de estudio diferente.

representar las diferencias regionales y los conflictos existentes en un país, ya que la narrativa literaria no es un documento histórico-político; la mimesis en la escritura ficcional supera los límites de la representación de la «realidad».

Un cambio en la voz narrativa o la ubicación de la misma en otro lugar no hubiera alterado tampoco, de manera significativa, el trabajo literario de la novela de Vásquez ni su recepción por parte de los lectores. Además, ¿quién puede afirmar, sin rayar en el extremismo, que solo los colombianos del sector rural, pobres y con limitada escolaridad fueron las víctimas en el período del narcoterrorismo de ese país? El hecho de que el narrador Yammara tenga algunas de las características del propio autor sólo habla de un recurso frecuente empleado por los escritores quienes recurren a su realidad más cercana, como parte de su *habitus*, para crear a narradores y personajes. Lo que sí hay que reconocer es que el lugar privilegiado de Juan Gabriel Vásquez entre los lectores de habla inglesa lo podrían haber convertido en un referente importante sobre la situación colombiana, pero eso es algo que no se ha comprobado. Finalmente, no fue el campo literario colombiano el que consagró la novela de Vásquez; lo hizo el campo literario español.

Los estudios anteriores sobre la obra literaria del escritor colombiano son suficientes para constatar que la línea de investigación principal tiene que ver con el carácter mimético de la novela en relación a la violencia social durante la época del narcoterrorismo y también con la memoria y el imaginario colectivo que ésta produjo.

Con *El ruido de las cosas al caer* Vásquez se afianzó como un autor de referencia para su generación y su obra pudo ser conocida **por millones de lectores**. Su relato se ha convertido en una novela paradigmática, esto es, en un modelo a seguir por otros escritores hispanoamericanos; como es el caso del argentino Leopoldo Brizuela, quien obtuvo el Premio Alfaguara 2012 con *Una misma noche*, empleando una estructura y recursos narrativos muy similares a los de Vásquez. De igual manera, la defensa que el autor colombiano hace acerca del tipo de literatura que quiere escribir: buscar un espacio de libertad para su obra fuera de las imposiciones mercantiles, aunque eso le cueste lectores y dinero, le han permitido

mantener su posición privilegiada en la «lucha» por conservar el campo de fuerzas a su favor⁴¹.

Juan Gabriel Vásquez no sólo ha sido legitimado por el grupo dominante del campo literario de la literatura en español, sino que también comparte posturas políticas similares a él. Esto queda demostrado por los artículos que ha escrito en periódicos de amplia circulación en Colombia y España sobre temas políticos de actualidad. El capital simbólico que el colombiano ha ido acumulando durante su trayectoria de vida, una existencia privada sin escándalos y sus ideas políticas -cumple con los requisitos estéticos y éticos, de acuerdo a la propuesta de Bourdieu (2011)- le han permitido mantener su posición privilegiada dentro del campo.

2.2 Interrelaciones espaciales, género literario y estrategias narrativas

El presente estudio propone que en *El ruido de las cosas al caer* es posible distinguir espacialmente dos tipos de territorios: un territorio-zona y un territorio-red, conectados entre sí a través de la memoria histórica y cultural, pero claramente diferenciados en otros aspectos. Ambos están articulados (traslapados) y funcionan sin contradicciones. El territorio-red, además, estaría formado por dos subredes. A nivel de la instancia narrativa se confirma también la ambivalencia sígnica; ésta aparece como una subjetividad deslocalizada, consecuencia de la fragmentación habida en el espacio territorial local «agredido» por la globalización actual. El sentido de pertenencia territorial incluye tanto al territorio-zona como a los nuevos flujos globalizadores.

⁴¹ La posición de Vásquez en el campo literario le brinda tanta seguridad que se siente con el derecho de hacer ciertas exigencias a los editores. La siguiente anécdota la relató Marianne Ponsford (2011) en el artículo que escribió para la *Revista Arcadia*:

"... tuve una acalorada discusión con Michi Strausfeld, editora de los autores hispanoamericanos de la prestigiosa editorial alemana Suhrkamp. Ella decía que su editorial sí quería traducir al alemán *Los Informantes*, pero que ellos eran editores muy estrictos y le habían pedido al autor que recortara precisamente ese extenso diálogo telefónico. Pero Vásquez se negaba, recalaba ella con algo de indignación ante la testarudez del escritor. Para mí, Vásquez tenía toda la razón. No sé cómo sucedieron las cosas después, pero veo en internet que la novela se publicó en otra editorial alemana, Schoffling & Co. Cuento esta anécdota porque me parece que arroja luz sobre el carácter del escritor. Pone en evidencia que Vásquez no sacrifica su obra en aras de un mercado, o de una carrera. El escritor más elogiado en medios internacionales, y el más metódico de su generación, hoy traducido a catorce idiomas, no da su brazo a torcer en aras de ese confuso concepto llamado gloria literaria."

El «yo» como centro deíctico y marco de referencia, aparece en la primera página de la novela (p.13). Un narrador personaje, Antonio Yammara, se encuentra solo en su departamento de la ciudad de Bogotá, leyendo una revista y mirando las imágenes de un hipopótamo muerto a manos de francotiradores, a mediados del 2009. El narrador pone énfasis en el lugar donde fue abatido el animal: unos doscientos cincuenta kilómetros al norte de la capital de Colombia, en el valle del Río Magdalena. Al final de la novela, aparece nuevamente el narrador en su vivienda. De acuerdo a esta premisa, es posible distinguir topológicamente dos tipos de territorios literarios:

Un territorio- zona que se concentra en la ciudad de Bogotá, pero, sobre todo en uno de sus barrios: la Candelaria.

Un amplio territorio-red que se ubica en un sector rural, cerca del Río Magdalena, pero que se ha extendido a la capital de Colombia e incluso se ha vuelto transnacional, pues llega hasta la Florida, en Estados Unidos.

A partir de la descripción que la instancia narrativa hace del trayecto que separa a ambos territorios, es posible determinar cómo éstos se ubican espacialmente:

No sé, cuántas veces hice de niño trayectos similares, cuántas veces subí a las montañas que rodean la ciudad para luego hacer un descenso drástico, y así pasar en cuestión de tres horas de nuestros dos mil seiscientos metros fríos y lluviosos al valle del río Magdalena, donde algunos lugares quedan por debajo del nivel del mar y las temperaturas pueden acercarse en ciertas zonas malhadadas a los cuarenta grados centígrados. (p.91)

A la información que Yammara proporciona acerca de que el territorio-zona está localizado hacia el sur del territorio-red, se suma otra información geográfica: Bogotá, está situada en la región andina, fría y lluviosa del país, mientras que la red se asienta sobre todo abajo; en “tierra caliente” y a menor altura. De esta posición del territorio-red proviene su conformación topológica: debajo, en el interior, en la profundidad. En consecuencia, se puede deducir que es el eje horizontal arriba-abajo el que prima en la relación entre ambos tipos de territorios, sin dejar de lado que en la Bogotá novelada se presenta también un traslape interterritorial.

Por otra parte, la cacería del hipopótamo despierta en Yammara la memoria de Ricardo Laverde, el protagonista de la obra literaria. Esa memoria lo motiva a contar la historia de una parte de sus vidas e inicia la narración con el día en que Laverde fue asesinado, a comienzos de 1996, en una calle del barrio la Candelaria, en el centro de Bogotá. *El ruido de las cosas al caer* abarca alrededor de 260 páginas distribuidas en seis capítulos, cuyos títulos aluden al motivo más importante de cada uno de ellos. Con el asesinato de Laverde finaliza el primer capítulo. Desde el segundo hasta el sexto, y último capítulo, el relato se referirá a la investigación de Yammara para clarificar el asesinato de Laverde. En realidad, el narrador relata dos historias intercaladas: la de Ricardo Laverde y la propia que queda marcada a raíz de la muerte del primero. Uno de los tiros alcanza el cuerpo de Yammara hiriéndolo de gravedad y dando a su vida un giro de ciento ochenta grados.

En este momento se podría pensar que se trata de una novela policíaca o una ficción detectivesca, pues el motivo principal es la investigación y la subsecuente resolución de un asesinato que aparece como un misterio irresoluble. Sin embargo, la violencia del acto (realizado por sicarios), la decadencia del personaje asesinado (Laverde), la degradación del lugar del crimen (una zona de la Candelaria), la atmósfera de miedo e inseguridad, la corrupción del poder político, así como la introducción de elementos sociales y psicológicos llevarían también a pensar que se trata de una novela negra.

Para Massey (2012) la especificidad-unicidad del lugar tiene que ver con las relaciones sociales que se establecen en él y que se diferencian geográficamente. Como las interacciones sociales no son estáticas, los lugares en los que se llevan a cabo también se modifican y adquieren una cualidad de procesos. Eso parece ocurrir en esa Bogotá literaria donde las relaciones sociales se han vuelto más amplias -ambos protagonistas transgreden sus territorios- y aparecen territorios-redes mientras disminuye el sentido de comunidad, pues muchos barrios se han amurallado o cerrado. Pero, al mismo tiempo, la inseguridad fuerza a los habitantes a mantenerse en sus viviendas y a rechazar al Otro que rebasa los límites; así se renueva la especificidad del lugar como ocurre en una zona de la Candelaria a la que Yammara termina por abandonar.

La obra literaria de Vásquez, hace uso de estrategias de producción global, por ejemplo las referencias a la figura de “Pablo Escobar”, como marca transnacional; el empleo mayoritario del panespañol; la novela negra y los escenarios exóticos. En efecto, desde la muerte del jefe del cartel de Medellín se ha desarrollado una industria transnacional alrededor de su imagen y su riqueza que comercializa todo lo relacionado con este personaje; incluso teleseries, películas y libros que lo empoderan a la categoría de héroe popular. Esta estrategia podría favorecer la venta de la obra literaria de Juan Gabriel Vásquez, pero ratificaría también los estereotipos negativos respecto a la sociedad colombiana.

En cuanto al panespañol, es decir al empleo del lenguaje literario casi sin marcadores lingüísticos de clases sociales o de regionalismos, facilita la lectura del lector extranjero, aunque no la expresión de la diversidad cultural de Hispanoamérica. Algo similar ocurriría con la presentación de los escenarios exóticos latinoamericanos, tan atractivos para los lectores de latitudes lejanas como Europa o los Estados Unidos. Por último, la novela negra, como se explicará más adelante, ha sido desde sus inicios un subgénero que ha dejado grandes réditos al mercado editorial.

Frente a los signos anteriores, la escritura de Vásquez pone en práctica estrategias narrativas que en el pensamiento de Deleuze-Guattari (2012) podrían categorizarse como verdaderas “líneas de fuga”. Entre ellas constan: la ambientación sonora de la topología y topografía de los territorios literarios, la maestría en la arquitectura topológica de los espacios, la precisión y destreza en el manejo del lenguaje, la dinamización de los espacios narrativos a través del manejo adecuado de la acción, la sonoridad y de la movilidad de la instancia narrativa, el empleo coherente de la deixis, de los ejes espaciales y de los elementos poéticos.

En *El ruido de las cosas al caer*, por otro lado, existe toda una tecnología que tiene nexos con lo global y lo local. Por ejemplo: los automóviles de Laverde y Yammara, el tren, el teléfono con contestador automático, la cámara fotográfica, los aviones y avionetas, el casete y la televisión. De ellos, son los cuatro últimos los que desempeñan una simbología destacada en el territorio-red. Los aviones y avionetas más modernos de su época son signos de la muerte en el transporte transnacional de droga y en la “guerra no declarada” de Pablo Escobar contra

el estado colombiano. El casete es una copia de la grabación de la caja negra de un avión accidentado, que se consideró en ese tiempo una sofisticada y móvil memoria electrónica. La televisión, asimismo, como el medio que permitió obviar espacios y tiempos para llevar a las familias escenas e información sobre el narcoterrorismo y que apoyó la conformación de una comunidad nacional fijando imaginarios colectivos (“aires de familia”).

Todos los objetos anteriores, por su movilidad y transnacionalidad, representan ya la incipiente globalización económica y cultural actual. Además, han contribuido a la fragmentación del espacio (la cámara fotográfica) pues participan de la desigualdad social en lo referente a la apropiación de dispositivos de comunicación y transporte; lo cual profundiza la brecha local/global.

Por último, las resoluciones narrativas de los conflictos ocurren no solamente a nivel personal: Maya perdona a sus padres; Yammara decide, aunque tarde, que quiere salvar su matrimonio, y la cercanía corporal entre Maya y Yammara alivia el sufrimiento emocional y la memoria dolorosa de esos miembros de la “generación atrapada en el miedo”. También el hecho de que todos los pilotos mueran y que Ricardo Laverde deba pagar un precio alto por su desacato a la normatividad social, cancela parcialmente las tensiones a nivel colectivo. Empero, no aparece ningún indicio en el relato que permita suponer que en el futuro desaparecerán las fronteras sociales intensamente demarcadas. Al contrario, los límites intraterritoriales parecen ir en aumento.

2.3 Territorialidad y movilidad del narrador

En este apartado se presentan dos tesis para comprobar. La primera asume que no siempre hay coincidencia entre la mirada del narrador y su sentido de afinidad con el territorio-zona, ya que existe alternancia entre la mirada exo- y endotópica, lo cual permite hablar de una mirada «deslocalizada». La segunda tesis plantea que esa mirada se corresponde con la territorialidad escindida de Yammara y con su gran movilidad que nos remite a su capacidad de visibilizar (traducir) las relaciones topológicas.

Antonio Yammara, el narrador personaje de la novela de Vásquez, habita cerca de la Candelaria y acude todos los días a ese barrio porque la universidad donde trabaja queda ahí. Pero no sólo la universidad, sino también los billares de la Calle 14; los que al parecer son los únicos lugares donde transcurre la vida del personaje y donde se encuentran sus escasos vínculos sociales. Lo lógico sería que las prácticas espaciales cotidianas del barrio sean algo habitual para el narrador: la Candelaria era transitada, observada y vivida por él. No obstante, en varias ocasiones, el narrador mira el territorio-zona con el extrañamiento propio del turista o del extranjero, que acude por primera vez a visitar el centro histórico colonial en una ciudad latinoamericana. Así, Yammara percibe:

"...olores de tubos de escape y arepas fritas y alcantarillas abiertas..." (p.24) y, más adelante, mira a los limpiadores de calzado y a los vendedores callejeros de esmeraldas. (p.69)

Con la misma extrañeza, se fija en los comercios informales de la Candelaria que aparecen desconectados y marginados de un sistema global de centros comerciales o *shoppings malls*. Incluso la escenografía del barrio en esa época del año le parece "fuera de lugar". "Las calles comenzaban a adornarse con luces navideñas: guirnaldas nórdicas y bastones de dulce, palabras en inglés, siluetas de copos de nieve en esta ciudad donde nunca ha nevado y donde diciembre, en particular, es la época de más sol." (p.24) Comenta el narrador.

Así ha sido la celebración de la navidad en Colombia desde antaño, como una mala copia de la festividad europea o estadounidense: árboles artificiales de una geografía ajena, cubiertos de algodón o espumaflex que simulan la nieve y una decoración cuyo origen la mayoría de los habitantes desconoce, pero acepta sin criticar porque es parte de la tradición. Yammara, sin embargo, observa todo eso con una mirada exotópica. Lo exo- se mantiene incluso cuando se sitúa cerca de los paisajes visuales y olfativos identificables como «populares» (p.24); en el sentido de vivencias de la marginalidad y lo excluido. Estas referencias podrían considerarse como un tratamiento costumbrista posmoderno del paisaje. Es decir, el retrato de las costumbres y las escenas representativas de lo popular, pero con un tono de desencanto y apatía como expresiones del fracaso social. Incluso así, lo lógico sería que la mirada del narrador personaje sea endotópica, tratándose de un lugareño: buen conocedor de los sitios tradicionales y de las costumbres de su territorio natal.

Empero, en otras escenas de la novela, Yammara se reconoce explícitamente como bogotano y hasta se identifica con un estereotipo que caracteriza al habitante nacido en la capital de Colombia: “ser frío y poco comunicativo”. La instancia narrativa lo expresa de la siguiente manera:

En mis años de vida nadie ha sabido explicarme de manera convincente, más allá de banales causas históricas, por qué un país escoge como capital a su ciudad más remota y escondida. Los bogotanos no tenemos la culpa de ser cerrados y fríos y distantes, porque así es nuestra ciudad, ni se nos puede culpar por recibir con desconfianza a los extraños, pues no estamos acostumbrados a ellos. (p.254)

En la cita anterior la mirada del narrador sobre sí mismo es endotópica y negativa; se describe como un hombre poco expresivo a nivel emocional, introvertido y desconfiado con los extraños y compara su interior con la localización de su ciudad: una sabana encerrada en el interior de la gigantesca Cordillera Andina. En efecto, el uso de pronombres posesivos comprueba la perspectiva de visión endotópica del narrador. Cuando Antonio Yammara se refiere a su apellido dice: "... en mi país hay muchos que desconfían de alguien cuando es necesario deletrear su apellido." (p.86)

El pronombre posesivo “mi” es un indicador endotópico en el sentido de que el personaje se siente parte del territorio nacional; aunque el apellido Yammara, de origen extranjero, probablemente asiático, provoca la desconfianza de los bogotanos al ser percibido como un signo de exotopía en relación a esa sociedad. El “mi” se repite, en otras ocasiones, subrayando el fuerte vínculo del narrador con su territorio natal: “mi” ciudad (pp.18, 60), “mis” mayores (p.16), etc. El mismo sentido parece tener el empleo que hace Yammara de algunos giros lingüísticos propios del español de Colombia, como los siguientes: “hacer una diligencia” (p.24), “hablar tan rico” (pp.32), “cogerle el tiro a la vaina” (p.166), “que pena con usted” (p.70).

Resumiendo, Antonio Yammara observa la ciudad con una mirada «deslocalizada» que fluctúa entre lo exotópico y lo endotópico; como si el personaje estuviera fuera de la urbe o no perteneciera a ella, a pesar de que se trata del lugar donde nació y donde ha vivido toda su vida. Esa mirada se corresponde con otra tensión en su subjetividad: una perspectiva negativa

sobre algunas características de los bogotanos y, al mismo tiempo, una intensa afinidad territorial. La tensión en la mirada y en la subjetividad se presentan como evidencias de una territorialidad «fragmentada», que se puede atribuir a la globalización actual.

En la mirada deslocalizada varía la distancia del observador en relación al objeto observado: la ciudad. La mirada se acerca y se aleja de la urbe, en un movimiento fluctuante entre la perspectiva de la pertenencia y la no pertenencia a dicho espacio. Esta premisa puede explicar la territorialidad fluctuante que parece identificar al narrador. Por un lado, expresa afecto al territorio-zona en el que transcurre su vida cotidiana, por eso se angustia y deprime cuando no puede transitar por ese espacio.

Por otro lado, Yammara es crítico con algunas características con las que identifica a los habitantes de su ciudad. Por ejemplo, relaciona el “neobarroquismo” en las formas del lenguaje con la hipocresía de los bogotanos, cuando alude a: “...una de esas cortesías vacuas que hay siempre entre bogotanos y que no esperan una contestación meditada o sincera.” (p.44) En este caso, el narrador mantiene una actitud crítica con el sociolecto que revela una doble moral social. Esta doble moral está vinculada con la conceptualización que hace de la urbe como una “ciudad de gente solapada y ladina” (p.34). Quizás, por eso, la novela sitúa la vivencia cotidiana de Yammara en los billares de la Calle 14: así expresa su inconformidad con esa sociedad tradicional.

La dispersión geográfica de las actividades económicas que trae consigo la globalización, junto con el crecimiento de las dinámicas en red y transfronterizas parece desestabilizar al narrador. Por eso, la «deslocalización» de la mirada del narrador se vincula con el entrelazamiento global y con la imposibilidad de mantener la soberanía de una mirada fija y localizada. En palabras del filósofo Rüdiger Safranski (2004, 88): “Cuando lo cercano y lo lejano se mezclan en un horizonte de percepción artificialmente ampliado, se perturba la orientación mediante las coordenadas individuales de espacio y tiempo.” Y sólo se le puede dar la razón a Safransky, si se piensa en la percepción móvil de alejamiento y acercamiento espacial entre Yammara y su ciudad.

La deslocalización de la mirada del narrador se acentúa al vivir en una ciudad tan insegura como Bogotá. La investigadora Rossana Reguillo (2008) ha vinculado “la deslocalización en la percepción de la inseguridad” de los urbanitas con miedos soñados y vividos que se contaminan mutuamente en la mirada. La aclaración de la mexicana es clave para comprender la construcción de la mirada deslocalizada en *El ruido de las cosas al caer*; esa mirada cambiante, que oscila entre la desterritorialización y la reterritorialización, en un espacio de miedo que sustrae y reduce espacialmente a Yammara. En otras palabras, se produce una desterritorialización en su conciencia, por lo que el personaje se ve a sí mismo oscilando entre un adentro y un afuera del espacio urbano.

En ocasiones, la mirada de Yammara parece observar la ciudad a lo lejos; como si ésta hubiese adquirido un carácter fantasmal y un sentido que alude al “*global sense of place*” planteado por la geógrafa Dorren Massey (2012). Es decir, se trata de una mirada local que expresa un sentido de lugar globalizado y se relaciona con el posicionamiento de Bogotá, desde inicios del siglo XXI como un «proyecto» de ciudad global. Así, se comprende la percepción del narrador expresada en la frase a continuación:

Bogotá, como todas las capitales latinoamericanas, es una ciudad móvil y cambiante, un elemento inestable de siete u ocho millones de habitantes: aquí uno cierra los ojos demasiado tiempo y puede muy bien que al abrirlos se encuentre rodeado de otro mundo (la ferretería donde ayer vendían sombreros de fieltro, el chance donde despachaba un zapatero remendón), como si la ciudad entera fuera el plató de uno de esos programas bromistas donde la víctima va al baño del restaurante y regresa no a un restaurante, sino a un cuarto de hotel. (pp. 70-71)

En el espacio urbano, la mirada deslocalizada de Yammara se presenta agredida y fragilizada por el entorno. Esto permite afirmar que «lo extraño» que se infiltra en la ciudad novelada y en la mirada del narrador es lo global. Yammara observa la ciudad ya no como un espacio continuo y compacto sino como un collage, un paisaje de dispersión.

Por otro lado, uno de los recursos que más llama la atención en la obra literaria de Vásquez es la gran movilidad de la que dispone el narrador en los territorios literarios: igual recorre los lugares del territorio-zona como viaja siguiendo las huellas del territorio-red. La tesis aquí es que lo hace en un espacio multidimensional (no euclidiano). Por eso, el narrador puede

«observar» los objetos que caen desde una cierta altura y «escuchar» el ruido de las cosas al caer. Entonces, la pregunta obvia es dónde está situado el narrador en relación a los territorios literarios.

El dominio del eje topológico horizontal al facilita imaginar que Yammara se localiza en la parte inferior de un «agujero», de ahí el tono íntimo de su voz. Una formación heurística de este tipo se construyó con la «caída» de los objetos novelados: aviones, bolas de billar, restos humanos y materiales, etc. En otras palabras, el narrador percibe las caídas en el territorio-zona como un agujero en el que se moviliza y que está conectado a otros espacios (al territorio-red). El agujero no significa una restricción o un obstáculo para la movilidad, al contrario, ofrece más caminos de elección y por lo tanto mayor libertad para moverse; así, el narrador puede acercarse o alejarse del espacio urbano, ascender a las alturas acompañando a los pilotos en la novela y bajar al abismo de la montaña cercana a Cali. El agujero logra un efecto único pues facilita la visibilidad de la instancia narrativa entre espacios conexos. (Gráfico 1)

La movilidad del narrador de la novela de Vásquez puede relacionarse con el hecho de que pertenece a una élite cultural, lo cual explica su carácter ilustrado, no sólo en el campo del derecho sino también en la literatura (intertextualidad). En efecto, Yammara es un excelente observador, capaz de filtrar los estímulos espaciales de la urbe con un horizonte de interacción amplio que le sirve para focalizar múltiples perspectivas sociales: la de los estadounidenses que llegaron a Colombia en la década de los sesenta y setenta del siglo XX; la generación nacionalista del abuelo Laverde; la de los campesinos-indígenas del Magdalena; de los traficantes de drogas; la generación posterior al narcoterrorismo y su misma generación que experimentó la violencia extrema en Bogotá. De ahí que en su voz se perciba un tono neutral, casi desideologizado, en el sentido de que procura no tomar partido por ninguno de los otros personajes.

En definitiva, a la mirada deslocalizada y a la territorialidad escindida de la instancia narrativa se suma una voz que tiende más bien a la introspección, es una voz que parece querer explorar las zonas ocultas de lo humano y de su país. No emite juicios, se muestra empática y quizás son esas características las que le permiten ingresar en la subjetividad de los otros personajes,

donde se expone como un observador atento. La posibilidad de movilizarse en diferentes espacios y tiempos le ayuda a mirar el mundo narrado desde varios lugares a la vez y a observar los diferentes planos de los personajes para comprender su densidad psicológica, en un dominio de la caracterización que nos recuerda a las tragedias shakespireanas.

2.4 Poética espacial

La **importancia de la poesía para la concepción del espacio** puede deducirse de una escena clave cuando Antonio y Ricardo llegan juntos a la Casa de la Poesía, la antigua residencia de José Asunción Silva (1865-1896). En una de sus habitaciones Silva se había pegado un tiro en el pecho y en una de sus habitaciones, Ricardo Laverde escuchó algo que sería para él como una sentencia de muerte: los últimos minutos del vuelo en el que murió quien era el amor de su vida, Elena Fritts.

La descripción de la escena en la Casa de la Poesía (p.46) se intercala con algunos versos del poema *Nocturno III* de Silva⁴². En especial con el verso: **“Y eran una sola sombra larga”**, que acompaña mentalmente a Yammara desde la Casa de la Poesía hasta que mira «caer» a su lado el cuerpo asesinado de Laverde. La memoria del narrador se muestra construida por versos, en especial anáforas y reiteraciones; dos figuras retóricas que se repiten en el poema y que hacen más expresiva la idea de la muerte. El verso anterior aparece como un marcador de ritmo, una metáfora audiovisual que anticipa la tragedia que se aproxima; la balacera en la que muere Ricardo y Yammara queda gravemente herido. Los versos intercalados crean, además, expectativa en el lector sobre la eminencia de la muerte.

El poema de Silva se presenta como un acto de transgresión poética porque rebasa los límites entre dos espacios contiguos: el de la vida (Yammara) y el de la muerte (Ricardo). Mientras los sonidos poéticos son signos de vida, los ruidos lo son de la muerte. Dicho acto de

⁴² *Una noche toda llena de perfumes*
De murmullos y de música de alas
Y tu sombra fina y lánguida
Y mi sombra por los rayos de la luna proyectada
Y eran una sola sombra larga

transgresión es posible gracias a la incursión del narrador en varios espacios interconectados, incluso en el espacio de la muerte, con su propia lógica referida a “lo inconmensurable” y a los “ruidos” que aparecen en la obra literaria- de las calles recorridas, el griterío de los transeúntes, los disparos y los cuerpos humanos que se desploman.

En efecto, la tensión poesía-ruidos podría ingresar como parte del concepto de “lo inconmensurable” propuesto por Homi Bhabha (2002). “Lo inconmensurable” se utiliza para referirse a algo que escapa a la comprensión humana y a la medición de sus dimensiones y que en *El ruido de las cosas al caer* se expresa como una divergencia imposible de discernir de manera racional y tan solo aprensible en su «intraducibilidad» por la poesía y el goce estético incomunicable que ésta provoca en relación a las disonancias que anuncian la muerte o para ser más precisos: el instante justo previo a la muerte.

Con el mismo argumento anterior la “sombra”, en *Nocturno III* de Silva, simboliza la fusión de espacio-tiempos o, si se quiere, la cohabitación de dos seres, Yammara y Laverde, en espacios conexos. Esta tesis permite ratificar la estructura del «agujero», como forma heurística del espacio literario, desde donde el narrador observa y escucha el ruido de las cosas al caer, mientras a su lado comparte el territorio sombrío de Ricardo Laverde. Ambos conjugan sus espacios en una sola sombra larga hasta el final de la novela. A través de la metáfora de la sombra compartida, en términos espaciales, Yammara puede comprender el destino de Ricardo sin vivenciarlo.

En la obra literaria del colombiano no solo «se caen»- haciendo ruido- los aviones, los pilotos y los pasajeros; también se desploman las víctimas del narcotráfico: los cuerpos de Ricardo Laverde y de Yammara en una calle del centro de la ciudad. Lo mismo ocurre con la Hacienda Nápoles de Pablo Escobar e incluso con la vida familiar del narrador y del ex piloto; en ambos hay la percepción de la caída de fragmentos de un «yo» desintegrado que no se encuentra a sí mismo. Se trata de «Ícaros» que experimentaron el vértigo de la caída; caídas todas por pérdidas de control. Además de los estallidos de los cuerpos que caen y de los gritos de las víctimas, en la obra literaria aparecen también los ruidos ligeros, casi imperceptibles, aquellos silenciados por los grandes bullicios, como los ruidos domésticos de Aura, el llanto nocturno

de Antonio, el que proviene de los televisores de Yammara y de Elena Fritts, el de las historias que se narran y de los secretos que se confiesan y claro, los ruidos de las bolas de billar.

En la novela de Vásquez se menciona también un poema del colombiano Aurelio Arturo Martínez, una de cuyas estrofas se encuentra como paratexto antes de la novela y después es retomada casi al terminar la misma (pp.255-256). Se trata de *Ciudad de sueño*⁴³. El poema corresponde a la primera fase de creación de Martínez (1927-1930) y presenta a una “ciudad soberbia y populosa” que arde y se desploma. Ahí, el «yo» lírico se muestra estupefacto ante el espectáculo dantesco de la ciudad destruida por el fuego. El narrador ofrece pistas sobre la vinculación del contenido del poema con el de la novela, pues intercala el derrumbe de la ciudad lírica con la caída metafórica de Bogotá, debido a la violencia durante la época del narcoterrorismo comandado por Pablo Escobar, y también por la fuga de muchos ciudadanos que tuvieron que abandonar la ciudad y el país.

Cuando los versos de *Ciudad de sueño* vienen a la mente de Yammara, el narrador personaje se encuentra fuera de la ciudad de Bogotá, regresando en su automóvil desde el Magdalena medio. La escena se puede interpretar como la postura de un «yo» lírico que toma distancia de su creación literaria, al igual que el narrador lo hace de la ciudad que imagina en decadencia, de la cual él huyó y a cuyo centro tiene que volver para huirse en su tragedia individual.

La poesía ingresa en el relato de la instancia narrativa no solo a través de los versos que pintan imágenes, de su música, armonía y ritmo que dotan de elegancia al lenguaje. Además, Yammara hace uso en la narración de recursos retóricos como por ejemplo: la anáfora, en la repetición al inicio de la frase de “sé” y “no recuerdo” (p.53), “nadie” (pág. 61) y “pensé” (p.63); de la reiteración, en “arriba, arriba, arriba” (p. 211), “*Este hombre no ha sido siempre*

⁴³ *Yo os contaré que un día vi arder entre la noche
una loca ciudad soberbia y populosa,
yo, sin mover los párpados, la miré desplomarse,
caer, cual bajo un casco un pétalo de rosa.*

este hombre. Este hombre era otro hombre antes” (p.29), “ruido” (p.83) y del endecasílabo quevediano en el título de la novela.

La intercalación del género lírico en la narrativa cumple la función de transformar el carácter grotesco de la violencia y la muerte, otorgándole un tono sublime. Ni siquiera los «ruidos» de la destrucción por el fuego logran sofocar las señales sonoras poéticas armoniosas que como alegorías premonitorias anuncian la muerte. Es el juego poético en el cual la desterritorialización de la palabra crea una “línea de fuga” que se libera del significado, es la poesía que favorece el predominio del significante, de los fonemas, de la imagen acústica. Esta fuga se podría interpretar como la muerte de las palabras en su calidad corpórea de contenido e incluso como una lucha contra la muerte a través de la escritura. Es evidente el efecto estético de la función poética, como espacio múltiple donde se conjugan la tensión sonora, las imágenes y el efecto rítmico.

En resumen, la presencia de la poesía en la obra literaria de Vásquez desempeña un papel fundamental: más que un género literario incorporado se trata de una forma de leer el espacio.

2.5 Territorio-zona: Bogotá – barrio la Candelaria

Como referente real, la Candelaria es un barrio que abarca casi todo el centro histórico de la ciudad de Bogotá y está rodeado de otros barrios que forman parte de la gigantesca sabana donde se asentó la capital de Colombia. Sin embargo, en *El ruido de las cosas al caer* se presenta fragmentado en dos espacios: la Candelaria turística y la “Candelaria profunda”; lo global y lo local como espacios contiguos.

La premisa anterior permite interpretar lo “profundo” de la Candelaria a través del eje espacial horizontal. Así, el territorio-zona estaría conformado por un espacio turístico, como la cara presentable del territorio, y otro espacio interno, escondido, peligroso, “profundo”. Dos espacios entre los que existe contigüidad, pero escasa conectividad. Asimismo, el barrio novelado, en su conjunto, se presenta también fragmentado, es decir, desligado de los otros

barrios urbanos. El origen de esta «doble fragmentación» del territorio-zona es lo que se tratará de explicar en adelante.

El barrio de la Candelaria no solo se presenta fracturado topológicamente, sino también como un territorio desvinculado de los otros barrios que rodean a la ciudad; ésta es la segunda fragmentación que ha sufrido el territorio-zona. En la narración, apenas si se menciona algo sobre el barrio Chapinero y sobre otros barrios alejados del centro histórico (p.14). Por lo tanto, la representación de la Candelaria en la narración de Vásquez rebasa al barrio urbano, ya que toda la ciudad se convierte en un territorio fragmentado, una imagen propia de las megaurbes. La Candelaria se presenta como una «isla» en un archipiélago.

Al igual que en casi todos los centros históricos de las ciudades latinoamericanas, una zona de la Candelaria – la “Candelaria profunda” (p.30) en la novela– se había ido convirtiendo, desde mediados del siglo anterior, en un lugar abandonado por sus antiguos habitantes que prefirieron trasladarse a barrios más exclusivos de la ciudad. Las grandes casonas coloniales se transformaron en tugurios divididos en múltiples habitaciones (cuartos) que albergaban a familias campesinas, delincuentes y criminales o simplemente a gente pobre que no le alcanzaba para pagar otro tipo de vivienda. Esa zona, que aparece como olvidada y abandonada en la novela, expresa todavía las marcas del pasado. Yammara comenta:

Pero en todas las ciudades latinoamericanas hay uno o varios lugares que viven fuera del tiempo, que permanecen inmutables mientras el resto se transforma. Así es el barrio de la Candelaria [...] Todo seguía igual aquí. Aquí la realidad se ajustaba –como no suele hacerlo a menudo– a la memoria que tenemos de ella. (p.71)

Al declive arquitectónico de la “Candelaria profunda” se suma la peligrosidad de la zona, el silencio y la ausencia de turistas. En ese espacio trasero, escondido del barrio, vive Ricardo Laverde, el protagonista de la obra literaria quien ocupa un pequeño cuarto en una casa antigua y ruinosas.

La espacialización topológica urbana de territorios-zona y red interrelacionados viene acompañada en la novela de una ambientación sonora que resulta un recurso narrativo

acertado de Juan Gabriel Vásquez. Este recurso tiene que ver, por supuesto con el sonido, o mejor dicho con una gama de sonidos que varían desde el silencio, entendido como sonidos no audibles, hasta los ruidos, sonidos inarticulados, sin ritmo ni armonía, generalmente confusos y desagradables. La gama de sonidos en la obra literaria interviene en la demarcación del espacio y de la secuencia temporal. Por ejemplo, mientras en la Candelaria turística se escuchan sonidos, en la “Candelaria profunda” abundan los ruidos (en la escena del asesinato de Laverde), es decir, vibraciones incapaces de convertirse en voces o en sonidos armónicos. Sólo que no se trata de cualquier ruido, sino de aquellos que preceden a la muerte porque se originan en la altura. Los ruidos amenazantes, se convierten en muertes presentidas. Al final, solo quedan el silencio, la inactividad y las ruinas.

Las ruinas como la marca de la catástrofe y el paisaje de la desolación, que en palabras de Joan Nogué (2016, 15), “dejan a menudo trazados poco visibles – pero latentes- en el territorio...”, están ahí sin estar; no son lo que fueron, pero permanecen. Por eso, para contar la historia de las ruinas nada mejor que los ruidos de los disparos y los cuerpos humanos que se desploman, que se fijan en la memoria como significantes vacíos y que se presentan como un tiempo lento, pesimista y melancólico de recuperación de un pasado sincronizado con el presente de la enunciación.

Así, el territorio-zona de *El ruido de las cosas al caer* ha sufrido un cambio cualitativo al que se suele llamar “morfismo”. Un morfismo ocurre cuando una perturbación ha actuado en un espacio produciendo un colapso, una crisis o discontinuidad. Se puede imaginar que el elemento perturbador en ambas fragmentaciones territoriales ha sido la globalización, causante también de la mirada «deslocalizada» del narrador. La topología ha permitido identificar los cambios en el territorio literario, al volverlo legible relacionándolo con otros espacios.

2.5.1 Topología: doble morfosis, doble fragmentación territorial

La mirada «deslocalizada» de la instancia narrativa visibiliza que la topología del territorio-zona está dividida en dos espacios. La pregunta pertinente tiene que ver con el origen de estos

espacios fragmentados (intrabarriales), pero también con la fragmentación de toda la ciudad en zonas apartadas entre sí (interbarriales), como si se tratara de una «ciudad-archipiélago». La tesis que se maneja en este apartado es que la Candelaria histórica literaturizada, unificada en la época colonial con una geometría simple de trazado cuadrangular sufrió una modificación topológica (morfosis) y se convirtió en dos espacios delimitados entre sí: la Candelaria turística y la “Candelaria profunda”. Asimismo, las zonas de fuertes contrastes socio-económicos en el territorio urbano (islas en un archipiélago) serían un efecto de la globalización actual.

En definitiva: la Bogotá literaria ha sufrido una doble morfosis, como réplica de la nueva organización socio-económica en la época de la globalización. Esta característica en la topología del espacio literario se puede entender, si se acepta la propuesta de Margarita Pérez Negrete (2002). Esta investigadora propone para el caso de algunas metrópolis latinoamericanas el reconocimiento de su configuración urbana a través de un proceso dual en el que unas zonas adquieren características de las “ciudades globales”, mientras otras zonas mantienen el carácter local, así como la pobreza y la marginalidad de las megaciudades.

2.5.2 Topografía: lo local como Historia y decadencia

La idea que guía la discusión de este apartado alude a que la topografía del territorio-zona, el barrio la Candelaria, está atravesada también por el eje horizontal, lo cual se podría interpretar como un símbolo de la histórica desigualdad social. Como consecuencia, la “Candelaria profunda” representa a la zona local no integrada, marginada de todos los procesos urbanos más dinámicos; que coexiste en su mismo territorio con un espacio más cercano a la globalización, la Candelaria turística: simbólicamente distante, pero geográficamente vecina.

Los motivos que se repiten desde el principio hasta el final de la narrativa son: la muerte como motivo central, acompañado de otros como la violencia, el miedo, la soledad, las caídas y las ruinas. Ciertas localizaciones dentro del barrio colonial aparecen cartografiables en la novela de Vásquez, a través de referentes reales y con un claro posicionamiento geográfico. El relato

está a cargo del narrador homodiegético quien describe el territorio desde su perspectiva (focalización interna). Asimismo, los sonidos que se difunden dentro de un determinado espacio pueden considerarse como elementos portadores de significado y demarcadores espacio-temporales.

La Candelaria fue el lugar donde los conquistadores españoles fundaron la capital de Colombia. Para el lector que ha visitado la ciudad es fácil reconocer a los referentes nombrados en *El ruido de las cosas al caer* porque la Candelaria es uno de los atractivos que más se promocionan en las guías turísticas. Precisamente, lo que se visibiliza de la arquitectura representacional del pasado colonial en la novela son algunos lugares tradicionales e históricos del barrio, como por ejemplo: la iglesia de la Bordadita; la iglesia de San Francisco; la plaza de Bolívar; el Palacio de Justicia; la Avenida Jiménez y el Café Pasaje, uno de los cafés tradicionales de la primera mitad del siglo XX en la plazoleta del Rosario; lugar donde también se levanta la estatua del fundador de la ciudad. Estos referentes arquitectónicos permiten imaginar esa parte del territorio-zona.

No se trata solamente de la zona turística con su arquitectura colonial, en la obra literaria se describen también los almacenes y comercios informales (pp.24, 29). Las prácticas sociales de sus habitantes calzan muy bien con lo que cualquiera puede observar en esa zona del barrio vinculada con tres actividades: la burocracia de los edificios públicos, el comercio y las visitas turísticas a los lugares históricos. Se podría decir, entonces, aludiendo a **Henry Lefebvre**, que *los espacios representacionales* de la narración literaria coinciden con *el espacio físico* del barrio la Candelaria.

La bulliciosa Candelaria turística está separada de la silenciosa “Candelaria profunda”. La segunda se describe incluso como si fuese otra ciudad en toque de queda:

[...] y a partir de un momento la muchedumbre quedó atrás, como si hubiéramos entrado en otra ciudad, una ciudad en toque de queda. La Candelaria profunda es un lugar fuera del tiempo: en toda Bogotá, sólo en ciertas calles de esa zona es posible imaginar cómo era la vida hace un siglo. (p.30)

Así, las geografías nocturnas de la “Candelaria profunda” permiten imaginar el paisaje urbano de la decadencia y la sordidez. Ricardo Laverde, lo describe como un “sitio dejado de Dios” (p.32). Ahí vivía el ex piloto.

Un día, después de tomarse unos tragos con Ricardo, Yammara se decide a acompañarlo hasta su alojamiento para asegurarse que llegue con bien. Si la “Candelaria profunda” se ha constituido en una zona en cuyo interior reina la violencia, la ilegalidad y el «mal», eso significa que el eje horizontal predomina en el territorio-zona: arriba, la Candelaria turística, abajo, la “Candelaria profunda”. Es claro que en la ciudad narrada se ha intensificado la desigualdad social; mientras una parte de la zona urbana participa de la dinámica internacional, deja fuera a otra que parece ser irrelevante y marginal a esa lógica.

Yammara hace referencia al peligro de esa parte del barrio, a la que con seguridad la mayoría de turistas no conoce porque está catalogada como no recomendable para extranjeros ni tampoco para los locales. “Pero era tarde, [...] y caminar por ese barrio, pasada cierta hora de la noche, era provocar demasiado a la suerte” (pp. 32-33), confirma Yammara. Por supuesto que en la “Candelaria profunda” todavía hay restos de la arquitectura colonial, pero son únicamente ruinas históricas abandonadas que no reciben la visita de turistas. Por eso, el narrador se refiere al territorio como “ese barrio”; es decir, lo caracteriza como un barrio diferente aunque se trate del mismo. Además pone distancia entre él, como instancia enunciativa, y la zona a través del adjetivo demostrativo de lugar “ese”; empleado cuando existe una separación entre el hablante y el sustantivo, en este caso “barrio”.

El narrador de la novela se fija en “Una carreta atiborrada de periódicos viejos y tirada por una mula famélica...” (pp.31-32). El adjetivo “viejos”, junto a la “mula que tira de la carreta”, no son únicamente símbolos de la decadencia de esa zona del barrio, sino también de su referencia al tiempo de la Colonia: con las casas que disponían de portones en madera tallada, con jardines o patios en cuyo centro siempre estaba una fuente de piedra y la figura del arriero o mulero colombiano que hasta inicios del siglo XX todavía transitaba por la compleja

topografía del país⁴⁴. La mirada de Yammara se moviliza, entonces, por ese espacio y su memoria retrocede a tiempos lejanos.

El espacio y el tiempo parecen inmutables en el silencio que reina en la “Candelaria profunda” porque la estructura social fuertemente clasista ha subsistido. El imaginario del poder colonial se caracteriza por la detención o fijeza en el tiempo y tiene un correlato en la escasa movilidad de sus habitantes, el cansancio permanente de Laverde y la casa en la que habita. En efecto, a la decadencia de la “Candelaria profunda” se añade la decadencia del personaje que vive en ella, Ricardo Laverde, y la decadencia de **la vivienda** en la que habita. Así, cuando Yammara conoce a Laverde en los billares de la Calle 14 lo describe de la siguiente manera:

[...] era tan delgado que su estatura engañaba, y había que verlo de pie junto a un taco de billar para percatarse de que apenas si llegaba al metro setenta; su escaso pelo del color de los ratones y su piel reseca y sus uñas largas y siempre sucias daban una imagen de enfermedad o dejadez, la dejadez de un terreno baldío. Acababa de cumplir los cuarenta y ocho, pero parecía mucho más viejo. Hablaba con esfuerzo, como si le faltara el aire; su pulso era tan flojo que la punta azul de su taco temblaba siempre frente a la bola, y era casi milagroso que no se descachara más a menudo. Todo en él parecía cansado. (p.21)

No es de extrañar que Laverde, en su calidad de exconvicto que había regresado a Bogotá, después de haber estado casi veinte años en una cárcel estadounidense, se muestre como un hombre acabado y mermado en su condición humana. La caracterización del personaje lo muestra física y emocionalmente en coherencia con el territorio que habita. Lo de “terreno baldío”, es decir sin dueño, hace referencia a su soledad: Ricardo había muerto para su familia. El protagonista de la novela vivía en una casa de vecindad donde arrendaba un cuarto. Esta es la descripción que Yammara hace de la vivienda:

Habíamos llegado frente a una vieja casa colonial de un solo piso, no cuidada como un escenario cultural o histórico, sino decadente y triste, una de esas propiedades que pasan de generación en generación a medida que las familias se empobrecen, hasta que el último de la línea la vende para salir de una deuda o la pone a producir como pensión o prostíbulo. [...] Al fondo alcancé a ver un corredor de suelos de ladrillo y luego el patio colonial

⁴⁴ Algunas marcas del café colombiano utilizan a la figura del arriero como logotipo en sus productos, por lo cual podríamos hablar de una marca transnacionalizada. En su origen tuvo una tradición de siglos en España.

más pequeño que he visto nunca. En el centro del patio, en lugar de la tradicional fuente, había un tendedero de ropa, y las paredes de cal del corredor estaban adornadas con calendarios de mujeres desnudas. (p.32)

La mención al “tendedero de ropa” y a los “candelarios de mujeres desnudas” confirman la visión del narrador personaje: se trata de una casa que alguna vez fue señorial, pero que en ese momento había sido adaptada como pensión de indigentes. Además, los suelos estaban cubiertos por ladrillos y no por las tradicionales piedras pulidas, la cal de las paredes permanecía a la vista, sin haber sido barnizada con pintura. Como la vivienda ya no estaba expuesta a los ojos de los turistas y por carencia de recursos económicos de la casera, no había podido ser restaurada.

Unas páginas más adelante, y un año más tarde de la observación anterior, Yammara regresa a la vivienda donde había vivido Ricardo hasta antes de su muerte y ratifica la decadencia del lugar:

La casa de Laverde también era idéntica a la memoria que yo tenía de ella. La línea de tejas estaba rota en dos partes, como dientes faltantes en la boca de un anciano; la pintura de la puerta de entrada estaba descascarada a la altura de los pies y la madera astillada: el punto exacto donde el que llega demasiado cargado da una patada para que la puerta no se cierre. (p.71)

No se trata únicamente del deterioro de la vivienda; los adjetivos “decadente” y “triste” bien podrían haberseles atribuido al personaje que la habita: Ricardo Laverde. También la referencia antropomórfica (triste), impropia para un inmueble, parece aludir al estado de melancolía permanente del protagonista. Es posible, además, vislumbrar el poco apego y valoración que los habitantes de la casa tienen del lugar, si patean la puerta para evitar que se cierre. Se trata de una vivienda que no es acogedora y a la que difícilmente se podría llamar un hogar. Laverde vive ahí porque no tiene otra alternativa y eso parece explicar su falta de identificación con el territorio y con la vivienda. Su habitación recuerda a la que ocupan los monjes en los conventos o los prisioneros en las cárceles. Un colchón y una improvisada mesa de noche son las únicas pertenencias de las que dispone Ricardo.

El personaje muere en la pobreza, en el mismo abandono y austeridad en los que había vivido durante los últimos veinte años en una celda de Estados Unidos. Laverde también había interiorizado la disciplina férrea aprendida en prisión que le impulsaba a dejar su cama impecable como si allí, en vez de haber dormido un ser humano, hubiera dormido un fantasma, un muerto en vida (pp.74-75). Es el resultado de las prácticas de disciplina y castigo estatales que siguen confiando en la represión como el mejor recurso en la “guerra contra las drogas”. Los motivos de la soledad y las ruinas se entretajan con la geografía del lugar donde vivió Ricardo: un espacio marginal de resguardo para su «yo profundo»; aquel que nadie de su entorno conocía. En el lugar sufrió la frustración del desempleo, el hambre y la imposibilidad de acercarse a su familia con dignidad, sin ser considerado un «don nadie», un fracasado. Es posible que Ricardo perciba el mundo que le rodea como un espacio con un agujero en el que él mismo ha caído; su vida decadente le ha arrastrado al fondo del hoyo del cual le es imposible salir. Esta posibilidad ratifica la interrelación mutua entre la construcción del espacio topológico literario y la caracterización del personaje.

Yammara se percató (p.23) de que Laverde era incapaz de mantener una conversación con alguien, que no miraba a nadie a los ojos y que acude a los billares porque es el único sitio donde está acompañado por otras personas. Además, el expresidiario no demuestra destreza en el juego lo que se podría interpretar como otra evidencia de que el azar le es esquivo. Le falta precisión y fuerza para golpear el taco de madera. El trazado de la línea recta en la mesa de juego no se le da al personaje, quizás porque en vez de rectas traza « curvas»: como aquel «desvío» que tuvo veinte años atrás cuando aceptó traficar cocaína para poder ganar millones de una sola vez. Pero el plan le falló y todo comenzó a «caerse» en su vida. Esta interpretación se puede vincular a ciertos espacios curvos como constructos topológicos que impiden o limitan la orientación del sujeto que transita por ellos.

En esta zona del barrio, se encuentra también **la calle donde fue asesinado Ricardo**. El lugar del crimen tiene sus coordenadas perfectamente delimitadas: estaba situado entre la Casa de la Poesía y los billares de la Calle 14, cerca de la Carrera cuarta hacia la salida de la avenida Jiménez (p. 48); es decir en el límite sin bordes que separa a ambas Candelarias: como un

espacio abierto al tránsito (ruidos) que conduce a la zona silenciosa de la muerte. Yammara, persiguiendo a Laverde, cruza ese límite y resulta gravemente herido.

La calle del asesinato de Ricardo como espacio abierto, estrecho y exterior es un lugar de vulnerabilidad que exagera el sentido del riesgo. En la novela se expresa entretejido por la violencia (vinculada al narcotráfico), los ruidos de los disparos del sicario y dos cuerpos que caen en silencio a pocos pasos del ingreso a los billares. El mensaje que transmite el cuerpo de un hombre asesinado como si fuese un “perro callejero” es de advertencia para la ciudadanía y el país en general: «esto» es lo que hace el narcotráfico a sus enemigos, y deja latente la pregunta de quién realmente ejerce la soberanía en el territorio. El hecho de que los asesinos empleen una motocicleta invita a pensar en el concepto de dromología⁴⁵, relacionado al pensamiento de Paul Virilio (1995) y en el sicariato como una cacería humana donde la velocidad otorga ventaja a la violencia.

La “Candelaria profunda” había sucumbido ante el poder del «mal», en una ciudad y un país que estaba en manos de actores sociales a los que Yammara identifica como el Estado, el Cartel, el Ejército y el Frente (p.18). Actores que no habitaban precisamente en la “Candelaria profunda”, pero que utilizaban a algunos de sus habitantes como asesinos por encargo. Por el narrador se conoce que, en esa época, los asesinatos eran algo cotidiano en la ciudad (p.54).

Otro de los lugares significativos de la “Candelaria profunda” son los **billares de la Calle 14**, el lugar donde Ricardo y Yammara se conocieron, por lo que en términos bajtinianos vendría a ser una especie de “cronotopo del encuentro” que actúa como el detonante que da inicio a la historia. En este lugar surgirá entre ambos personajes una incipiente amistad -espacio de vida- que terminará en tragedia -espacio de muerte-.

⁴⁵ La dromología, entendida como la lógica de la velocidad o del movimiento veloz y la dromocracia, o el régimen de la velocidad absoluta, fueron términos introducidos por el urbanista y teórico cultural francés Paul Virilio (1932-2018) para sustentar su propuesta acerca del desarrollo de la tecnología y la relación entre la velocidad y el poder.

Los billares se presentan como lugares en cuyo interior reina el silencio en comparación con los ruidos externos propios de la megaurbe. Ahí permanecen los desempleados, jubilados, y solitarios sumergidos en la «intemporalidad» provocada por esos espacios cerrados, sórdidos y sombríos, donde pueden escapar del ruido y del ritmo vertiginoso de la metrópoli, ya que la comunicación verbal se ha reducido al mínimo: la información se procesa sin concentrar la atención en ella -esta lectura coincide con la imagen en la portada de la novela.

El narrador se refiere a dichos locales como “...lugares llenos de humo y de techos bajos donde ocurría la otra vida, la vida sin doctrinas ni jurisprudencias.” (p.17) En los billares no existen los límites de etiqueta ni de moralidad, sino más bien la informalidad e ilegalidad. Además, si se recuerda que Laverde cayó abatido al ingreso del lugar, se lo puede marcar como un espacio de muerte y como el símbolo de un tiempo suspendido, metaforizado en las bolas de billar que transportan el ruido del choque hasta la profundidad del vacío de la mesa; un símbolo del vacío temporal de los que perdieron su oportunidad en la vida. Por eso, no resulta extraño que Ricardo Laverde frecuenta esos lugares para «quemar» el tiempo; un hombre solo, un “perro moribundo” (p.26) como lo denomina Yammara.

En los billares de la Calle 14 se destaca la televisión que transmite imágenes sobre la riqueza de Pablo Escobar (pp.19-20): apoteosis de la sociedad de consumo y de la proliferación del *American Way of Life*. Se podría pensar en este dispositivo tecnológico como un medio colonizador, aunque la interpretación va más allá, pues en la novela se mencionan también los efectos en los televidentes de las emisiones sobre la “guerra no declarada” contra las drogas en Colombia: la hiperestimulación de imágenes de violencia parece saturar la conciencia y memoria de los ciudadanos (p.70) y demuestra la importancia de la representación de las guerras, es decir, de sus imágenes. No hay que perder de vista tampoco que la televisión se puede considerar un modelo paradigmático de la topología red porque conecta espacios-tiempos diferentes en un acto de mediación.

El último lugar significativo del territorio-zona es la **Plaza de Bolívar** donde Ricardo Laverde se hace tomar una fotografía. El protagonista está ilusionado con regalarle esa foto a su esposa a quien piensa volver a ver después de casi veinte años de separación.

La foto en la Plaza de Bolívar era todo un ritual cultural que tenía por objetivo el resguardo de la memoria familiar en una época donde era un privilegio estar en el centro mismo del poder político de la ciudad y del país: en un “geosímbolo”. Después de que Ricardo, en su juventud, despreciara los valores burgueses de sus padres, ahora con la foto reafirma su acomodo a la tradición (pp. 24-25). En la foto el ex convicto:

[...] aparecía bien peinado, sin una arruga en el vestido, con la mano derecha extendida y dos palomas picoteando en su palma; más atrás se adivinaba la mirada de una pareja de curiosos, ambos con morral y sandalias, y al fondo, muy al fondo, al lado de un carrito de maíz agrandado por la perspectiva, el Palacio de Justicia. (p.25)

La elección del contexto no es fortuita, ya que a un costado de la Plaza está el Palacio de Justicia, el marco adecuado para la escena donde el ex prisionero tiende su mano para dar de comer a las palomas; animales que simbolizan la paz. Además, se muestra feliz y con una imagen pulcra y cuidada. Es claro que Laverde desea que su esposa lo vea renovado, libre, como un hombre pacífico que vive dentro de la legalidad, la «oveja negra» que vuelve al redil porque ha saldado su cuenta con la sociedad. Más que un retrato de cuerpo entero, es un verdadero *performance*.

Por la descripción, se puede suponer que el fotógrafo indígena está situado frente a la pareja de curiosos; unos turistas mochileros. En el instante fugaz de la fotografía coinciden algunas miradas: las miradas exotópicas de los turistas que contemplan la escena como algo exótico; en el sentido de cómica o grotesca para quienes no están familiarizados con esa tradición bogotana ni con esos fotógrafos “sobrevivientes de otros tiempos” (p.24). Dichas miradas ingresan al campo de visión del fotógrafo junto con la mirada endotópica de Ricardo que observa a la cámara y, por último, todas las miradas anteriores son descritas por Yammará. El narrador personaje comenta la fotografía desvalorizando la tradición que ella expresa como algo *kitsch* y anticuado; es decir, la observa con una mirada exotópica (p.24).

El juego de miradas en la escena podría leerse como un territorio representado que expresa desigualdad social. Dicha desigualdad tiene que ver con la amplitud o estrechez del horizonte de visión e interacción de los personajes en relación al punto central enfocado: Ricardo

Laverde. Los turistas y el narrador se encuentran a mayor distancia de Ricardo y por lo tanto tienen mayor horizonte de visión, mientras que el fotógrafo indígena tiene un horizonte más reducido que se limita sólo al encuadre de la cámara.

De acuerdo a la premisa anterior, es posible interpretar la escena a partir de ciertas características de la sociedad colombiana: un sector indígena, marginalizado económica y políticamente (el fotógrafo que se oculta bajo la manta negra) y con una visión limitada por esa misma situación de marginación; unos turistas como representantes de un poder extranjero que “consumen” el exotismo y se “apropian” del mundo mediante el viaje (la movilidad de la época); un narrador personaje académico que capta los significados de las miradas anteriores, aunque con una “visión global de lugar”. Otra posibilidad de interpretación podría vincularse con la fotografía considerada como una elipsis o supresión espacio-temporal de un acontecimiento dentro de una narración; esto es, como una desterritorialización: el abandono de un territorio de vida hacia un territorio de muerte. En este caso la muerte se entiende como fijación o interrupción del flujo vital. Pocos días más tarde, moriría Ricardo asesinado.

Empero, la topología no euclidiana (Gráfico 2) permite una lectura espacial más dinámica si se toma en cuenta que en la narrativa literaria la fotografía (nivel 1), como espacio representado, está rodeada de otro espacio: el de los billares de la Calle 14 donde Yammara observa la imagen que Laverde le muestra (nivel 2). A su vez, la escena anterior es evocada por la memoria del narrador en un tiempo presente cuando se escribe la novela; años después de que Laverde se hiciese fotografiar (nivel 3).

Al representar los niveles anteriores como espacio-tiempos narrativos «contenidos», el gráfico se vería de la siguiente manera: Un espacio interior más pequeño correspondiente a la fotografía. Un segundo espacio, que contiene al primero y corresponde a la escena en los billares, y un tercer y último espacio que envuelve a los anteriores y se corresponde con la memoria del narrador. Entonces se puede aplicar la *geometría proyectiva* y trazar líneas en estos espacios. Recordemos que la *geometría proyectiva* obvia la noción de distancia, así que no interesa el tamaño de las líneas.

El hecho de aplicar esta geometría introduce un horizonte en el cual las líneas convergen y permiten imaginar un infinito, ubicado en el Palacio de Justicia que paradójicamente para muchos colombianos es el símbolo de la inequidad en esa sociedad de tantos contrastes económicos y sociales. El infinito, como centro gravitacional que implica repetición, da lugar a que los episodios relatados se puedan interpretar como una repetición de la injusticia o de la desigualdad social a través del tiempo, ya que la fotografía, incluye símbolos arcaicos del poder colonial y llega hasta el presente de la escritura (Gráfico 2). Así, la desigualdad social aparece como un lastre que se ha repetido a lo largo de la Historia de ese país.

En síntesis, es posible afirmar que los habitantes de la “Candelaria profunda” ocupan un espacio inferior en la jerarquía social ya que su territorio vital aparece como una materialidad ruinoso, degradada, donde prima el empobrecimiento espacial y hay carencia de lazos comunitarios. Quizás esa haya sido la razón por la cual Vásquez no se decantó en su novela por un barrio periférico u otro de la Bogotá rica y moderna; la topografía de la Candelaria histórica es un símbolo urbano de la desigualdad social en pleno centro de un espacio ciudadano que por su acelerado crecimiento empieza ya a problematizar a la misma noción de centralidad. Por último, en la cartografía de esta zona, los ruidos y el silencio cumplen la función de diferenciar el significado espacial, demarcar la secuencia temporal y dinamizar el ritmo narrativo, además de intensificar las emociones de los personajes.

2.5.3 Los límites del territorio-zona

La tesis que guía este apartado es que la memoria del miedo producido por la violencia no sólo ata la vida del narrador personaje a los acontecimientos históricos de su país y fractura su subjetividad, sino que determina los límites invisibles en el territorio-zona. Ciertamente, entre el territorio de la “Candelaria profunda” y la Candelaria turística no media una gran distancia (p.30), pero sí una separación por la contundencia de las fronteras imaginarias de la instancia narrativa. En la Bogotá de Vásquez vivir próximo no significa compartir espacios comunes; sobre todo de creación de nuevas relaciones humanas y generación de vida pública, ya que la memoria y el miedo son los que rigen la producción de las nuevas topografías territoriales.

Después del asesinato de Laverde, Yammara quien fue testigo ocular y víctima no premeditada, se negó a transitar por el lugar del crimen.

No volví a pisar la calle 14, ya no digamos los billares [...]. Así perdí una parte de la ciudad; o, por mejor decirlo, una parte de mi ciudad me fue robada. Imaginé una ciudad en que las calles, las aceras, se van cerrando poco a poco para nosotros, como las habitaciones de la casa en el cuento de Cortázar, hasta acabar por expulsarnos [...]. Después de que la calle 14 me fuera robada –y después de largas terapias, de soportar mareos y estómagos destrozados por la medicación– comencé a aborrecer la ciudad, a tenerle miedo, a sentirme amenazado por ella. El mundo me pareció un lugar cerrado, o mi vida una vida emparedada..." (p.66), confiesa el narrador.

Es significativo que el temor de Yammara se haya trasladado a la ciudad, convirtiéndose en una agorafobia y en claustrofobia violenta (p.66). En el primer caso, miedo a los espacios abiertos y en el segundo, miedo a los espacios cerrados; es decir, un miedo espacial generalizado.

La ciudad, con su violencia y sus peligros, ha arrinconado a Antonio; así como la presencia misteriosa se ha tomado la casa del relato de Julio Cortázar (*Casa tomada*, 2014). El protagonista ya no se siente libre de moverse en ciertos lugares. Por eso, una zona de la Candelaria ya no le pertenece, le fue robada. Una vez que esa parte del barrio ha sido construida como una memoria del miedo, esa emoción influye también en el horizonte de percepción e interacción espacial del narrador. La memoria del miedo reduce dicho horizonte, pues Yammara re-configura sus prácticas sociales, evitando el espacio que le provoca temor. Justamente esa zona del centro de la urbe, por él tan valorada, le resulta inaccesible. Por lo tanto, el estado afectivo resultado del territorio fragmentado conlleva la necesidad de una lectura diferente del espacio que trasciende lo topográfico e incursiona en lo poético y sublime.

El miedo del personaje se transfiere y transforma su percepción del espacio. La calle donde vivió una experiencia traumática lo obliga a cambiar sus prácticas habituales, pues se niega a caminar donde antes se movilizaba en calidad de peatón. De acuerdo a Jesús Martín-Barbero (2012, 4-5) una problemática de este tipo reduce el espacio urbano transitable: "Lo que implosiona en lo privado representa la negación misma de la ciudadanía, ya que ella empieza

por la negación de la ciudad, esto es por el achicamiento de la ciudad que es recorrida /disfrutada por sus habitantes.”

La violencia siempre había formado parte de la existencia de Antonio Yammara, pero nunca la había vivido tan de cerca, sólo a través de los medios de comunicación. Inconscientemente tanto él como muchos colombianos de la generación del narcoterrorismo la habían segregado al espacio de lo público. Después de que Yammara fue baleado por sicarios y vio morir a Laverde, la violencia ingresa como una sombra o un fantasma a su ámbito privado, creándole angustia e incertidumbre; a él un ciudadano común y corriente que no había tenido nexos con el narcotráfico. En ese momento extraño (siniestro, ominoso) el espacio doméstico de su vida se vuelve «permeable» a las agresiones de la Historia. Por eso, el personaje dejó de exponerse en el espacio público, permitiendo que “le roben” su ciudad. La escena en la que el narrador mira a su hija en la ecografía ejemplifica los momentos en que la felicidad del espacio privado sustrae a Yammara de la violencia en su contexto social, para poco tiempo después ser atrapado nuevamente por ella (pp.40-41).

Yammara vivió la etapa del narcoterrorismo durante su adolescencia. Bogotá fue, en los años ochenta y parte de los noventa del siglo XX, una de las ciudades más peligrosas del mundo donde los atentados y los asesinatos estaban a la orden del día. Esas muertes fijaron el rumbo del país y se convirtieron en parte de la historia de vida de la generación “contaminada” (p.216). El narrador comenta:

Yo tenía catorce años esa tarde de 1984 en que Pablo Escobar mató o mandó matar a su perseguidor más ilustre, el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla [...] Tenía dieciséis cuando Escobar mató o mandó a matar a Guillermo Cano, al director de *El Espectador* [...] Tenía diecinueve años [...] cuando murió Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia [...]. Y poco después fue lo del avión de Avianca, un Boeing 727-21 que Escobar hizo estallar en el aire en algún lugar del aire que hay entre Bogotá y Cali para matar a un político que ni siquiera estaba en él. (pp. 18-19)

Estas son fechas claves que forman parte de la Historia colombiana. Así, Yammara refiriéndose al asesinato del político Álvaro Gómez declara: “No lo pensé en ese momento, pero esos crímenes (magnicidios, los llamaba la prensa: yo aprendí muy pronto el significado

de la palabrita) habían vertebrado mi vida o la puntuaban como las visitas impredecibles de un pariente lejano.” (p.18)

La violencia sufrida en su cuerpo por la bala del sicario tiene un correlato en la subjetividad-territorialidad escindida de Yammara y se convierte en la “línea de sombra” (p.42) de su existencia⁴⁶, es decir, en un acontecimiento que produce un punto de inflexión en su vida. En otras palabras, la herida corporal del narrador despierta el trauma de la época del narcoterrorismo. Ambos espacios conjugados en la percepción de Yammara se le presentan como una zona de oscuridad, opaca e impenetrable, controlada por fuerzas incomprensibles (¿el destino, la casualidad?) que destruyen su vida. Por eso, el miedo en Yammara surge en espacios oscuros y la historia patria, en el narrador y en otros personajes de su generación, se expresa como un trauma colectivo no resuelto.

La premisa anterior ayuda a comprender el ingreso de la instancia narrativa en su memoria individual para explorar el pasado, que es también parte de «lo local» porque lo une a su país, pero que no se ha quedado petrificado en los recuerdos. Yammara sigue experimentando las consecuencias de ese pasado. Una de ellas es el sentimiento de culpa por haber sobrevivido al “hundimiento” de su ciudad como lo denomina el narrador personaje. La otra, la necesidad que siente Yammara por otorgar un sentido a esa memoria (p.214) espacializada que se muestra fragmentada y difusa, como la niebla de la ciudad. Incluso, el mismo acto de recordar le resulta doloroso y difícil, de ahí las reiteraciones (“no recuerdo”, p.41, 53; “noche”, p.56; “miedo”, p.58, etc.) que buscan reforzar la memoria. No es una memoria que idealiza el pasado, al contrario, lo culpabiliza de las caídas del presente.

La curiosidad por la memoria ajena, explica también esa mezcla de fascinación y rechazo que siente el narrador al conocer a Ricardo Laverde. Ese Otro se presenta como un espejo de sí mismo: un misterio al que hay que descifrar. Así, Yammara procura averiguar qué fue lo que llevó al expiloto a la decadencia y acepta encontrarse con Maya, la hija de Ricardo, para

⁴⁶ En *El ruido de las cosas al caer* aparece una referencia intertextual a *La línea de sombra* (1917), una novela de Joseph Conrad. La interpretación que otorgamos al título de esta novela, es precisamente un punto de inflexión en la existencia humana.

ordenar juntos la memoria de ese Otro que cambió su vida y al que casi no conoció. Yammara se interesa por esos espacio-tiempos de inflexión en la existencia de Ricardo, pues hacerlo implica llevar luz a su propia “línea de sombra”. De esta manera, se entiende que el día de su regreso a Bogotá, después del diálogo con Maya, coincide con la Pascua de Resurrección (p.214) y con la luz blanca que el personaje observa en el río Magdalena (p.217).

Antonio afirma que continuó asistiendo a los billares debido a la presencia de Ricardo Laverde (p.34) quien se presenta ante sus ojos como un hombre extraño. El saber que se trataba de un exconvicto concentró su interés profesional, pero no fue lo único. Además de un comentario desfocalizado acerca de los animales de la antigua Hacienda Nápoles de Pablo Escobar, el narrador detecta “una incoherencia profunda” entre la dicción de Laverde, “sus modales, que nunca dejaban de ser elegantes, su aspecto desgarrado y su economía precaria” (p.28). Esas incongruencias se unen a la misteriosa muerte de Ricardo y generan la intriga en la narrativa literaria, a través de una calculada dosificación informativa por parte del narrador, con la que consigue retener la atención del lector y mantenerlo pendiente de la resolución de la incógnita planteada: ¿quién fue Ricardo Laverde? La incoherencia en el idiolecto y los gestos de Laverde puede explicarse como el efecto de sus prácticas sociales en espacios que no son solo topológicamente diferentes, sino también diversos en el aspecto cultural: la “Candelaria profunda” y la Candelaria turística, dos zonas donde se moviliza el protagonista de la obra literaria.

El argumento anterior posibilita establecer una conexión entre las interioridades fracturadas de Yammara y Ricardo. Los personajes principales de la novela de Vásquez provienen originalmente de un grupo socio-económico medio alto, pero se encuentran en un espacio degradado, adonde han llegado transgrediendo los límites invisibles de su territorio: Yammara por voluntad propia y Ricardo por falta de otra alternativa. Ambos son seres solitarios y están a gusto en los billares, donde como dice el mismo narrador “busca algo de estabilidad la gente cuya vida, por la razón que sea, es inestable.” (p.28) Asimismo, uno y otro perderán a su pareja y a su hija y volverán a quedarse solos. En esta línea de argumentación, los billares de la Calle 14 posibilitan que los personajes se encuentren en un espacio fronterizo simbólico de

transgresión del orden social, donde se han borrado las prácticas discriminatorias clasistas y las lógicas de comportamiento que rigen en cada una de las dos zonas de la Candelaria.

Antonio Yammara, a pesar de las apariencias, lleva también una vida vacía y sin propósito, carece de amistades y sus actividades se reducen a la cátedra y el juego de billar. Basta leer la descripción de su vivienda para comprender la soledad: “Yo vivía cerca, en un décimo piso donde el aire siempre estaba frío, donde la vista hacia la ciudad erizada de ladrillo y cemento siempre era buena...” (p.17). Aunque el narrador forma parte de un grupo social de mayores recursos económicos que Ricardo, habita también en un espacio privado poco cálido donde vive solo, antes de que su pareja, Alma, se mude con él. En el lugar existe un teléfono con contestador automático, a través del cual Yammara escucha un mensaje de Maya Fritts. Así, la tecnología genera una narrativa y un diálogo que gracias al contestador automático puede realizarse en ausencia de uno de los sujetos de la comunicación, pero que intensifica la sensación de soledad.

Después del asesinato de Laverde, la subjetividad de Yammara crea una especie de frontera imaginaria que le impide transitar por un territorio que consideró como propio, pero que se volvió ajeno. Para el narrador el miedo al Otro, generador de la violencia, tiene un lugar asignado: la calle donde vivió esa experiencia negativa. El Otro representa al agresor ante un sí mismo **frágil y vulnerable**. Hablando del orden ciudadano, explica Jesús Martín- Barbero (2012, 7) que “es un orden construido con la incertidumbre que nos produce el otro, inoculando en nosotros cada día la desconfianza hacia el que pasa a mi lado en la calle”.

La pregunta es entonces: ¿quién es para Yammara el Otro que le robó una parte importante de su ciudad, el extraño al lugar y por lo tanto, el sospechoso? En una interpretación más amplia que tiende hacia el imaginario colectivo, no pueden ser sino quienes décadas atrás se habían apropiado de la “Candelaria profunda”: sicarios, delincuentes, drogadictos, pobres, etc.; aquellos que se concentraron al otro lado de la frontera imaginaria de Yammara y que dispararon contra Laverde. Son sujetos anclados en la “Candelaria profunda” que sin embargo remiten a las globalizadas relaciones de fuerza vinculadas al territorio-red del narcotráfico y la guerra contra el narco. En este sentido, el Otro violento se presenta como una amenaza

externa y como una amenaza interna si se piensa que Yammara descubre a través de él su propia interioridad siniestra o, en otras palabras, reconoce al Otro en sí mismo.

Con poca experiencia en la vida, obnubilado por el temprano reconocimiento académico y por la seducción del poder que eso implica, la estancia del narrador en los billares transcurría entre apuestas, tragos de café con brandy y la compañía de estudiantes que en ocasiones terminaban en su cama a cambio de una subida de nota (p.17). En una especie de adolescencia tardía, Yammara asume una posición crítica respecto a su sociedad y a lo «políticamente correcto»; siente curiosidad por transgredir los límites sociales y eso incluye atravesar las fronteras entre ambas zonas de la Candelaria.

En una primera lectura, la movilidad de Yammara puede leerse como una experiencia relacionada con la autodeterminación y la búsqueda de placeres sensuales que se ejemplifican con transgresiones y experiencias límites. Sin embargo, la conexión entre “lo profundo” de la Candelaria y “lo profundo” del interior del narrador parecen tener un referente común: «el mal» que los habita. Así, la sordidez e ilegalidad de la “Candelaria profunda” se muestran como un *continuum* del interior de Yammara, pero también de las acciones ilegales del personaje Laverde: por su pasado como traficante de drogas y su presente de corrupción y estafa. El «mal», la podredumbre, también se habría interiorizado en la ciudad; venía de adentro, del centro mismo de la urbe, no solo de la periferia. Esta situación de los personajes se expone como un reflejo de la fragmentación o fractura del barrio novelado y sus límites territoriales.

En definitiva, la violencia histórica ha dejado una huella profunda en la memoria del narrador personaje. El asesinato de Ricardo Laverde desvela una herida que no había cicatrizado en la subjetividad de Yammara y lo lleva a vivir una situación límite: una tragedia que lo enferma y acaba con su vida familiar. El destino humano y el sufrimiento se convertirán, así, en el territorio explorado por la instancia narrativa quien, como profesor universitario de derecho, no se encuentra alejado de ellos; de ahí las referencias intertextuales a tragedias griegas como *Hamlet* y *Antígona*.

2.5.4 La novela negra y la temporalidad

La Candelaria se ha adaptado, en la narrativa literaria, como un escenario perfecto para que Vásquez desarrolle la temática de la muerte y la violencia. Incluso el clima que predomina en la urbe novelesca complementa el temor y la soledad de los personajes. El narrador se refiere a las lluvias frecuentes que, junto a la niebla, intensifican la oscuridad e incrementan la invisibilidad del paisaje metropolitano. La niebla, como imagen persistente, impide ver con claridad en ese mundo. Además, los espacios oscuros de los billares, la habitación de Ricardo, el cielo de la ciudad, el interior de la Iglesia de San Francisco, el anochecer en que fue asesinado Laverde y las noches de insomnio de Yammara traen a la memoria los escenarios sombríos, propios de la novela negra. Los fenómenos climáticos de la urbe se confabulan con la atmósfera de violencia y muerte. Por ejemplo, en la descripción de la mancha de sangre que dejó el cuerpo de Ricardo Laverde se lee: “...una mancha de sangre que a esa hora, y con tan poca luz, era negra como el cielo nocturno.” (p.50) También la violencia está presente en el lenguaje figurado del narrador cuando dice: “...me di cuenta de la violencia con que estaba oscureciendo.”(p.123)

Zonas urbanas como la “Candelaria profunda”, donde reina la degradación y la miseria, suelen ser los favoritos para las tramas de la novela negra. Este subgénero novelesco se caracteriza también por la oscuridad de sus ambientes, una crítica social y política implícitas, así como la presencia de la violencia y de personajes derrotados o en decadencia. Un correlato adecuado para Antonio Yammara quien trata de desentrañar en ese espacio la causa del asesinato de Laverde. La ambientación sombría se intensifica si se piensa que a Laverde su vivienda le sirve como un lugar de aislamiento individual. Esa antigua casa se puede interpretar como la configuración de una totalidad social decrepita habitada por «espectros» coloniales del pasado. Finalmente, está la presencia del «mal», un aspecto que es reiterado por la instancia narrativa (pp. 242, 259) en diferentes escenas y que adquiere la forma de errores morales de los personajes y pulsiones siniestras de las que ni el mismo Yammara, con toda su intelectualidad, puede escapar.

La referencia de Vásquez (p.66) a *La casa tomada* de Julio Cortázar se debe a que el relato del argentino ha sido leído, generalmente, como parte del subgénero fantástico donde un

elemento sobrenatural o extraño (lo siniestro) irrumpe sorpresivamente el orden, desestabilizándolo y creando temor. El subgénero fantástico tiene a su vez como antecedente al gótico. Por eso, Álvaro Alemán⁴⁷ vincula la referencia a *La casa tomada* con los réditos económicos que el subgénero fantástico, como descendiente del género gótico, provoca en la actualidad. En sus palabras comenta que:

El gótico, chico malo y feo de la literatura «elevada» europea, temprano emisario de la globalización letrada, camuflado de múltiples maneras en la literatura de viajes, en el discurso histórico y en la poesía decadente; todas formas que se asentaron tempranamente en Latinoamérica, es una ocasión para visitar la confluencia de gustos contemporáneos con "géneros" antiguos (el gótico siempre fue best-seller) y populares.

El argumento del profesor Alemán permite pensar que subgéneros como el relato fantástico o la novela negra, que mantienen algunas características del gótico europeo, pueden servir bien al propósito de vender literatura a nivel global. A esta reflexión se suma el panespañol que se emplea en *El ruido de las cosas al caer*; interpretado como una pérdida de la marca lingüística regional en aras de acceder a mercados internacionales. Una opinión compartida por Luis Henao Uribe (2018).

Si se toma en cuenta que la “Candelaria profunda” aparece anclada en el pasado ya que se trata de la zona de la ciudad que guarda con mayor fidelidad la memoria de la época colonial, es imposible obviar la temporalidad que acompaña a este territorio-zona y que se vincula directamente con la época de la fundación española de la ciudad, es decir con su pasado remoto y su estructura social fuertemente clasista que ha subsistido hasta hoy. Así se confirma que el imaginario del poder colonial se caracteriza por la detención o fijeza en el tiempo. En este sentido, se podría también relacionar el adjetivo “profunda” con la perspectiva del narrador personaje; quien percibe la «Historia» como un **palimpsesto** constituido por capas superpuestas y conformadas por restos de antiguas épocas. A mayor profundidad mayor antigüedad. La capa más profunda sería la del centro histórico, el barrio fundado durante la colonización.

⁴⁷ En diálogo con el profesor Alemán: 12.03.2020.

La premisa anterior no significa que para Yammara la época colonial tenga un significado positivo. La demostración está en la mirada desacralizadora cuando describe la arquitectura colonial del territorio-zona. Por ejemplo, al hablar de la estatua del fundador de la ciudad dice que “(su coraza oscura siempre estaba salpicada de blanca mierda de palomas)”. (p.69) El comentario se reafirma cuando el mismo narrador se refiere a la “Candelaria profunda” como un lugar con “placas de mármol que reseñan para nadie momentos históricos” (p.15). Yammara presenta también una imagen desencantada de la Plaza de Bolívar: la convierte en un espacio desprovisto del brillo del pasado y que además ha sido invadida por vendedores informales, turistas y palomas (p.24).

En definitiva, la instancia narrativa no comparte la perspectiva que considera a los monumentos como patrimonios simbólicos de la nación. Para el narrador personaje la Historia tampoco parece erigirse como una posibilidad de mitificación de gestas o hazañas heroicas. Por lo menos no, para alguien que como él mantiene una mirada crítica sobre un territorio en el que, desde su fundación, la desigualdad social y la violencia se han afincado como causales de la ruina de la urbe y como un lastre para el futuro. La memoria histórica del narrador se expresa metafóricamente como la opacidad con la que mira el cielo de su ciudad y él lo expresa de la siguiente manera: “El cielo nublado de Bogotá, esa sábana sucia que parecía haber cubierto la ciudad desde su fundación, era la pantalla perfecta para la proyección de esta película.” (p.118)

2.6 Territorio-red: el narcotráfico de Pablo Escobar

En la obra literaria de Vásquez, aparecen ya, desde inicios de los años setenta del siglo pasado, territorios-redes que se presentan como espacios reflejos de esa sociedad enferma y contagiada de violencia, como un virus que se propaga hasta convertirse en pandemia.

En los próximos apartados se comprobará que la tragedia en el territorio-red viene de arriba y de adentro, en términos de poder económico y subjetividad degradada. De ahí, que en un mundo sin certezas divinas, la caída de los aviones resulte una metáfora adecuada para la decadencia social; a mayor altura, mayor destrucción parece ser el lema en *El ruido de las*

cosas al caer. Un efecto, también, del poder de la globalización que penetra territorios locales y amenaza la existencia de los personajes.

Si se piensa que los aviones representan la libertad de movimiento, al ser los medios de transporte más veloces en la época contemporánea; se puede también relacionar estos dispositivos tecnológicos con el deseo del hombre, desde la antigüedad, de elevarse a gran altura y alargar así su horizonte de observación y control que define el ideal de conquista. Este pensamiento se vincula, a su vez, con la propuesta de Paul Virilio (1995) acerca de que los conductores, como sujetos dromoscópicos podrían experimentar variaciones en su campo de percepción al situarse frente a la virtualidad de la imagen mediática que se produce en el interior de un vehículo y que parece ser más fiable que los acontecimientos del espacio y tiempo «reales».

En el caso de los pilotos la propuesta anterior podría confirmarse, pues se trata de sujetos que no emplean únicamente la óptica para establecer su posición espacial, sino también un tablero de instrumentos que virtualiza la imagen de la realidad. Existe también la probabilidad de que el piloto perciba la tecnología de la aeronave como una extensión de su propio cuerpo y sobredimensione sus capacidades humanas, provocando un accidente. En la narrativa literaria del autor colombiano los accidentes aéreos no se deben a fallas técnicas en las aeronaves, sino a errores humanos. Como recurso dromoscópico (Virilio, 1995), los aviones aceleran la desterritorialización y producen un piloto que pierde de vista su horizonte inmediato terrestre, percibe máximo el relieve montañoso, mientras se enfoca en el horizonte infinito del espacio aéreo. Además, el espacio-tiempo en que se movilizan las aeronaves funciona bajo sus propias reglas por la interacción con la luz y porque la homogeneidad atmosférica puede resultar engañosa en cuanto a la estimación de las distancias. (Gráfico 3)

2.6.1 Topología: lo global como tráfico transnacional de drogas

En la novela de Juan Gabriel Vásquez se ha determinado la existencia de un territorio-red del narcotráfico formado por dos subredes; una encargada de la producción y el tráfico de drogas y otra, de las actividades de defensa de la primera, normalmente a través del empleo de la

violencia y la corrupción (soborno, penetración de las estructuras políticas, etc.) La primera, es decir la producción y tráfico de droga se sustentaría en la segunda, en la red encargada de fomentar la acumulación del capital, la defensa contra el ataque de narcotraficantes rivales u otros agentes armados ilegales y contra el control y la persecución de las autoridades. Por eso esta segunda subred es la base estructural de la primera. Ambas actúan en forma sincronizada, pues el carácter ilegal del negocio del narcotráfico así lo exige.

El extenso territorio-red novelado tiene su «acometida» cerca del Río Magdalena, se extiende hasta la capital de Colombia e incluso se ha vuelto transnacional, pues llega hasta el estado de la Florida, en Estados Unidos. Se trata de un entramado social relacionado al nacimiento y desarrollo del narcotráfico en Colombia que alcanzó su punto culminante cuando el «barón de la droga», Pablo Escobar, lo catapultó a la categoría de un negocio transnacional. Con la muerte del capo, el territorio-red se re-estructuró, ampliando su campo de acción y afianzándose en las estructuras legales de la sociedad colombiana. En la obra literaria se muestra que la red se constituyó con el propósito de satisfacer la gran demanda de narcóticos por parte de Estados Unidos.

La primera subred que cumple la función de producción y distribución de drogas ilegales aparece organizada en cinco etapas. Una, dedicada al sembrío y cultivo de marihuana y coca, está a cargo de los campesinos de la zona de la cuenca del Río Magdalena y es liderada por Carlos. Carlos es un personaje siniestro que siempre acompaña a Mike Barbieri: un hombre joven que formaba parte de los Cuerpos de Paz estadounidenses, pero que abandonó esa forma de labor social para ingresar en la red del narcotráfico. De acuerdo a Ricardo Laverde, es Mike quien le consigue su primer trabajo como piloto de una pequeña aeronave que transporta marihuana hacia los Estados Unidos.

La segunda etapa que corresponde a la extracción y refinación del alcaloide en laboratorios clandestinos estaba bajo la responsabilidad de los veteranos estadounidenses de los Cuerpos de Paz. En la obra literaria de Vásquez hay indicios de que el transporte desde los laboratorios hacia el puerto de embarque transnacional (tercera etapa) tiene que ver con una de las haciendas de Pablo Escobar, quizás la misma Hacienda Nápoles. Laverde le cuenta a Elena

acerca de “una hacienda ganadera que llegaba hasta el Magdalena y en cuyos potreros hubiera podido construirse un aeropuerto, de un Cessna 310 Skynight... ” (p.193). La mención a la Hacienda se repite antes del último viaje de Laverde, cuando Mike acompañó a Ricardo a “una hacienda sin límites visibles en Doradal, poco antes de llegar a Medellín, y allí le presentó a la parte colombiana del negocio, dos hombres de bigote y pelo ondulado y negro...” (p.209) (¿Los primos Escobar?)

En esa hacienda, Ricardo recoge los alijos de droga, los acomoda en la aeronave y los transporta para su distribución y consumo en el mercado norteamericano (cuarta etapa de la primera subred). Durante la quinta y última etapa, Laverde vuela de regreso con los narcodólares a Colombia, se los entrega a Mike y recibe su parte de la ganancia.

Mientras Laverde transportó marihuana no tuvo percance alguno hasta que un día se dejó convencer por Mike para transportar cocaína. La posibilidad de ganancias millonarias despertó el entusiasmo del joven piloto quien planeó retirarse después de ese primero y último viaje comercializando el “polvito blanco y luminoso” (p.208). Para entonces el negocio del narcotráfico ya había ampliado sus tentáculos hacia otros países del continente: la pasta de coca llegaba de Bolivia y de Perú, era procesada en Colombia y consumida en todos los lugares de Estados Unidos que estaban dispuestos a pagar por ella (p.208).

Por su parte, la segunda subred había sido constituida para servir de defensa a la primera y buscar dentro del mismo aparato estatal nodos-agentes que se presten a la corrupción. Esta subred se visibiliza en la novela cuando los sicarios motorizados disparan a quemarropa a Ricardo Laverde y lo matan en una calle de la Candelaria. La modalidad del sicariato es típica de las redes de narcotráfico cuando requieren eliminar a uno de sus enemigos o nodos-agentes que les puede perjudicar. Ese pudo ser el caso de Laverde quien poco antes de ser asesinado obtuvo un trabajo como piloto en la Dirección de Aviación. Ahí se valió posiblemente del soborno a ciertos servidores públicos (¿contactados otra vez por sus viejos conocidos de la red del narcotráfico?) para conseguir una copia de la caja negra del avión en el que murió su esposa.

El territorio-red en la novela es una organización jerarquizada. En cada uno de los eslabones de la cadena intervienen varios nodos-personajes que garantizan la producción y el transporte transnacional de la droga y el dinero. Hay también evidencia de un nodo-centralizado: el capo del Cartel de Medellín, Pablo Escobar, quien tiene el control de todos los eslabones de la cadena de producción y tráfico de drogas, así como de la red de defensa y corrupción. En efecto, el rol de Escobar, es el de ser una especie de «acometida» de la red, porque de él salen y en él convergen directa o indirectamente las otras interconexiones con los nodos-personajes.

Mike Barbieri, a su vez, es el nodo-personaje que se encarga de establecer las relaciones entre los agentes, dispone de autoridad para organizar la información en la articulación de las sub-redes; por eso su función consiste en actuar como «puente». Una función que se confirma cuando Barbieri recibe una llamada amenazante después de la captura de Laverde en Estados Unidos. Algo había salido mal y el «puente» era también el responsable. Es probable que ésta haya sido la razón de su asesinato, aunque el hecho de que le hayan disparado en la nuca es también el signo de que cometió una traición a la red.

Se ha podido re-construir el montaje de la red gracias a la narración de Yammara quien relata, en tercera persona, facetas de la vida de Ricardo Laverde. Yammara, a su vez escuchó esos relatos de otros personajes, en especial de Maya, la hija de Ricardo. No obstante, en la novela se presentan únicamente fragmentos de la red en un relato diacrónico, desde los años sesenta del siglo pasado, cuando se inicia el negocio del narcotráfico en Colombia, hasta su transnacionalización a cargo de Pablo Escobar. Pero también, indirectamente, se da a conocer que las redes de narcotráfico se re-organizaron después de la muerte del “barón de la droga”, hasta 1996, año en que muere Laverde y tres años después de la muerte de Escobar.

El territorio-red se concentra sobre todo en la región del Río Magdalena, un entorno ecológico al que los colombianos denominan “tierra caliente” y que se caracteriza por ser un ecosistema de bosques húmedos que presentan gran biodiversidad. A través de una carta que Elena Fritts les escribe a sus abuelos nos podemos dar una idea del lugar. (pp.161-162) La exuberancia del paisaje cautiva al personaje femenino hasta el punto de considerarlo el “Paraíso”. Sin embargo, también permite leer entre líneas el abandono en que había caído ese sector rural

cuando décadas atrás el Magdalena era considerado la principal arteria fluvial del país. El valle del río aparece como símbolo del origen: de la familia Laverde-Fritts, de su hija Maya, de la finca, pero también de los cultivos de drogas ilegales y de su comercio transnacional. Se trata de una zona donde abundan los espacios naturales que crean la sensación de libertad, aunque una vegetación tupida permite mantener ciertos lugares escondidos a las miradas ajenas. El valle está atravesado por el eje horizontal, ya que la presencia en esa geografía de la Hacienda Nápoles y hasta de Villa Elena, contrasta con la miseria en la que viven los campesinos de la región. Se trata de un territorio resguardado en el silencio, tal vez porque también ha sido construido con los motivos de la muerte y la transgresión.

El hecho de que la mayor parte del territorio-red se ubique a orillas del Magdalena no permite imaginar una disyuntiva entre civilización y barbarie, si se asume a la Bogotá novelada como la representante de la civilización y a la zona del Magdalena como la barbarie. No sólo porque la misma Hacienda Nápoles, a orillas del río, fue construida con tecnología de punta, a pesar de estar localizada en el centro de un territorio «salvaje», también porque en la misma capital colombiana se encuentran reductos espaciales -como la “Candelaria profunda”- que podrían ser categorizados con la denominación de «barbarie». Más bien, lo que se observa es una complicidad entre civilización y barbarie y un acoplamiento perfecto de los territorios-zona y red que aparecen como territorios «imbricados».

No es imposible imaginar al territorio del Magdalena como un espacio donde habitan el «mal» y la muerte. Por eso, antes de ingresar o salir de él se escuchan ruidos estrepitosos; ruidos que actúan como mediadores o compuertas. Antonio Yammara observa soldados armados en la vía que lo conduce de Bogotá a la Dorada y recuerda un accidente aviatorio en el lugar que le trae a la memoria el ruido de esas máquinas voladoras (p.97). Algo similar le ocurre cuando está cerca de llegar a la Hacienda Nápoles y escucha el ruido de aviones militares que sobrevuelan el automóvil en el que Maya y él se movilizan (p.226). Esta idea se confirma si se piensa que varios animales del zoológico de la Hacienda Nápoles, en especial los hipopótamos, sobrevivieron a la muerte de su dueño. Así, la «animalidad», en su sentido de salvajismo y barbarie sigue existiendo en ese territorio y con él, la territorialidad que defiende el espacio del «mal».

2.6.2 Topografía refleja

A nivel de la topografía de la red: Villa Elena, el Campo de Marte y una montaña cercana a Cali se presentan como espacios reflejados. Esto significa que un espacio de mayor dimensión, la Hacienda Nápoles, se proyecta en esos otros de menor dimensión. Sin embargo, los de menor dimensión no son una copia empuñada del original, sino nuevos espacios que reflejan los motivos de la muerte y la violencia; lugares engarzados entre sí por la marca mediática Pablo Escobar y el pintoresquismo latinoamericano con los clichés exotistas. La percepción que prima es que varios espacios, donde actúan los nodos-personajes de la red, se anexan y crean otro espacio más complejo: el territorio-red. Los siguientes son lugares que están marcados por los motivos más recurrentes de la novela, pero sobre todo por la acumulación de capital.

Como referente externo de la obra, la **Hacienda Nápoles de Pablo Escobar** se encuentra ubicada a 165 kilómetros de Medellín, en el departamento de Antioquia, cerca de Puerto Triunfo (municipio situado en el Magdalena medio). Dicho referente ingresa en la novela cuando Yammará relata la ocasión en la que él visitó el zoológico de la Hacienda, siendo casi un niño.

La más conocida de las haciendas de Pablo Escobar había sido construida con la tecnología más moderna y albergaba a los medios de transporte y de comunicación más rápidos de su época; una condición imprescindible para volver efectiva a una red de negocios en la globalización actual. En el momento cumbre de su poder, Escobar llegó a tener gran influencia en todos los estamentos económicos y sociales de Colombia. Su poder se expresa, en la novela de Vásquez, en ese derroche de lujo y ostentación que fue la Hacienda Nápoles: la propiedad más representativa de la fortuna que amasó un personaje que propuso pagar la deuda externa de su país. Así describe Yammará el lugar:

Era la Hacienda Nápoles, el territorio mitológico de Pablo Escobar, que en otros años había sido el cuartel general de su imperio y había quedado abandonada a su suerte desde la muerte del capo en 1993. (p.19)

En *El ruido de las cosas al caer* aparece el nombre de Pablo Escobar identificando al narcotraficante de más alta jerarquía. Lo cual no es de extrañar si pensamos que entonces era el capo del Cartel de Medellín quien controlaba el negocio. Por eso, las fotos de la Hacienda Nápoles acompañan con frecuencia a los reportajes que se hacen sobre el mafioso. El poder del “barón de la droga”, simbolizado por la Hacienda, era un atractivo para las multitudes y el origen de varios mitos que rodearon al mundo de ficción en el que vivió.

El lugar aparece también como el signo del extrañamiento que provocaba en los otros colombianos, quienes como el narrador visitaban gratis el zoológico de la Hacienda y se sorprendían al observar en plena región tropical una construcción de ese tipo; precisamente en un país donde predomina la pobreza y en una zona rural abandonada, como otras, por los poderes del estado. El exotismo no se debía sólo a la construcción, propia de geografías lejanas, sino también por ser un territorio tabú que representaba la atracción de lo prohibido, de acuerdo a lo que expresa Maya Fritts (p.223). El mismo nombre “Nápoles” era un elemento extraño para el territorio. Pudo haber sido una dedicatoria a la Camorra, una de las organizaciones criminales más grandes y antiguas de Italia, asentada en Nápoles.

El logotipo de la Hacienda, en el que se fija Yammara (p.233), era una avioneta sobre el portón de acceso; supuestamente era la Piper que Escobar usó durante sus primeros años en el negocio y a la cual debía su riqueza; un símbolo de la transnacionalidad que iba adquiriendo la red, del uso de las tecnologías de la movilidad, pero también del desafío de los grupos criminales a los regímenes territoriales del estado-nación.

Escobar hizo de la Hacienda una exhibición del exotismo, un sitio al que se asistía con una mezcla de fascinación y temor. Y ese es el sentido que el narrador le otorga al zoológico. “El zoológico era un lugar de leyenda que, bajo el aspecto de la mera excentricidad de un narco millonario, prometía a los visitantes un espectáculo que no pertenecía a estas latitudes”, se lee en la página 20 de la novela.

De todos los animales del zoológico, extraños a la geografía colombiana, los que se destacan en la narrativa literaria son los hipopótamos. Al comienzo de los años ochenta, Escobar trajo cuatro de ellos para el zoológico. Una vez muerto el capo, los hipopótamos quedaron en libertad volviendo a su estado salvaje y alcanzando, más de treinta años después, una población doce veces mayor que la original. La obra de Juan Gabriel Vásquez inicia con la imagen de uno de los hipopótamos fugado de la Hacienda y muerto por francotiradores (pp.13-14).

No es difícil relacionar la imagen del hipopótamo con Pablo Escobar, quien fue un hombre grande y corpulento que también cayó muerto por los disparos de francotiradores que lo estaban persiguiendo en Medellín. Además, los hipopótamos son animales fuertes, resistentes a la hambruna y a la sequía y están considerados como unos de los más feroces de África; sobre todo cuando están en su elemento, el agua, son hostiles y territoriales. Características todas ellas que pueden vincularse con el “barón de la droga”.

El hipopótamo constituye un ejemplar exótico en tierras americanas. En *El ruido de las cosas al caer* se lo vincula a la caza (pp.13-14), una actividad también lejana a esas geografías. Son antecedentes que permiten explicar el tono dramático de la narración que también favorece al sensacionalismo de la noticia. Se mencionan detalles como el calibre del arma mortal .375 y la fotografía con todos los participantes en esa especie de «safari criollo». En Europa, la muerte del hipopótamo hubiese movilizó a los defensores de la vida salvaje, pero dentro de Colombia dicha muerte es asumida como una tragedia únicamente en algunos barrios de gente rica en Bogotá donde, según la novela, aparecieron camisetas con una leyenda: “*Save the hippos*” (p.14).

Es posible pensar que la imagen del hipopótamo actúa en el relato como un marcador espacial y temporal del territorio-red. La historia de la Hacienda coincide con la historia de quien mandó construirla: Pablo Escobar. Yammará y Maya visitaron el lugar en sus tiempos de gloria y en su decadencia y en ambas ocasiones vieron a los hipopótamos. Los personajes se percatan que la Hacienda más que un recuerdo instalado en su memoria era el símbolo de una historia generacional compartida que les había dejado miedo y sufrimiento (pp.227-228). El

lugar marcó la época del narcoterrorismo en Colombia cuando el país entero se convirtió en un «infierno» donde reinaba el caos. Como resultado, Escobar y su poderosa red están fuertemente relacionados a la imagen que a veces se tiene de Colombia en el exterior y son el origen de estereotipos negativos que no hacen justicia a ese país.

La representación anterior fue apoyada por ciertos medios de comunicación e industrias culturales, en especial la televisión, que se concentraron en el éxito económico, el consumo suntuario y la «generosidad» de narcos que financiaron obras sociales y pagaron salarios de muchas personas. En *El ruido de las cosas al caer* se evidencia ese doble rol desempeñado por los medios de comunicación (pp.13, 19): por un lado, una sobresaturación de imágenes de violencia que desensibilizó a la población y por otro lado, la promoción y transnacionalización de la «marca empresarial» Pablo Escobar que proclama la riqueza y el ascenso social de un hombre pobre. Se trata de una marca que vende bien globalmente los clichés sobre lo latinoamericano y las geografías «salvajes» de ese subcontinente.

No obstante, la interpretación que favorece la obra de Vásquez se focaliza en la «caída» del narcotraficante y de uno de sus pilotos literarios: Ricardo Laverde. El mismo Yammara comenta en su segunda visita a la Hacienda que a Maya y a él no les interesa demasiado las cosas que habían ocurrido en ese lugar: los negocios, asesinatos, fiestas y violencias (p.236). Este argumento adquiere mayor peso si se piensa en la suerte que Mike Barbieri corrió en la novela, cuando un año después del apresamiento de Ricardo apareció asesinado, así como la muerte de todos los pilotos en la narrativa literaria. Se puede inferir que si bien por una parte la imagen de lo estadounidense está vinculada a los signos de lo moderno y el éxito económico; por otra parte estos signos hablan de la destrucción, la violencia y la traición. De ahí que el relato destaque el papel que algunos miembros de los Cuerpos de Paz jugaron en el desarrollo del narcotráfico en Colombia⁴⁸.

⁴⁸ Vale la pena destacar la inclusión de Juan Gabriel Vásquez en su novela de este hecho histórico, pero poco conocido, y que tiene que ver con el papel que jugaron algunos miembros del Cuerpo de Paz en el inicio del narcotráfico en Colombia. Hernando Salazar (2010) cita las declaraciones del sociólogo Alfredo Molano quien fue testigo del trabajo que hicieron los Cuerpos de Paz en su país, en los años 70: “Muchos de los que llegaron a la Sierra Nevada de Santa Marta (en el Caribe) comenzaron a ensayar la marihuana, que se cultivaba en pequeñas cantidades y tenía un alto grado de cannabis.” Adicionalmente, Molano reconoce que “lo que hicieron

El hecho de que todos los nodos-personajes que participan en el territorio-red literario terminen muertos, implica también que la maquinaria del narcotráfico asume a sus miembros como piezas de un engranaje que pueden ser fácilmente sustituidos para facilitar la regulación de la economía del negocio transnacional, pero también podría interpretarse como una resolución narrativa que explicita las consecuencias del ingreso a un espacio-tiempo donde prima el «mal».

Por su parte, **Villa Elena / Las Acacias**, la finca de Ricardo Laverde y su familia, estaba ubicada muy cerca de la Dorada, un municipio vecino a la Hacienda de Pablo Escobar⁴⁹. En ese lugar, Laverde construyó su casa cuando se inició en el tráfico de drogas. La riqueza, las ruinas y la muerte son los motivos predominantes del sitio, al igual que lo fueron en la Hacienda Nápoles.

En la página 197 de la novela de Vásquez se lee acerca de Villa Elena: “La nueva casa tenía paredes blancas como el cielo del mediodía y una terraza de suelo liso y baldosines claros, tan limpios que uno podía ver una fila de hormigas...” También dispone de una caballeriza, una piscina y un armadillo como mascota. Son seis hectáreas de un terreno que tiene salida al río Magdalena. La “blancura” de la casa de los Laverde-Fritts, construida con el dinero de la droga, aparece como metonimia de la Casa Blanca estadounidense. Aunque no solo se debe a la blancura de la propiedad sino a la riqueza que había en su interior. Las ganancias de Ricardo con el transporte de drogas alcanza tal magnitud que el piloto llega a convertir Villa Elena en una especie de «caja fuerte» para guardar las ganancias del negocio ilegal (p.198). Las cifras astronómicas del dinero del narcotráfico, permiten comprender que sea considerado uno de los negocios globalizados más rentables en la época actual. En la página 189 se lee la

los Cuerpos de Paz en Colombia fue muy marginal en materia de ayuda a las comunidades pobres.” Salazar cita también la declaración de Poncho Rentería, columnista del diario *El Tiempo*: “los voluntarios del Cuerpo de Paz mejoraron la raza de muchas familias de clase media, alentaron el consumo de marihuana y fueron pioneros de las exportaciones de cocaína.”

⁴⁹ El nombre de la Dorada alude (como adjetivo) al brillo del oro, uno de los metales nobles por excelencia. El oro, como patrón (*gold standard*) sirvió al sistema monetario del siglo XIX como respaldo material. Elena tradujo el nombre del lugar como *The Golden One* (p.159).

descripción celebratoria del dinero: “...fajos de dólares tan limpios y luminosos que parecían de mentiras...”.

Después de su boda, Elena Fritts y Ricardo Laverde regresan al valle del río Magdalena, a la comunidad rural donde la joven había sido asignada por el Cuerpo de Paz para que apoye a los campesinos en “proyectos de desarrollo”. Los alrededores del Magdalena medio son escenarios de sucesos importantes para la constitución del territorio-red: allí se plantan los primeros sembríos de marihuana y coca; en el lugar Ricardo conoce a Mike Barbieri quien lo introduce en el negocio del narcotráfico. Pero, al mismo tiempo, en ese sitio Laverde, su esposa y su hija serán felices y vivirán en familia.

Laverde quiso participar de la construcción de su casa, aunque la obra llevó tiempo porque el terreno carecía de todos los servicios, “...y ni siquiera los sobornos generosos que Ricardo distribuía a izquierda y derecha contribuyeron a acelerar la llegada de la luz eléctrica y del acueducto...” (p.198). En este lugar no solo se teje la historia de la vinculación de Ricardo Laverde con el narcotráfico, sino también su participación en un medio corrupto en el que hay que pagar para conseguir con rapidez y eficiencia lo que se necesita. La misma Elena en una carta a sus abuelos les escribe que a pesar de que Ricardo no tiene todavía las horas para ser un piloto comercial recibe ofertas de trabajo “porque cobra más barato y lo prefieren por eso (en Colombia todo es mejor si se hace por debajo de la cuerda).” (p.180) “Hacer algo por debajo de la cuerda” significa hacerlo ilegalmente.

Laverde reemplaza al caballo en el que se transportaba Elena por un automóvil, un campero: Nissan Patrol modelo 68. Era un medio de transporte seguro, veloz y con la potencia suficiente para recorrer esas rutas pedregosas de la región. Incluso más rápido que el antiguo tren en el que Elena viajó por primera vez desde Bogotá hasta el Magdalena, un transporte que por su escasa velocidad le permitió el reconocimiento en los paisajes de gran cantidad de elementos locales (pp.161-162).

En su época de esplendor, cuando Villa Elena había sido recién construida, el lugar sirvió también para los encuentros amistosos entre los Laverde Fritts y Mike Barbieri; juntos celebraron *Thanksgiving* y Nochebuena. En esas ocasiones, se dice en la narración, que los personajes hablaban inglés; fumaban marihuana, cantaban y sobre todo discutían temas de actualidad de Estados Unidos, el país natal de Elena y Mike. De ahí que Villa Elena esté marcada por el campo semántico de la Contracultura estadounidense así como por sucesos históricos y políticos destacados de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Por ejemplo: Edward Kennedy, Richard Nixon, The Mamas and the Papas 164, Dustin Hoffman y El graduado¹⁶⁹, la canción la señora Robinson 169, los Mets y los Vikings 170, Ho Chi Minh 179 y las canciones de Dylan y del dúo Simon y de Garfunkel America 206, el *Time*, la película de Newman y Redford, los crímenes de Beverly Hills 143, Kissinger 157, Huckleberry Finn y el Mississippi 162 y, por supuesto, la Guerra de Vietnam⁵⁰.

Los anteriores son signos de desterritorialización, análogos a los de la Hacienda Nápoles de Pablo Escobar y que en la novela tienen que ver con la «americanización» del subcontinente. Signos que debido a la adopción del «*American Way of Life*» fueron bien recibidos por parte de algunos grupos sociales. Yammara comenta que en la Hacienda Nápoles Escobar guardaba con especial aprecio muchos símbolos de la cultura estadounidense; sobre todo, un automóvil como el que usaron los famosos ladrones y criminales de Estados Unidos: Bonnie y Clyde para darse a la fuga (p.235). Al respecto, Luis Henao Uribe (2018) considera que la presentación de Colombia a través de la imagen de Pablo Escobar y del personaje de Elena Fritts marca la narrativa literaria con elementos de la historia estadounidense que le permiten al lector de ese país reconocerse en el relato.

⁵⁰ La Guerra de Vietnam trajo, como efecto secundario, a Elena a Colombia e inauguró la época del narcotráfico en Colombia ya que la ruta asiática de la droga se había cerrado. Además, ese conflicto bélico tuvo algunos aspectos similares a la guerra que Colombia libró contra el narcotráfico y que se evidencia en la novela de Vásquez. Entre ellos: la división de la sociedad civil, el involucramiento de las drogas, el rol de los medios de comunicación, la participación del gobierno estadounidense y el dilema moral en la solución de los conflictos. (*Der Vietnamkrieg*, 2016)

Casi treinta años más tarde, cuando el narrador de la novela visita a Maya en su casa (ahora ya con el nombre de Las Acacias) la villa se encuentra deteriorada, en ruinas, al igual que la Hacienda Nápoles (p.99).

El poder creado alrededor del territorio-red novelado se puede inferir si se centra la atención en el accidente aviatorio ocurrido en **una montaña cercana a Cali**. A pesar de que la locación de este acontecimiento dista mucho geográficamente de la acometida de la red (a orillas del Magdalena medio), supuestamente Pablo Escobar estuvo involucrado en la caída de la aeronave. En *El ruido de las cosas al caer*, en ese lugar se estrelló el avión en el que viajaba Elena Fritts, la esposa de Laverde. En el casete, copia de la caja negra de la aeronave, se escuchan los diálogos entre el piloto y el copiloto poco antes del accidente. Sus voces -con algunas palabras en inglés- se mezclan con los ruidos del choque: de los restos humanos y materiales al caer al abismo. El narrador describe el ruido por antonomasia, el que antecede a la muerte:

Hay un ruido que no logro, que nunca he logrado identificar: un ruido que no es humano o es más que humano, el ruido de las vidas que se extinguen pero también el ruido de los materiales que se rompen. Es el ruido de las cosas al caer desde la altura, un ruido interrumpido y por lo mismo eterno, un ruido que no termina nunca... (p.83)

Una de las escenas más impactantes de la novela es aquella que relata la caída de este avión. Era un American Airlines que chocó contra el cerro el Diluvio, cerca de Cali, en 1996, cuando la aeronave iba a hacer escala antes de reiniciar su viaje a Bogotá⁵¹ (pp.82-83, 246-248). De pronto, en la grabación, cesan los ruidos de la tragedia y aparece la estática del silencio que

⁵¹ Al parecer, Vásquez se inspiró en la historia real sobre el vuelo 965 (Vuelo 965, 2015) de esa aerolínea que partió del Aeropuerto Internacional de Miami y chocó contra una montaña en Buga, Colombia, el 20 de diciembre de 1995, matando a 160 ocupantes y salvándose solo cuatro de ellos (junto con un perro). La aeronave llevaba personas de regreso a Colombia para la Navidad. La causa del desastre se debió a la inexperiencia de los pilotos en esa ruta, unida a una serie de malos entendidos con la torre aérea y errores en la programación de la computadora del avión. Cuando los pilotos se dieron cuenta del error y sonó la alarma de aproximación a tierra, ellos intentaron ascender, pero no lo lograron porque el aerofreno estaba conectado. Hechos que quedaron registrados en la caja negra de la aeronave.

acentúa el contraste entre el tiempo fugaz, casi imperceptible, que separa a la vida de la muerte.

Así, la “memoria electrónica” (casete) que contiene los últimos minutos del vuelo funciona como un signo que apoya la incorporación de una «memoria transnacional de la violencia»; por las voces grabadas en inglés que no requieren traducción ya que son recuerdos sonoros de vida y ruidos con imágenes potenciadas de destrucción. Aunque nada en la conversación dentro de la cabina se refiere a la mujer de Laverde, el trasfondo permite imaginar los últimos instantes de su vida. Se trata de un dispositivo electrónico que facilita el regreso al pasado y fija la sensorialidad ruidosa que será audible en el resto de la novela. El recurso tecnológico del casete puede interpretarse como un desterritorializador de la memoria sobre una experiencia no compartida. La audición impulsa la creación de imágenes mentales que surgen de la captación de las palabras y de los ruidos grabados, pero también conecta a todos los personajes que escuchan el casete -Consue, Yammara, Laverde y Maya- en un solo nexo de tiempo y lugar.

A nivel topológico, la montaña donde se estrelló el avión aparece como una curvatura. Los espacios curvos son espacios no orientables, es decir que en ellos se puede perder la orientación porque cuesta volver al punto de partida. De esta manera, se explica también que el piloto pierda el control de la aeronave y el avión comience a descender hasta colisionar en tierra firme.

Por último, hay un lugar decisivo para el espacio literaturizado. Es el denominado **Campo de Marte, una estación militar ubicada en el barrio de Santa Ana**, hacia las afueras de Bogotá. Ahí se produce el mayor accidente aéreo en la historia de ese país, según el narrador, y uno de los heridos es Julio Laverde, el padre de Ricardo. El accidente destruyó los lazos familiares y la economía de la familia e impulsó a Ricardo a dedicarse a la aviación, pero sobre todo transformó el campo militar en un espacio de muerte con 57 fallecidos y un sinnúmero de heridos (pp. 112-123).

El abuelo de Ricardo, el famoso capitán Laverde, había llegado hasta el lugar con su joven hijo Julio para asistir a un espectáculo de aviación militar que se celebró en 1938 por los cuatrocientos años de la fundación de Bogotá. Durante el trayecto, le da un sermón al niño sobre lo que significa ser un “bogotano de verdad”: saber el significado de la bandera. Y lo obliga a repetir: “Justicia, clemencia, virtud. Libertad, salud, caridad.” (pp. 112-113)

Estancado en su pasado glorioso, el capitán Laverde ansía que Julio siga sus pasos, ya que además de aviador militar y héroe condecorado en la Guerra contra el Perú era un personaje reconocido por la alta sociedad bogotana, un hombre a quien debían “la libertad de la patria y la integridad de sus fronteras” (p.114). Por eso, tenía un lugar reservado en la tribuna presidencial. El abuelo pertenece a la generación que sacraliza los símbolos patrios hasta el punto de estar dispuesta a dar la vida por ellos. Nada raro si se considera que fue el mismo grupo social del abuelo, las élites que controlaban el estado colombiano, el que creó la falacia de la identidad nacional; después de luchar a sangre y fuego por imponer su supremacía y por defender la fe católica.

Muy cerca de la tribuna presidencial, otro héroe de la aviación colombiana, César Abadía, intenta hacer una pirueta (recoger la bandera nacional) y estrella su avión; aunque antes el narrador había comentado que era “el mejor piloto de máquinas livianas de la historia colombiana... que daba lecciones de valor y dominio a los más experimentados pilotos alemanes.”(p.114) Es la voz del narrador que ironiza sobre el discurso de los que creyeron en la retórica del progreso y en una ideología nacionalista extrema. De repente se escucha el ruido del avión que se precipita a tierra, los gritos de cuerpos heridos y de los que tratan de escapar, así como de los restos de la aeronave dispersados por la onda de calor. Un poco de aceite hirviendo del motor salpicó el rostro de Julio, dejándole una cicatriz de por vida.

Después del accidente, Julio no sólo que odiará los aviones, sino también a su padre. El mismo Ricardo reconoce que su abuelo era un hombre autoritario y despiadado (p.151), aunque hayan sido el militar y sus influencias las que le abrieron las puertas del mundo de la aviación. La generación del abuelo corresponde a un grupo social que busca legitimar su poder a través de un mecanismo endogámico y expresa una identidad cerrada que se resiste al cambio.

La de Abadía y del capitán Laverde fueron dos miradas altivas y orgullosas que incorporaron a su imaginario personal el relato de que la patria se escribe con mayúsculas; dos percepciones del espacio inconscientes de su fragilidad. El descenso de uno de ellos (el capitán Abadía) dejó un reguero de cuerpos mutilados y volatilizados por el calor; el «descenso» metafórico del otro (capitán Laverde) dejó una familia separada por la codicia⁵².

En esa época, las aeronaves eran los dispositivos tecnológicos más importantes en la defensa y en control del territorio nacional, lo que comprueba que la estética dromoscópica está profundamente enlazada con la estética de la guerra (Paul Virilio, 1986). La tecnología aviatoria fue desarrollada en relación con el poder referido al ejército y la ciudad y los aviones eran percibidos como armas de destrucción. Asimismo, la festividad aérea narrada aparece construida como evidencia del dominio estatal sobre la circulación de las masas ciudadanas y el poder de la fuerza aérea sustentada en la energía cinética de las aeronaves como máquinas de muerte.

No se puede pasar por alto que el interés de Ricardo por los aviones nació a partir de la historia de su familia, especialmente por la tragedia que marcó a su padre. De ahí que afirme: “Si alguna vez llego a matarme en un avión, será por culpa de Santa Ana.” (p.155) El peso de la herencia familiar ha sido una carga en la vida de los Laverde. Desde el abuelo como habitante de un mundo regido por la jerarquía, el orden y las certezas -la nación, el honor y la religión- hasta el nieto, Ricardo, quien ya no encarna los valores de su abuelo, a excepción de la soberbia y ambición: una subjetividad alentada por la globalización actual.

En resumen, en la topografía del territorio-red aparece la Hacienda Nápoles de Pablo Escobar como el símbolo del auge y caída del imperio mafioso. Se muestra también que con la muerte del capo el territorio-red no se destruyó, únicamente se re-organizó, lo cual explica la resistencia y flexibilidad de las redes, en especial del narcotráfico. Para adaptarse a las

⁵² De acuerdo a Irene Nierhaus (2011) la mirada panorámica del piloto adquirió históricamente una significación especial a partir de las técnicas militares desarrolladas durante las guerras mundiales (alrededor de 1930). Dichas técnicas se concentraron tanto en la vigilancia de las fuerzas enemigas y los bombardeos, como en la observación del ordenamiento urbano para atacar o salvaguardar ciudades. La significación que Nierhaus le atribuye a este tipo de mirada está relacionada con los grandes órdenes (nación, espíritu mundial, creación) en el contexto de los procesos de ciudadanía y coincide con el personaje del capitán Laverde en la novela de Vásquez.

condiciones desfavorables algunas de sus organizaciones desaparecen, otras se transforman y surgen nuevas. Por eso, es pertinente la metáfora de la “hidra” para identificarla: ese monstruo mitológico de siete cabezas al que nadie lograba matar, pues sus cabezas se regeneraban al ser cortadas.

Villa Elena, a su vez, se presenta como una Hacienda Nápoles en menor tamaño, pero marcada por los mismos motivos de la muerte y la riqueza. En cambio, el lugar cercano a Cali, aparece como el símbolo del poder que maneja el territorio-red; un poder que traspasa espacios y tiempos. Mientras que el accidente aviatorio en el Campo de Marte se puede interpretar relacionándolo con las estructuras sociales arcaicas, heredadas de la época colonial y que todavía, a inicios del siglo XX, subsistían en Colombia: una sociedad caracterizada por una estratificación étnica, cultural y económica. Todos estos lugares aparecen engarzados por la imagen de Pablo Escobar.

2.6.3 Territorialidad y temporalidad del piloto

La propuesta en este último apartado es que la construcción endotópica de la mirada en el territorio-red se expresa con claridad en el personaje de Ricardo Laverde y que se corresponde con una territorialidad global y con una visión transnacional de la Historia. Paralelamente la mirada exotópica del piloto se presenta como una vista panorámica hacia el territorio-zona que aparece distante.

Y tú no te imaginas, Elena Fritts, tú no te imaginas lo que es despegar de noche, el golpe de adrenalina que es despegar de noche entre las cordilleras, con el río abajo como una lámina de aluminio, como un chorro de plata fundida, el río Magdalena en las noches de luna es lo más impresionante que pueda verse. Y no sabes lo que es verlo desde arriba y seguirlo, y salir al mar, al espacio infinito del mar, cuando todavía no ha amanecido, y ver amanecer en el mar, el horizonte que se enciende como si fuera de fuego, la luz que lo deja a uno ciego de lo clara que es. (p.186)

Así le describe un joven Ricardo Laverde a su esposa, Elena Fritts, el entusiasmo que siente cuando en su pequeña avioneta viaja desde un lugar cercano al río Magdalena hasta la Florida, transportando alijos de marihuana. A la adrenalina del ascenso se une la euforia por la aventura, ya que Laverde debe evadir los radares de los países que atraviesa. La mirada del

piloto dispone de un amplio horizonte de visión para contemplar el espacio terrestre que aparece miniaturizado y homogeneizado. En la novela, se trata de una mirada relacionada al poder y al control: al ascender socialmente y acumular capital económico. La imagen del río Magdalena como un chorro de plata fundido es ya una metáfora de la fortuna que le espera a Ricardo. No olvidemos que en Colombia la plata es un sinónimo de dinero.

Todavía no lo he hecho más que un par de veces, pero ya conozco el itinerario, conozco los vientos y las distancias, conozco las manías del avión como si fuera este campero que tengo entre las manos. Y los demás se están dando cuenta. De que puedo despegar este aparato donde quiera y aterrizarlo donde quiera, despegarlo en dos metros de ribera y aterrizarlo en un desierto pedregoso de California. [...] Soy bueno, Elena Fritts, soy muy bueno. Y voy a ser mejor cada vez, con cada vuelo. Casi me da miedo pensarlo. (p.186)

Ricardo se deja llevar por una euforia y un orgullo excesivos que tienen que ver con su juventud, pero también con la posibilidad de movilizar su pequeña aeronave a través de países y subcontinentes; el hombre en su dominio de la máquina voladora, el sueño de Leonardo da Vinci hecho realidad. A la mirada del aviador le seduce la posibilidad de observar desde una posición superior. Es la obsesión por asimilarse al «ojo todopoderoso» y por superar los límites del tiempo y el espacio locales. No todos pueden ocupar esa posición (que casi «toca» el cielo) lo cual convierte al personaje en un sujeto exclusivo y exclusivista. El estar solo en la cabina de mando de la aeronave legitima a ese lugar como un espacio individual de hegemonía y le otorga un amplio horizonte de percepción e interacción.

La mirada del aviador ya se dibujaba, unos meses antes, cuando todavía era un aprendiz de piloto. “Nunca sentiría como sintió en esos días lo que es ser un delfín, lo que es tener un poco de poder heredado” y “sentirse vivo, más vivo que nunca” (p.155), comenta la instancia narrativa acerca de la época en que Ricardo iba con su abuelo al Aeroclub para aprender a volar. El benjamín de los Laverde podría continuar con el legado familiar. Más adelante, Ricardo se confiesa con quien sería su mujer: “Qué quiere, Elena Fritts, yo soy un nieto de héroe, yo estoy para otras cosas. Grandes cosas, así es, lo digo y lo sostengo...” (p.156). Su ambición y el deseo de superar al padre hablan por él.

Las frases anteriores reflejan la soberbia del personaje y su ambición desbordada. El eje dominante es, sin duda, el horizontal. Una propuesta que coincide con la posición espacial de los personajes -Elena y Ricardo- que se encuentran bajando del cerro de Monserrate, situado a tres mil metros de altura y con la capital de Colombia a sus pies. En ese momento, el piloto se sentía un triunfador. Se había propuesto salir de la “vida mediocre” que tenía en casa de su padre y “dejar de contar centavos” como lo hacía su madre y lo iba a lograr, por lo menos, antes de ser encerrado en una cárcel estadounidense. La temporalidad que acompaña a esta visión se orienta hacia el futuro y fuera del territorio-zona.

En este momento surge la pregunta acerca de por qué predomina la mirada endotópica en los territorios-red de los pilotos; no sólo en Ricardo, sino en su abuelo: el capitán Laverde; en el piloto del relato *El Principito* de Saint-Exupéry (en el paratexto y en la p. 203) y en el joven piloto Abadía que estrella su aeronave en el Campo de Marte. La respuesta podría relacionarse con la topología no euclidiana si se piensa que la atmósfera sobre la superficie terrestre conforma un espacio diferente. Es un límite sin bordes, sin demarcaciones materiales, en el cual es posible desorientarse si no se es un piloto diestro y «perdersé» metafóricamente - asumir una actitud soberbia- si se confía en la idea de que el poder de lo global rige la vida personal. (Gráfico 3)

El problema de la mirada del piloto es que abarca mucho espacio, pero tiene poca precisión; es decir que le resulta difícil observar los detalles de los objetos terrestres debido a la gran distancia que los separa de ellos, por lo cual su visión se restringe, a cierta altura, a la observación de fragmentos territoriales, como manchas separadas por avenidas, carreteras, ríos, abismos, etc. Las deficiencias de la visión humana se compensan con la ayuda de la tecnología en el panel de control electrónico. Esta situación le podría hacer creer al aviador que la conducción de la aeronave sólo depende de su destreza. Así, la soberbia de la mirada del piloto se apropia del poder que brinda la tecnología, como si fuera suyo. El protagonista de la narrativa literaria vive la ilusión de la movilidad global hasta que su caída en desgracia deconstruye la promesa de individualidad y libertad que le presta la tecnología.

Con la misma lógica anterior, la mirada transnacional de Ricardo le permite imaginar la Historia mundial como conexiones o flujos globales, es decir como eventos lejanos que repercuten entre sí. De ahí que afirme que el año 1971 les cambió la vida a él y a su familia (p.31). Es una visión que relaciona el inicio de la “guerra contra las drogas” cuando Richard Nixon, en 1971, declaró el problema de la droga como una amenaza a la seguridad nacional de Estados Unidos. Una declaración que justificó la captura y encarcelamiento de Laverde en ese país.

Ricardo Laverde se sintió, durante un tiempo, el amo de su vida y de su familia: una subjetividad plena, invadida por la euforia y alegría, así como por la seguridad que le proporcionaba el dominio de la máquina y del espacio aéreo. En el espacio terrestre Laverde actúa como «patrón» y como contrapartida desprecia a «los de abajo». Esa es la razón por la que no acepta que su hija Maya juegue con el hijo de la cocinera, pues “... tenía opiniones muy claras sobre la mezcla indiscriminada de clases sociales.”(p.200) Asimismo, cuando Elena se queja de la inercia de los colombianos para resolver sus problemas, Ricardo le dice: “«Es la mentalidad de la colonia...»” (p.177). El personaje no se percata de que su opinión es la misma que la de los otros terratenientes y que su percepción está moldeada por la etnicidad.

Se podría considerar al «patrón» como un equivalente al gamonal de la época colonial en Hispanoamérica. En ambos hay el trato prepotente, la ostentación, el abuso, pero también el paternalismo y el racismo. No olvidemos tampoco que Pablo Escobar era conocido en Colombia como “el patrón” por antonomasia. La mirada del patrón en tierra sería el equivalente de la mirada del piloto de guerra en el aire, ya que se relaciona con la organización visual de lo territorial (espacio terrestre y espacio aéreo) como un gesto de fijación del poder⁵³. Laverde está satisfecho con la forma de enriquecimiento que eligió. No parece tener ningún conflicto por los efectos que la mercancía que transporta pudiese tener en la salud y la vida de los consumidores. El personaje lo explica de esta manera: “«La gente quiere un producto»,

⁵³ La palabra «patrón» tiene varias significaciones. Aquí interesa aquella que es parte del campo semántico de la hacienda: forma de organización económica del sistema colonial español que se mantuvo en Hispanoamérica, más o menos desde el siglo XVII hasta casi la segunda mitad del siglo XX. En este contexto patrón no era solamente sinónimo de jefe, sino también de tutor o guardián.

dijo. «Hay gente que cultiva ese producto. Mike me lo da, yo lo llevo en un avión, alguien lo recibe y eso es todo. Le damos a la gente lo que la gente quiere.»” (p.193)

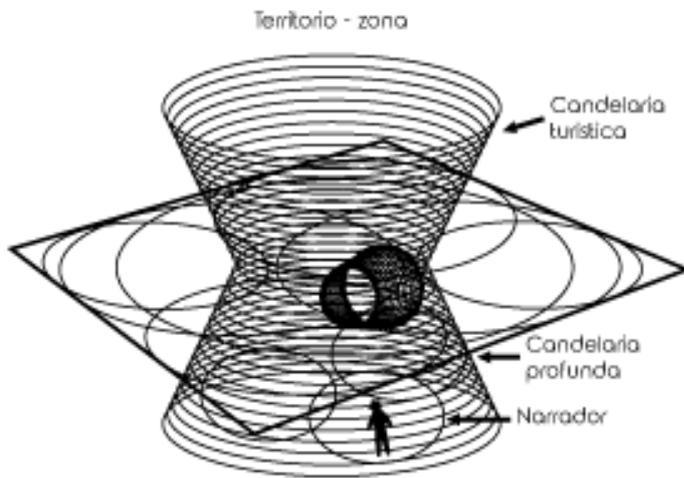
No existe evidencia en *El ruido de las cosas al caer* de que Laverde se haya identificado con el territorio-zona, ni siquiera con el valle del Magdalena donde fue feliz. El protagonista mantiene afinidad con lo transterritorial, por ejemplo con los signos culturales estadounidenses que comparte con su esposa, con Mike Barbieri e incluso con su padre: Julio. (p.148)

Para Ricardo Laverde el mundo está dividido en dos grupos: el de los fracasados y el de los triunfadores. Un pensamiento centrado en el ascenso social y la ganancia económica como propósito de vida que creía en el poder de la política estadounidense, la cual encontró en el conflicto de Vietnam y Cuba una justificación para lanzarse a la «americanización» del mundo; es decir a la publicidad de un modo de vida caracterizado por el respeto a la individualidad, el confort y la libre iniciativa empresarial. De ahí que el joven piloto elogie la capacidad innovadora de Mike para hacer negocios rentables, hasta el punto de considerarlo un “pionero” por enseñarles a los campesinos colombianos la siembra de marihuana (p.185).

Es posible afirmar que Laverde se identifica con el territorio-red de la globalización: ahí se afinan sus vínculos sociales y su valoración espacial. Por eso, su detención implicó para él morir dos veces. Por un lado, la narración que inventa su esposa de que cayó al mar y desapareció lo aleja totalmente de los aviones y de su familia, con la que pierde contacto durante casi veinte años y por otro lado, debe permanecer ese tiempo cautivo y aislado en la cárcel. A su regreso, Laverde se da cuenta que los signos de «americanización» son solo íconos con un valor más simbólico que real; el ex prisionero era un sujeto acabado que ni siquiera tenía conciencia de su humanidad. De ahí que las primeras palabras que Yammara escucha en boca de Ricardo son de lamento por el incierto destino de los animales del zoológico de la hacienda Nápoles. Fue como si Laverde se identificara con ellos, involuntarios nodos-personajes del territorio-red, que también habían quedado desamparados.

En síntesis, la narrativa de Juan Gabriel Vásquez conjuga territorios literarios a través de signos culturales que corresponden a lo local y a lo global, así como también identidades territoriales que favorecen al territorio-zona y al territorio-red. Como no existe un claro predominio de una de estas territorialidades se puede hablar de una *tendencia glocal* en la novela del colombiano.

Gráfico 1: topología multiterritorial



*El gráfico es mío.

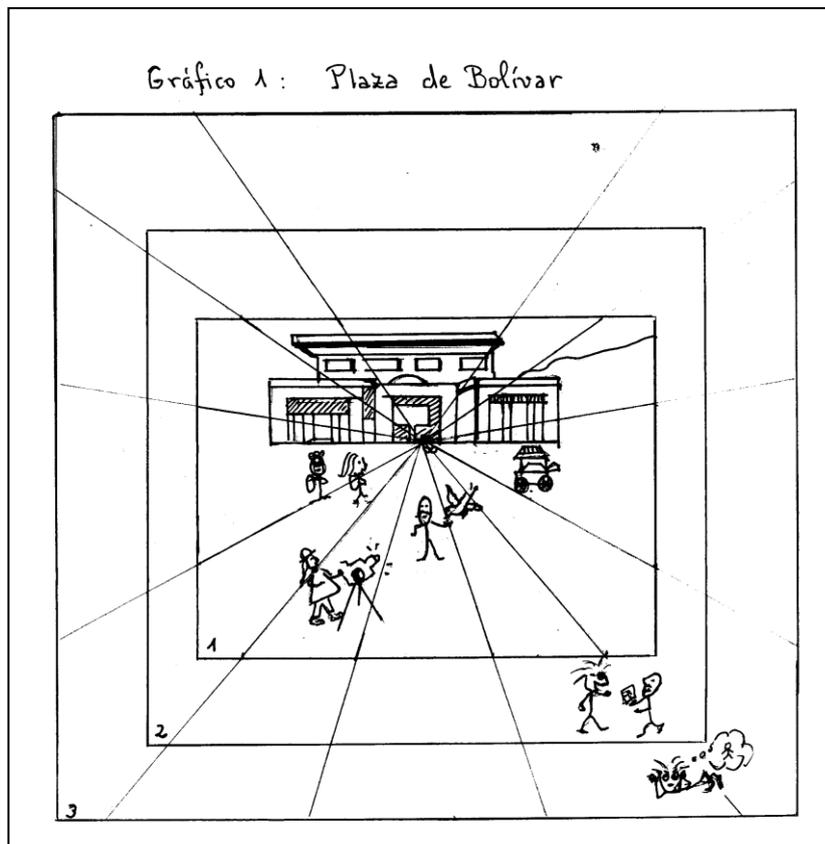
El gráfico representa una posible conformación topológica (imagen heurística) del territorio-zona en *El ruido de las cosas al caer*. El eje horizontal aparece como dominante en la relación entre la Candelaria turística y la “Candelaria profunda”.

La estructura con un «agujero» permite comprender la movilidad de la instancia narrativa y la posibilidad que ésta tiene de observar los objetos que caen y de moverse en otros territorios conexos.

Además de que la topología hace posible pensar en espacios aparentemente paradójicos, como es el caso de la fragmentación territorial de la Candelaria, también demuestra que el espacio no es rígido, sino flexible, tiene plasticidad: de ahí que se puede tomar un espacio y proyectarlo en otro o pensar en espacios contenidos.

En el gráfico también se observa que un espacio con agujeros es conexo, que los espacios tienen sus propias formas y que el espacio, en general, se muestra como relaciones interesaciales.

Gráfico 2: fotografía «contenida» en otros dos espacios

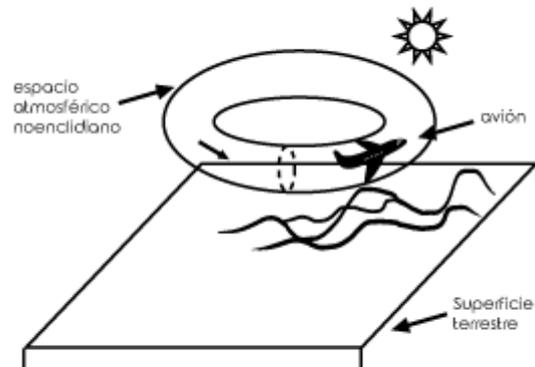


*El gráfico es mío.

La *geometría proyectiva* facilita que los objetos en el infinito se puedan representar. Esta geometría tuvo su origen a partir del arte -la pintura en el Renacimiento- con la noción de perspectiva que se basa en la de proyección y que se desarrolló hasta culminar en los estudios topológicos. La perspectiva fue el procedimiento normal empleado para provocar la sensación de que las formas disminuyen de tamaño a medida que se alejan del foco y se produjo por la necesidad de los artistas de representar la realidad tridimensional en un plano.

En definitiva, el arte fue el campo que expandió el dominio del espacio a ámbitos generales y abstractos. La aplicación topológica amplía el horizonte de reflexión en el análisis literario, ya que el hecho de introducir rectas hacia un infinito, donde los elementos de la geometría proyectiva convergen, tiene importancia para comprender la configuración espacio-temporal de la narración.

Gráfico 3: los territorios del piloto



*El gráfico es mío.

En este gráfico se ha empleado un modelo de espacio no euclidiano (el toro) – pudo haber sido cualquier otro (imagen heurística)- sobre la superficie terrestre para mostrar que las aeronaves en *El ruido de las cosas al caer* no se movilizan en una especie de vacío; lo hacen en un espacio con su propia forma que se vuelve legible en su proyección en otro espacio. El avión que vuela expresa claramente una movilización en un espacio y un orden temporal diferentes al terrestre.

Lo importante es resaltar que no hay objetos independientes del espacio donde se presentan, por eso el avión cuando vuela deberá operar de acuerdo a las reglas de dicho espacio. Entre ambos espacios no existen límites de demarcación porque en el espacio no-euclidiano no existe un adentro ni un afuera. Asimismo, la visión del piloto desde el espacio superior permite clarificar su mayor amplitud del horizonte de percepción e interacción; un horizonte que no se localiza en la superficie terrestre, como podría ser el caso de alguien que camina o se desplaza en un automóvil.

Capítulo III

No voy a pedirle a nadie que me crea (2016)

Juan Pablo Villalobos

3.1 Introducción

Juan Pablo Villalobos se describe como un expatriado, un inmigrante⁵⁴ y la clara huella de la desterritorialización en su escritura ha sido una de las características por la cual su obra literaria ha ingresado en el corpus de esta investigación. En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, dos de los cuatro narradores asumen la posición de inmigrantes y uno de ellos comparte el nombre y algunos datos de la biografía del autor. Una segunda razón por la cual la novela de Juan Pablo Villalobos ha sido integrada al corpus literario se debe a que el escritor está alejado de los círculos literarios tanto en México como en España. Cumple con lo que la editorial espera de él, pero no se muestra muy interesado por los libros que vende o porque lo inviten a dar talleres⁵⁵. No es un autor que se promociona a sí mismo a través de escándalos o por formar parte del mundillo literario adonde acuden otros escritores, críticos y agentes literarios cercanos al poder. Se diría que su posición es un tanto marginal y rebelde porque trata de defender cierta autonomía en su escritura y es «indiferente» a la alabanza de la crítica o en palabras de Pierre Bourdieu (2011, 133) “a las fuerzas e imposiciones que se ejercen desde el exterior del campo”. A Villalobos parece interesarle solo escribir y leer. Él mismo lo confirma en una entrevista para la Universidad Veracruzana (Castillo Lagos, 2016): “Mientras tenga tiempo para leer y escribir, todo está bien,” afirma.

Llama la atención que el mexicano haya publicado su primera novela, *Fiesta en la madriguera* (2010) en la Editorial Anagrama, sin contar con un agente que lo represente o con vínculos en el campo literario español. Villalobos postuló esa obra literaria al Premio Herralde 2010. Aunque no ganó, sí fue publicada; en ese momento el autor tenía 37 años⁵⁶. Su segunda

⁵⁴ Declaraciones de Villalobos en dos entrevistas; una concedida a Susana Castillo Lagos (2016) y otra a Guillem González y Alejandro Medina (2019).

⁵⁵ Este aspecto se discute también en la entrevista de Guillem González y Alejandro Medina (2019).

⁵⁶ Villalobos relata en Susana Castillo (2019) que escribió la novela mientras trabajaba en una empresa de comercio electrónico. La envió a varias editoriales sin obtener una respuesta afirmativa, quizás por ser un escritor inédito, hasta que en mayo de 2009, cansado de esperar, vio en el sitio web de Anagrama la información sobre el premio Herralde. Envío el manuscrito con pocas esperanzas. Cuatro meses más tarde le llegó un correo del

novela, *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), editada como *Quesadillas*, en inglés, y la tercera, *Te vendo un perro* (2015) fueron también publicadas por el sello barcelonés, hasta que en 2016 *No voy a pedirle a nadie que me crea* obtiene el codiciado premio por el cual concursaron 512 obras literarias. Un galardón otorgado con anterioridad a otros escritores mexicanos como Sergio Pitol, Juan Villoro, Guadalupe Nettel y Daniel Sada.

La obra ganadora del Premio Herralde fue publicada por Anagrama tanto en España como en México. Las novelas más recientes de Villalobos son *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) y *Peluquería y letras* (2022). En 2018 terminó una obra por encargo, denominada: *Yo tuve un sueño*. Son relatos sobre la migración de niños centroamericanos a Estados Unidos; un proyecto que surgió a partir de la invitación de un editor estadounidense para que escribiera un reportaje sobre el tema.

Villalobos fue finalista del Premio Mandarache 2017 con su novela *Te vendo un perro* (2014). Esta misma novela obtuvo el Premio PEN, en su versión en inglés. En general, las novelas del escritor han tenido buena acogida por parte de los lectores, tanto en español como en sus traducciones; en especial *Fiesta en la madriguera* (2010). La traducción al inglés de *Fiesta en la madriguera* (*Down the Rabbit Hole*) fue finalista del First Book Award del periódico londinense *The Guardian*. Este acontecimiento le abrió a Villalobos la puerta a los lectores anglosajones. La novela se tradujo a 15 lenguas. Paralelamente, el director mexicano de cine radicado en Nueva York, Fernando Frías de la Parra, está trabajando en la versión de su tercera película que será una adaptación cinematográfica de *No voy a pedirle a nadie que me crea*.

Las primeras novelas del autor fueron ambientadas en México, mientras que *No voy a pedirle a nadie que me crea*, en Barcelona. Al respecto de cómo surgió la idea de territorializar la novela en Barcelona, Villalobos expresa lo siguiente: “Todos los escritores tenemos que apropiarnos de un territorio, no sólo geográfico, sino sentimental e intelectual. Yo había escrito tres novelas mexicanas y después de vivir diez años fuera de México me sentía incómodo limitándome a ese territorio” (Díaz de Quijano, 2016). En el mismo sentido, Juan

mismo Jorge Herralde quien lo invitaba a una reunión. Herralde no tomó la novela en cuenta para el premio, pero la publicó. En esa época, el autor ni siquiera tenía agente ni conocía al editor.

Pablo Villalobos declara que cada vez se siente menos un escritor mexicano: “Yo me opongo a toda idea de lo nacional, reivindico las identidades más difusas. En este caso, me parece una palabra horrible, pero defiendo la idea de hacer una literatura transnacional, que trascienda los límites de una tradición literaria” (Barragán y Sevilla, 2018).

Villalobos es un escritor tapatío que nació en 1973 en Guadalajara, Jalisco, y creció en Lagos de Moreno. Aficionado al fútbol y a escribir cuentos desde la adolescencia, sigue siendo un apasionado de la lectura. Estudió administración y marketing y, más tarde, letras, en la Universidad de Xalapa. Su tesis de licenciatura estuvo dedicada a los géneros literarios y la representación en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier. Villalobos fue a vivir a Barcelona, en 2003, para hacer un doctorado en teoría literaria y literatura comparada y obtuvo el Diploma en Estudios Avanzados con una tesis sobre “Sabotaje narrativo y anti-literatura en la obra del escritor ecuatoriano Pablo Palacio”. El mexicano continúa viviendo en la capital de Cataluña, después de haber residido durante un corto período (2011-2014) en Brasil. Además de escritor, se desempeña como traductor y colaborador de diversos medios culturales.

No voy a pedirle a nadie que me crea inicia cuando Lorenzo, el primo del protagonista, Juan Pablo -quien entonces tenía 16 o 17 años- lo llama para presentarle a sus “socios”. Quince años después, nuevamente en Guadalajara, cuando Juan Pablo está próximo a viajar a Barcelona para hacer un doctorado en esa ciudad, vuelve a recibir una llamada de su primo Lorenzo con el mismo motivo anterior: presentarle a sus socios. Juan Pablo acepta y es obligado a ingresar a una organización criminal, comandada por el *licenciado*, y de la cual también Lorenzo forma parte.

La mafia le había encargado a Lorenzo el control de uno de sus negocios ilegales el cual, como todos en los que había participado “el proyectos”, apodo con el que es conocido el primo del protagonista, fracasa rotundamente. Ante el temor de que sus jefes ordenen asesinarlo, Lorenzo ingenia un plan al que llama pomposamente “su proyecto” y en el que incluye a Juan Pablo. La idea inicial es aprovechar que Juan Pablo y Valentina, su novia, viajan a Barcelona. Una vez en territorio español, Juan Pablo deberá ponerse en contacto con

la hija de un político catalán, Laia Carbonell, que estudia en su misma universidad. Se trata de que Laia, una chica lesbiana, se enamore de Valentina. A través de este contacto, la mafia pretende extorsionar al padre de Laia (Oriol Carbonell) para que acepte blanquear capitales provenientes del narcotráfico y usar los contactos del político para establecer una «sucursal» de la organización criminal en la capital catalana; globalizando así el negocio que florece al otro lado del Atlántico.

Al final, la organización criminal asesina a Lorenzo y es Juan Pablo quien establece una relación amorosa con Laia Carbonell, después de romper con Valentina. El protagonista asesina al tío de su nueva novia y un día desaparece. Mientras tanto, Valentina se encierra en una habitación miserable, apenas si tiene dinero para sobrevivir y solo cuenta con el apoyo de Jimmy: un okupa italiano. Cuando Juan Pablo desaparece, la joven mexicana busca la ayuda de una *mossa* de *esquadra* para encontrarlo (también de nombre Laia) pero, junto a una niña que está a su cuidado, termina también por desaparecer. Tanto los padres de Valentina, como la madre de Juan Pablo viajan a Barcelona para apoyar en la búsqueda de sus hijos sin lograr un resultado positivo.

La recepción lectora de *No voy a pedirle a nadie que me crea* fue mucho más positiva en México que en España. Por eso, el crítico Gabriel Rodríguez Liceaga (2018) señala que en el país de origen de Villalobos ya hubo una segunda edición de la novela a quince días del fallo del jurado del Premio Herralde. Rodríguez comenta también que en la presentación del libro en Guadalajara, Villalobos contó que le había costado mucho darse a conocer en la Península Ibérica “porque los españoles solamente leen a españoles y las críticas que le han hecho en Barcelona van más por de dónde ha salido este, recién me he enterado que el tío tiene otras tres novelas”.

La razón de los comentarios anteriores podría ser la consideración diferente que tiene el humor en España y en México. De acuerdo al mismo Villalobos, en España el humor “tiende a considerarse literatura menor. Todo lo que tenga cierta irreverencia o sea considerado humorístico se ve con suspicacia ya de entrada. Incluso cuando un escritor serio escribe una novela entretenida se dice que es un divertimento como estrategia editorial.” (Barragán y

Sevilla, 2019) En cambio, en la literatura anglosajona las obras humorísticas son analizadas desde otra perspectiva. De ahí que Alejandro Maciel (2017) cita a *The Guardian* y *The New York Times* que compararon a Villalobos con Lewis Carroll “por su capacidad de crear mundos oscuros, surrealistas, pero a la vez humorísticos.”

El conocido escritor mexicano Élmer Mendoza (2017) se expresa de la siguiente manera sobre la novela de su coterráneo: “Pocas veces los premios Herralde tienen completa aceptación; quiero decir que algunos lectores nos permitimos disentir de los jurados, pero esta novela está llena de virtudes, desde el corrosivo humor que la navega, el registro lingüístico que es amplio y multiregional, hasta el sentido de su carácter negro que es áspero y decidido.”

A pesar de que Juan Pablo Villalobos ha acumulado capital cultural (sólida formación intelectual) y simbólico en su corta carrera literaria, no ocupa un lugar predominante en el campo literario de España; es decir, que no se trata de un escritor canonizado cuya obra sea objeto de estudios por parte de la crítica. Hasta el momento son pocas las investigaciones sobre la novela del mexicano, por eso en el estado de la cuestión se incluyen algunos criterios vertidos en las reseñas de *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Criterios que compartimos en esta investigación, pues son fácilmente comprobables. Así, para Francisco Solano (2016) la novela de Villalobos es una “ácida parodia” del mundo literario, mientras Zyanya Dóniz (2017), la presenta como una *mise en abyme* llena de intriga y sátira.

En cambio, para Juan M. Berdeja (2019) resulta evidente que Villalobos escribe con un amplio conocimiento sobre la literatura y la crítica literaria. Berdeja propone que el mexicano hace uso de tres estrategias en la escritura de su narrativa. Primero, se ríe de sí mismo y esa autocrítica, que se reconoce limitada y susceptible de la derrota, disipa la altivez y le faculta a burlarse de los otros personajes. Segundo, presenta a la crítica literaria como el espejo de la crítica popular que sobrevalora al mundo de los negocios y, por último, los miembros de la mafia narcotraficante representada desarrollan lógicas similares a las mafias académicas en su lucha por la captación del poder. Compartimos la primera tesis de Berdeja. La segunda se presenta limitada, ya que no solo la crítica popular sobrevalora el mundo de los negocios, sino

la mayor parte de la sociedad global actual; además, no está claro a qué se denomina “crítica popular”. La última tesis expresa una exageración.

Fernando García Ramírez (2017), por su parte, llama la atención sobre el hecho de que dos autores mexicanos, Jorge Zapata Patterson y Villalobos, conquisten galardones internacionales con novelas en las que la acción involucra al crimen organizado. Afirma que no se puede evitar la idea de que esta temática forma parte de estrategias comerciales, sobre todo si se considera el final abrupto de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, cuando de repente desaparecen los narradores protagonistas. Un final que en la propuesta de García – sin posibilidad de ser comprobada- se debió al intento de hacer coincidir la novela con los tiempos del concurso.

Oswaldo Zavala (2014) propone que la mayoría de las narconarrativas mexicanas -entre éstas la de Juan Pablo Villalobos-, aunque se conciben como intervenciones literarias críticas, son en realidad productos comercializables que reproducen discursos oficiales acerca del narcotráfico y las drogas. Aquí no se puede coincidir con el autor quien parece no haber tomado en consideración el carácter humorístico y paródico de la obra literaria de Villalobos.

No siempre hay coincidencia entre los críticos sobre el papel que el humor juega en la novela, aunque éste es un rasgo que se repite en la mayor parte de la narrativa literaria de Villalobos. El mismo autor, en una entrevista concedida a Susana Castillo Lagos (2006) considera que todas sus obras de ficción son un experimento con el realismo y el humorismo.

Kristine Vanden Berghe (2020) ha elegido precisamente la novela del mexicano entre los numerosos relatos de ficción que usan el humor y la ironía como armas políticas dirigidas no tanto contra los aparatos estatales mexicanos, sino contra ciertos sectores de la sociedad civil corresponsables de los males políticos y sociales del país y que escapan a la crítica de la gran mayoría de escritores. Para la autora, la narrativa literaria de Villalobos se incluye dentro de lo que Josefina Ludmer (2010) ha llamado “literatura postnacional”.

En la misma línea de Vanden Berghe, Ricardo Hernández Delval (2019) sostiene que *No voy a pedirle a nadie que me crea* tiene la apariencia de la novela postnacional que caracteriza al campo literario mexicano actual, pero no por una superación del concepto de nación, sino en la medida en que los gestos postnacionales se utilizan para mostrar las complejidades del México configurado como un territorio culturalmente heterogéneo. Nuestra investigación, al contrario, tratará de comprobar que la novela carece de “las marcas identitarias” a las que se refiere Hernández Derval.

Lo más interesante del estudio de Hernández es la aplicación del concepto de “ruptura” para describir el cuestionamiento a la nación. Su propuesta es que la obra literaria de Villalobos en lugar de negar a la nación lo que busca es sustituirla. Esta situación implica la imposibilidad de fijar la identidad territorial en un sentido esencial y propone hablar de “naciones” como multiplicidades que se dibujan en la tensión existente entre los elementos de la cultura global y las tradiciones locales que conviven espacialmente.

Por su parte, la disertación de José Alfredo Contreras (2019) incluye, con razón, a Villalobos en el grupo de reconocidos autores mexicanos actuales que reflexionan sobre el carácter subversivo del humor y ponen de relieve las representaciones humorísticas de la política, la sociedad y el estado que desnaturalizan las narrativas y los discursos predominantes. Este humor tendría cualidades transgresoras y críticas que desafían las expectativas ordinarias. Por último, sobre el carácter global de la novela del mexicano, Eduardo Fariña Poveda (2018) declara abiertamente que se trata de: “Un artefacto narrativo con varias miradas que observan sobre los temas más variados y en sintonía con la contingencia política actual de España y de los fenómenos globales más presentes en el debate cotidiano.” Compartimos la opinión de Fariña Poveda. Los argumentos a favor de esta tesis se podrán comprobar en los apartados que tratan sobre la topología y la topografía de los territorios literarios.

En cualquier caso, la narrativa literaria de Juan Pablo Villalobos centraliza el humor que tiene como influencias claras a la escritura del autor catalán Eduardo Mendoza, a la del mexicano Jorge Ibarguengoitia y a Sergio Pitol, como referente de la picaresca. En cambio, los enfoques literarios que incluyen a la novela de Villalobos dentro de la «narcoestética», no los

compartimos. La discusión sobre este «género narrativo» sobrepasa los objetivos de la investigación, pero existen ensayos que se ocupan ampliamente sobre el tema; entre ellos los compilados por Cecilia López Badano (2015) en *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*.

3.2 Interrelaciones espaciales, géneros literarios

Nuestro estudio propone que en la narrativa literaria de Villalobos se manifiesta un territorio-red transatlántico que se extiende desde México hasta España. Se trata de un espacio donde priman los símbolos y los valores de la globalización actual. Los automóviles de última generación de los jefes mafiosos, los computadores, el internet, el metro y las rondas – diseños arquitectónicos para ordenar el tráfico interurbano- actúan como signos tecnológicos del territorio globalizado. Estos signos se destacan por su velocidad, como medios de transporte y de comunicación, así como por los mundos virtuales que representan. La mirada exotópica de Juan Pablo hacia el territorio-red del que forma parte, da cuenta del terror que le provoca la violencia que éste genera.

Acorde con el territorio-red literario, la aceleración de la temporalidad se manifiesta sobre todo en la instancia narrativa del primo Lorenzo como un reflejo del cambio de percepción del tiempo y el espacio en la virtualidad de la comunicación; una característica propia de la globalización actual.

En el relato es posible identificar también un pequeño territorio-zona localizado en la Barcelona novelada, donde los locutorios se presentan como signos locales y reliquias de un pasado cuando la comunicación debía estar mediada por un aparato que invisibilizaba al emisor y al receptor. Este territorio-zona es observado con una mirada exotópica por la mayoría de los inmigrantes en esa sociedad multicultural.

La estructura del territorio-red novelado representa a una organización criminal que se sustenta en una amplia base transnacional de nodos-personajes de jerarquía inferior («el rebaño») que acatan órdenes superiores y ejecutan «estrategias sistemáticas de muerte»,

planificadas por una cúspide estrecha conformada por líderes académicamente preparados en negocios internacionales quienes dirigen la organización como cualquier empresa financiera global. El éxito a través de la movilidad logra que el discurso de la organización criminal prevalezca: al final el padre de Laia Carbonell es nombrado consejero del gobierno de Cataluña, la *mossa de esquadra Laia* (homónima de Laia Carbonell) despedida de su cargo y tachada como una mujer desequilibrada, Jimmy asesinado con una sobredosis de heroína y los jefes de la banda acogidos con honores por la élite barcelonesa.

En este estudio se plantea que *No voy a pedirle a nadie que me crea* es una novela picaresca en el “sentido amplio” como lo describe Claudio Guillén en su ensayo titulado: “Toward a definition of the picaresque” (1971).⁵⁷ En otras palabras, la obra literaria de Villalobos presenta varios rasgos picarescos. No todos coinciden con los del modelo clásico o estricto de la novela picaresca, pero sí con los elementos más importantes. Justamente la estructura picaresca en la narrativa del mexicano constituye un instrumento literario para recorrer el espacio y para comprender cómo funciona el territorio-red de los narcos; esto es, para describir una sociedad en crisis y «putrefacción». Además, como se comprobará más adelante, esta estructura narrativa le sirve también al autor para construir personajes y para poner en evidencia la fragmentación del territorio-red y del mismo relato literario.

La tesis de este apartado, que sitúa la novela como parte de la conceptualización de la picaresca de Guillén, resalta que este género es el que facilita el diseño de los niveles espaciales de la novela. Por consiguiente, se puede inferir que la picaresca puede contribuir sustancialmente a una literatura caracterizada por la desterritorialización a través de una forma particular de modelo topológico espacio-temporal.

El carácter picaresco de la narrativa favorece también el uso de estrategias literarias como la autoficción, la metaficción, referencias a exiliados (Fray Servando y Roberto Bolaño), la ironía, la sátira, el humor, entre otras. Asimismo, Villalobos se vale de chistes y estereotipos nacionalistas para referirse a una sociedad que se destaca por el consumo, la trivialidad, la

⁵⁷ Claudio Guillén (1971) resume los elementos de la picaresca en ocho rasgos, siendo la orfandad del pícaro – o la externidad social de su ubicación -la más importante.

ambición sin límites y cuyo valor máximo es el dinero. Ciertas instituciones sociales y culturales entre las que se encuentran la literatura, la academia, la familia y el mismo estado-nación se presentan parodiadas. Se trata de un mundo carnavalesco, en el sentido en que lo concibió Bajtín: como “un mundo al revés” donde no faltan los rasgos caricaturescos de algunos personajes. Lo que al parecer ha llevado a Daniel Gascón (2017) a proponer que la trama, aunque “arbitraria y delirante”, fluye debido a la habilidad con que está construida la novela y por la sensación de inventiva y juego que plantea. Una opinión que compartimos plenamente.

El relato en la novela está organizado en función de cuatro voces narrativas que aparecen unificadas a través de la estructura picaresca; ya que a falta de un solo pícaro en la obra literaria, las características del género se hallan repartidas en todas las instancias narrativas, en especial en los personajes de Juan Pablo y de su primo Lorenzo. La fragmentación de los rasgos de un tipo de personaje literario resulta un recurso ingenioso por parte de Villalobos. Asimismo, la disgregación de voces narrativas y referencias picarescas fragmenta el relato.

No voy a pedirle a nadie que me crea presenta una voz correspondiente a Juan Pablo (narrador-protagonista); un joven mexicano que acaba de recibir una beca para hacer un doctorado en literatura en la Universidad de Barcelona, pero que es obligado a ingresar como miembro de una organización criminal que planea blanquear dinero en España y de la cual forma parte su primo Lorenzo. La organización le exige que gane la adhesión a la banda de un importante político catalán, Oriol Carbonell, a través de su hija, Laia, futura compañera del protagonista en la universidad. La voz femenina proviene de Valentina, la novia de Juan Pablo, que estudió con él literatura en Xalapa y que lo acompaña a Barcelona. Además de estos protagonistas, en la novela se intercalan la voz de la madre de Juan Pablo que le escribe extensos correos electrónicos a su hijo y la voz de Lorenzo, el primo del protagonista, quien antes de ser asesinado les envía dos cartas a Juan Pablo y una Valentina.

Cada narrador está vinculado a un tipo de narrativa: Juan Pablo sería el autor de una novela, Valentina escribe un diario íntimo, Lorenzo se comunica a través de epístolas y la madre de Juan Pablo por correos electrónicos. Todos ellos, junto con otros personajes, participan del

viaje del pícaro principal, Juan Pablo, en la construcción de territorios literarios donde se encuentran rastros de la novela negra por los asesinatos, el contexto social degradado, los narcos, el misterio y la intriga, los personajes Pere y Valentina que actúan como si fueran detectives en determinadas fases de la trama y un gobierno que no protege los derechos humanos y encubre las prácticas del territorio-red.

En la Barcelona novelada, aparecen varios personajes secundarios de diferentes nacionalidades: desde un okupa italiano, un paquistaní homosexual, un argentino cocainómano, un chino de Hospitalet, etc. A la multiculturalidad y polifonía de los personajes, se suma un juego de perspectivas diferenciadas, propias de la inmigración, en las que se expresan los efectos de la movilidad transnacional y la desfiguración de la pertenencia territorial. En este sentido vale la pena destacar también el uso de diferentes idiolectos y sociolectos. Los personajes emplean el lenguaje de acuerdo a su nacionalidad y a sus paradigmas culturales e intereses (negocios, mafia criminal, circuito académico, familiar, etc.). Son marcas semánticas y sintácticas locales, en ocasiones objeto de burla, que identifican el origen de los sujetos de la ficción y que podrían ser interpretadas como signos de transgresión lingüística en relación al español estandarizado: una “dislocación” de la lengua mayoritaria peninsular o un signo de desterritorialización en relación a una lengua mayor, en términos de Deleuze y Guattari (1978).

3.3 Narración y narradores: la picaresca

Este apartado pretende comprobar que la estructura narrativa básica de la novela de Villalobos corresponde, en “un sentido amplio” (Guillén, 1971) a la picaresca, la cual permite leer el espacio literario, la construcción de los personajes y del mundo en el que transcurren sus existencias; aunque también expresa la fragmentación del relato.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, las cuatro instancias narrativas presentan un mundo desde perspectivas diferentes. La estructura de la obra literaria abarca tres capítulos y un epílogo. El primero inicia con la narración de Juan Pablo, luego sigue la de su madre, la de Valentina, nuevamente Juan Pablo y termina con el relato del primo. El segundo y tercer

capítulos incluyen, asimismo, a todos los narradores y el epílogo está a cargo de la voz materna. Ciertamente, en cada capítulo aparecen acontecimientos fragmentados y dosificados para que el lector vaya llenando los vacíos de contenido que quedan pendientes. Esta intercalación permanente de instancias narrativas, le brinda agilidad al relato y mantiene fija la atención del lector. La disgregación de voces narrativas y la dispersión de los rasgos picarescos entre ellas tiene un nexo común: el protagonista Juan Pablo.

Tanto Juan Pablo como Lorenzo se ubican en la periferia de la sociedad narrada, como suele suceder con los pícaros cuya localización social es marginal. Ambos tuvieron conflictos con el entorno en el que crecieron, en especial el familiar. Estas características sumadas a la ambigüedad de sus creencias y comportamientos permiten que encajen dentro de la categoría “medio extraños” a la que se refiere Claudio Guillén (1971) y que tienen que ver con diferencias éticas. Algo similar se podría afirmar de Valentina, un personaje marcado por la soledad de la inmigración y el entorno inhóspito que la rodea en Barcelona.

Otros rasgos del modo picaresco de narrar en *No voy a pedirle a nadie que me crea* se mencionan brevemente en este apartado, pero se desarrollarán en los siguientes. Sobre Juan Pablo, el protagonista de la novela se puede resaltar: su narración en primera persona; la situación psicosociológica que corresponde a alguien que como él no está integrado con su sociedad y que muestra un permanente extrañamiento frente a la organización criminal cuyo funcionamiento no comprende; su angustia existencial causada por el sentimiento de culpa⁵⁸ al haber asesinado al tío de Laia Carbonell; la narración autoficcional que lo confunde con el escritor real y el viaje que realiza desde México hasta Barcelona, imaginado por el autor para que le sucedan penurias que exponen las crisis de esas sociedades.

Un par de elementos adicionales vinculan al pícaro Juan Pablo con el pícaro de Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* (1816): ambos padecen una afección dermatológica que les causa mucha picazón. La sarna del Periquillo hace que reciba incluso el sobrenombre de “Sarniento”. Asimismo, en la novela de Villalobos hay un personaje mafioso al que se le

⁵⁸ El sentimiento de culpa es una de las características que Alexander Parker (1967) le atribuye a los pícaros.

conoce como “Herpes”. Todas estas denominaciones actúan como metáforas de la degradación del tejido social. Juan Pablo y el Periquillo pertenecen también a una familia de clase media con recursos económicos que les ha permitido estudiar e ingresar en un sistema universitario donde se enfrentan a múltiples problemas.

El Juan Pablo narrador comparte con Valentina, la otra instancia narrativa, una visión reflexiva, literaria y crítica, característica de algunos pícaros. En la joven esta visión se intensifica con la observación del espacio de la nueva sociedad de acogida: su jerarquización social y la compleja situación de los inmigrantes en esa sociedad. Valentina hace referencia también a *Fray Servando*, un **pícaro mexicano**, que vivió una temporada en Barcelona haciendo todo tipo de trafasías. Servando es el autor de unas memorias que, según la crítica, tienen rasgos de la picaresca.

Por otra parte, Lorenzo, primo paterno del protagonista, aparece en la novela como una caricatura grotesca de un aprendiz de criminal. El “proyectos”, como se lo conoce dentro del territorio-red, representa a aquellos que buscan hacer fortuna sin importar la legalidad de los medios que utilizan. Si su existencia ficticia no hubiera terminado al inicio de la novela, seguro este personaje se convierte en el pícaro predominante de la obra literaria, porque características no le faltan; desde el énfasis que pone en el nivel material de la existencia, la delincuencia, su «orfandad» social, así como su tendencia a la mentira y al engaño. El personaje no deja nada fuera de su visión localista del mundo porque no se puede decir que sea un sujeto cosmopolita quien le pregunta a Juan Pablo si ya aprendió a embarrarle el pan al tomate y si ya fue a que le asaltaran a las Ramblas (p.75). En este personaje se representa la visión picaresca del mundo.

Al igual que Lorenzo, la madre de Juan Pablo es una voz que expresa una percepción esquemática y prejuiciada de la sociedad. Es un personaje manipulador, como suelen serlo los pícaros a quienes les interesa más el parecer que el ser y se guían por la ascensión social y el dinero. La madre también realiza el mismo viaje que su hijo, de México a Barcelona, para supuestamente ayudar a esclarecer su desaparición. Este personaje «escribe» el epílogo cuando está en Barcelona; ciudad a la que llegó invitada por una fundación que busca a

personas desaparecidas. Al final, la mujer apoya la posición del gobierno catalán para que la desaparición de su hijo no sea investigada como un crimen asociado a la mafia que opera en la ciudad.

La obra literaria aparece como una mixtura caótica de voces narrativas, aunque hay una intriga que atrapa: el misterio de qué va a pasar con Juan Pablo y Valentina en manos de la organización criminal. Al parecer, se presentan los diversos puntos de vista de los narradores para subrayar la individualidad de cada uno de ellos y otorgarle a la novela un carácter polifónico a través de una perspectiva múltiple. El final del relato es abierto porque no se conoce con certeza si los desaparecidos fueron asesinados por la organización criminal o si Juan Pablo logró matar al *licenciado* y empoderarse en el territorio-red. En todo caso, la novela no se podía seguir contando porque se iba quedando sin narradores; una situación que lleva a pensar que el mundo narrado experimenta una crisis tan grande que hasta los narradores desaparecen y son prescindibles.

Por otro lado, **los elementos picarescos ayudan a entender el espacio en la obra literaria.** Recordemos que los pícaros suelen ser nómadas que recorren un territorio en el que se encuentran con personajes de diferentes grupos sociales y culturales sin que se sepa exactamente cómo se movilizan de un lugar a otro (percepción de fragmentariedad). Mientras los lugares que atraviesan en su trayectoria carecen de gran significado, no así los encuentros.

Las características enunciadas en el párrafo anterior pueden trasladarse a Juan Pablo. El territorio-red del crimen en el que ha ingresado el protagonista está conformado por una cadena de enredos que se pueden equiparar a las aventuras del pícaro. Asimismo, la red le pone en contacto al protagonista con una gran variedad de otros personajes: desde los jefes mafiosos de la organización criminal, algunos profesores y estudiantes de la Universidad de Barcelona, inmigrantes hispanoamericanos y de otras nacionalidades, okupas de una plaza barcelonesa, los mossos de esquadra, los miembros de jerarquía inferior de la mafia, hasta un político catalán adinerado y su familia. La movilidad del territorio-red le permite a Juan Pablo realizar un recorrido por la urbe catalana y por los grupos sociales que la conforman; además

de ayudarlo a comprender cómo funciona el sistema de lavado de dinero proveniente del narcotráfico.

El modo picaresco de narrar contribuye también a que Villalobos caracterice a sus personajes con rasgos exagerados. El autor mexicano se vale para ello del empleo de sociolectos y de estereotipos en su construcción; por ejemplo caracteriza a los académicos tímidos que viven encerrados en su mundo de ficción; a la madre que experimenta su existencia como el melodrama de una telenovela en un mundo reducido a las pequeñas rencillas familiares, y al primo, un «pobre diablo» que sueña con llegar a ser un hombre de negocios.

El uso que las instancias narrativas hacen del español mexicano, en sus diferentes sociolectos, apoya la configuración de los personajes. Así, mientras en Juan Pablo y Valentina son solo rasgos semánticos o una muletilla, en el primo Lorenzo y en otros miembros de la banda criminal se detecta una hiperbolización del habla popular mexicana, incoherente y repetitiva. En cambio, la voz de la madre de Juan Pablo está marcada por el racismo y el clasismo. Constan también en la novela otras variedades lingüísticas, por ejemplo «el argentino» en la voz de Facundo.

Cuando los miembros de la organización criminal llegan a Barcelona mezclan la jerga de los bajos fondos mexicanos con la española. El uso de una nomenclatura especial para adentrarse en el mundo de la mafia invita a pensarla como una sociedad codificada, cerrada, altamente organizada y jerarquizada. Por último, las repeticiones de ciertas frases como “yo no soy esa clase de madre”, “no voy a pedirle a nadie que me crea” y otras, se suman a la repetición de los rasgos físicos de los personajes (los dientes torcidos de Laia, las ronchas de Juan Pablo y la dentadura perfecta del jefe mafioso) y contribuyen a su caricaturización.

Como ocurre en otras novelas picarescas, en la obra de Villalobos se emplea mucho el humor en sus diferentes modalidades. Algunas situaciones cómicas se producen por los malentendidos lingüísticos cuando Valentina y Juan Pablo se ven confrontados en Barcelona al catalán y al castellano peninsular. Así, cuando la joven quiere comprar una “pluma” en una

papelería y no le entienden porque en España se llama “bolígrafo” o cuando Juan Pablo se queja de que en el ascensor (elevador) los peninsulares dicen: “subir para arriba”. Los equívocos se deben también a desconocimientos culturales y a prejuicios; como la ocasión en que uno de los mafiosos da a entender que en México la educación es tan mala que los mexicanos no pueden distinguir un perro macho de una hembra (p.134).

En uno de los epígrafes de la obra literaria se cita una frase de Augusto Monterroso que Villalobos parece aplicar en *No voy a pedirle a nadie que me crea*: “El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias”. A esta declaración se suma el tema inicial de la tesis de doctorado del narrador protagonista sobre “los límites del humor en la literatura latinoamericana del siglo XX”. Por eso, para Francisco Solano (2016) se trata de una novela que tiene conciencia de sí misma. No se puede entender de otra manera la presentación del autor en la contraportada del libro, según la cual Villalobos “ha investigado temas tan dispares como la ergonomía de los retretes, los efectos secundarios de los fármacos contra la disfunción eréctil o la excentricidad en la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX.”

No hay crítica política directa en la narrativa literaria, sin embargo la sátira entra en contacto con el humor en temas sociales complejos para desmitificar las representaciones reductoras y lo políticamente correcto. La presencia acentuada del humor aparece incluso en el tratamiento de las redes del narcotráfico, la policía catalana y la academia, a través de chistes que se presentan como verdaderos minirrelatos. Paralelamente la novela juega con el horizonte de expectativas de los lectores; por ejemplo, apenas inicia la descripción del trío sexual entre Valentina, Juan Pablo y Laia se suspende de golpe para dar paso a otro narrador y otro relato (p.83); lo mismo ocurre con la presencia de dos personajes con el mismo nombre (Laia), pero diferente caracterización, o con el final abierto de la novela.

El lenguaje de la tradición picaresca es la ironía, el disimulo y la autoficción. En Juan Pablo se observan los tres rasgos. El protagonista no se mide cuando emplea la ironía, al igual que su primo. Sin embargo, en el caso de Juan Pablo se añade también el uso de la elipsis cuando busca dejar de lado una explicación sobre los elementos absurdos. Así, en la p. 18: sobre por qué el protagonista aceptó reunirse con Lorenzo y en la p. 29: por qué de repente apareció un

chino en el locutorio inmediatamente después de que su presencia le fuera anunciada a Juan Pablo por el *licenciado*. Todos estos recursos literarios permiten considerar al protagonista de la novela como un narrador poco confiable.

La autoficción, en cambio, se revela con claridad en el cruce frecuente entre los planos de la realidad y la ficción; es como si Villalobos quisiera poner a prueba una frase de Lacan que se incluye en la novela y según la cual “la verdad tiene estructura de ficción” (p.202). Lo cual se puede interpretar con la idea de que la realidad y la ficción son situaciones que se confunden. El juego realidad/ ficción es evidente en el protagonista de la obra literaria quien comparte con el autor el mismo nombre, la formación académica en literatura y el desplazamiento a Barcelona para realizar un doctorado. También la tesis que quiere escribir Valentina coincide con el tema de tesis de Villalobos y con seguridad el autor mexicano compartió con la protagonista algunas experiencias como inmigrante en Barcelona.

Este estudio considera que los pasajes biográficos, que relacionan a Villalobos con otros claramente ficcionales, forman parte de lo que el español Manuel Alberca (2007) conceptualiza como “el pacto ambiguo”. Este pacto se encuentra situado entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco de lectura e incluye a las llamadas “novelas del yo”: un espacio literario fronterizo. En este espacio, el autor se identifica con el narrador y con el protagonista. Alberca, un experto en autoficción, está presente como referencia intertextual en la novela de Villalobos (p.49).

La obra literaria aparenta ser una historia autobiográfica porque el narrador y el protagonista tienen el mismo nombre que el autor: Juan Pablo. Esta concordancia, de acuerdo con Alberca (2012, 145), produciría una “inestabilidad en la recepción del relato de tal calibre que resulta inquietante”; tendría como función atraer la atención del lector, a quien se le otorgaría el rol de investigador que va tras la búsqueda de datos que confirmen la «verdadera» identidad del narrador protagonista. El juego de desorientación y de desafío al lector se inicia desde el título de la novela que le dice de entrada “no te pido que me creas”: una declaración contraria a la que hace una autobiografía, pero que parece confirmar la verosimilitud de la obra a pesar del empleo del absurdo y de la hiperbolización.

Otro argumento que podría ratificar el carácter autobiográfico de la narración tiene que ver con un relato que Valentina encontró en la computadora de Juan Pablo, titulado: *No voy a pedirle a nadie que me crea*. La joven comenta el suceso de la siguiente manera: “Pero estaba escribiendo otra cosa. Una novela. Una novela autobiográfica. Había terminado ya seis capítulos, casi cien páginas, mucho más de lo que había conseguido escribir en cualquiera de sus intentos anteriores. *No voy a pedirle a nadie que me crea*, se llamaba la novela.” (pp.229-230) Así, el relato del protagonista constituiría una narración en segundo grado, un verdadero *mise en abyme*; en otras palabras, un texto-espejo que se proyecta o se refleja en la historia principal.

El encuentro del texto anterior (p.229) por parte de Valentina recuerda al manuscrito de caracteres arábigos, supuestamente hallado por Cervantes en un mercado de Toledo, que al ser traducido resulta ser la *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, un personaje de ficción. Sería, por tanto, un juego de perspectivas irónico, mediante el cual Villalobos apuesta por la ambigüedad que enriquece las posibilidades de interpretación de la narración literaria y es tan propio de las “comedias de enredos” y de la picaresca (pág. 258).

El análisis de la novela lleva a concluir que en realidad se trata de una autoficción porque infringe las convenciones genéricas de la autobiografía. Dicho de otra manera, es una falsa autobiografía o una intromisión del escritor, similar a la “metalepsis de autor” como la entiende Gérard Genette (2006, 9-10). El lector atento podría concluir que se trata de una simulación engañosa porque de lo contrario Villalobos no hubiera terminado de escribir su novela: al desaparecer o morir a manos del crimen organizado no hubiese recibido el premio Herralde en cuya portada se lee que la obra es ganadora de un premio de «novela». El mismo protagonista menciona la estrategia utilizada situándola como parte de la literatura, donde “una verdad nimia en medio de un montón de mentiras crea una ilusión de realidad” (p.171). La autoficción es también un rasgo relevante dentro de la picaresca y le sirve a Villalobos para burlarse de este recurso que muchos escritores utilizan para convertir su vida en un espectáculo que vende.

En la narrativa literaria de Villalobos se pueden identificar también gran cantidad de recursos metaficcionales (Orejas, 2003,); como el siguiente, que declara abiertamente el empleo de la elipsis: "... y entonces cierro la puerta que abre una elipsis que no debería existir si yo quisiera contar completa esta historia, o, más bien, una elipsis que no existiría si yo pudiera contar completa esta historia" (p.104).

En cuanto a la intertextualidad se mencionan textos de otros autores, artistas, personajes históricos como: Alejandra Pizarnik, Jacques Lacan, Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Woody Allen, Sloterdijk, Freud, Pancho Villa, Judith Butler, el grupo musical Maná, etc. Aparecen también exprofesores universitarios del autor Villalobos. Es el caso de Fernando Valls, Nora Catelli y Manuel Alberca.

En resumen, las instancias narrativas en la obra literaria no solo reúnen elementos de la picaresca y le otorgan a ésta un carácter polifónico, también facilitan la imaginación del espacio literario. Este recurso está acompañado principalmente del empleo de la sátira, la ironía, el humor y la autoficción. Por último, el hecho de que los rasgos del pícaro, como tipo literario, se encuentren dispersos entre las instancias narrativas conduce a pensar en la propia fragmentación de esta «criatura» de la ficción y, por lo tanto, en la imposibilidad de la literatura para representar a sujetos en su totalidad. Al parecer, la misma época de crisis social novelada en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, con un sistema capitalista neoliberal que asume al ser humano como mercancía, da por resultado solamente subjetividades fracturadas y caracterizadas por los rasgos homogeneizados del «rebaño».

3.3.1 La madre: el territorio local desterritorializado

La madre de Juan Pablo representa al espacio (territorio-zona) del cual el protagonista quiso escapar. Primero, cuando se fue a estudiar y vivir en Xalapa y, segundo, cuando aceptó la beca para hacer un doctorado en Barcelona. En otras palabras, para este personaje migrante, la patria ya no es el territorio al cual él está ligado por vínculos afectivos o sentimientos positivos. Al contrario, en la obra literaria no aparece un solo correo electrónico dirigido a la madre, tampoco algún gesto de nostalgia del protagonista debido a la desterritorialización.

El desafecto de Juan Pablo hacia su madre se puede entender, ya que se trata de una mujer egoísta, orgullosa y manipuladora que no duda en apelar al melodrama para lograr la atención de su hijo; una mujer ambiciosa y dominante que representa a un sector pequeño burgués que mantiene un horizonte de percepción e interacción limitado y una mirada exotópica hacia su territorio-zona natal. La madre del protagonista de *No voy a pedirle a nadie que me crea* representa a las identidades sociales y culturales cerradas, modeladas por visiones del mundo que aparecen en ficciones mediáticas como las telenovelas. El personaje se ha entrenado muy bien en el ejercicio del disimulo, ya que lo que más le importa es figurar, aparentar que tiene una familia «exitosa» y que sus hijos logran la movilidad social que ella no consiguió al casarse con un hombre honesto, pero no con el dinero suficiente para darle una vida de lujos.

La ira contenida de la madre hacia el padre se traslada a sus hijos, sobre todo a Juan Pablo, porque según la mujer él heredó el carácter de su padre. Desde niño el protagonista sufrió el menosprecio y la humillación materna. La mujer considera que todo lo que proviene de Europa es mejor que lo mexicano. Por eso, Juan Pablo, en una ocasión, se dice a sí mismo: “Mi madre no me creería que las gaviotas europeas también se alimentan de basura.”(p.97) El discurso materno convierte a la narradora en una mujer chismosa a la que le importa el qué dirán y que se burla de los problemas de sus parientes. Su versión expresa una óptica colectiva arribista que discrimina a los que se encuentran en un nivel social más bajo. La subjetividad de la madre- útero aparece como un sistema centralizado, totalizado y jerarquizado. Se trata de un personaje narcisista que se expresa con ostentación:

¡A tu madre le salió una metáfora!, has de estar orgulloso de tu madre, hijo, ¿tu madre te ha contado que cuando era joven escribía poesías? Todo eso se acabó cuando tu madre se casó con tu padre, pero tu madre se está desviando del tema y tu madre no quiere que pienses que tu madre te escribe para quejarse de tu padre, para contarte sus sufrimientos y sus frustraciones, sabes muy bien que tu madre no es esa clase de madre.(p.35)

En la cita anterior la mujer ha repetido nueve veces la palabra “madre”; una forma de recordarle al hijo la autoridad de su palabra. No se trata de cualquier emisor, sino de la madre víctima que se dirige a él convocando la obediencia, el agradecimiento y la sumisión que espera de su vástago por haberlo mantenido durante unas cuarenta semanas dentro de su cuerpo, en un órgano que representa la primera morada del ser humano: el útero. En la madre

de Juan Carlos prima el sentimiento de saberse dueña de casa de ese órgano que está localizado en su cuerpo.

El discurso de la madre de Juan Pablo emplea la tercera persona singular cuando se dirige a su hijo, en vez de la segunda persona, que sería lo usual. Este procedimiento demarca la distancia afectiva entre madre e hijo y la posición superior de la primera porque confiere mayor «objetividad y formalidad» a su discurso en relación a la segunda persona.

Así como la madre le provoca aversión al protagonista, lo mismo parece ocurrir con su México natal. Para él, la patria ya no es el referente familiar, tampoco la entidad gloriosa o sagrada, ni siquiera la personificación materna a la que se ama incondicionalmente y a la que se debe lealtad hasta la muerte. Para Juan Pablo el amor al territorio natal es una pasión demasiado exigente, un sacrificio del que reniega porque ya no encuentra valores comunes que la vinculen con él. El mismo autor Villalobos declaró en una entrevista (Barragán y Sevilla, 2018) que él se siente cada vez menos un escritor mexicano, que se opone a toda idea de lo nacional y que defiende la idea de hacer una literatura transnacional.

3.4 Territorio-zona: Barcelona

El territorio-zona de *No voy a pedirle a nadie que me crea* se concentra en el distrito de Sarriá-San Gervasio⁵⁹. La propuesta en este apartado es que el distrito se construye en la narrativa de tal forma que pierde las características del barrio tradicional. Ciudades como Barcelona, inmersas en el ámbito e influencia de la economía y cultura globales, tienden a la formación de una espacialidad cada vez más compleja: fragmentada y difusa sobre el territorio.

3.4.1 Topología de pendiente

Juan Pablo, el narrador protagonista, describe cómo se ve Barcelona a través del ventanal de la sala en el departamento donde él y Valentina residen por orden del *licenciado*: “la ciudad que se desparrama llena de techos y torres allá bajo y, en el horizonte, la franja azul del

⁵⁹ Como distrito, a Sarriá-San Gervasio se lo puede encontrar en cualquier enlace de Internet.

Mediterráneo.” (p.31) Es un comentario del protagonista que coincide con la visión de Valentina sobre la urbe: la ciudad, dice ella, está ubicada en una **pendiente** (p.42). Lo cual significa que es el eje horizontal arriba-abajo el que predomina a nivel topológico. Por eso, la tesis que sustenta este apartado afirma que la zona de Sarriá-San Gervasio, donde viven ambos protagonistas aparece, a nivel topológico, como una pendiente demarcada por viaductos (Rondas) que separan y fragmentan el espacio superior del inferior.

En la Barcelona «real» los distritos situados en la parte superior de la urbe están ocupados, por lo general, por gente pudiente y los distritos inferiores, por los habitantes que tienen menos recursos económicos. Lo mismo ocurre en la Barcelona de la narración. La prueba es que en el distrito de Sarriá-San Gervasio, que está a mayor altura, habitan personajes como la familia Carbonell, el tío de Laia y el Chucky: uno de los cabecillas de la organización criminal. Más abajo, pero en el mismo distrito, está el departamento de los protagonistas. Aunque Valentina y Juan Pablo se refieren a San Gervasio como un barrio, hace ya muchos años que ese espacio geográfico pasó a formar parte administrativamente del distrito que comparte con Sarriá. San Gervasio es el espacio que queda a los pies de la montaña donde se extiende el distrito Sarriá-San Gervasio y constituye, por lo tanto, uno de sus bordes.

La urbe novelada aparece como una pendiente si se la interpreta con el modelo de la geometría euclidiana. Aunque si se trata de una pendiente en forma de curva convendría más imaginarla con la geometría no euclidiana que facilita el aislamiento de este personaje inmigrante (Gráfico 1). De todas formas, el espacio topológico está separado por grandes avenidas (rondas). Valentina lo explica (p.42):

Once de la mañana. Juan Pablo se fue a la universidad. Yo salí a pasear por el barrio, a hacer una vuelta de reconocimiento. En la parte trasera del edificio hay una avenida muy grande (una Ronda, la llaman), ruidosísima, una de esas fronteras urbanísticas monstruosas. En la parte delantera hay una maraña de callecitas. La Ronda atestada de coches, más la pendiente de la ciudad, me empujan siempre hacia abajo (todavía no he atravesado la avenida para ver que hay más arriba).

Las «rondas» son construcciones que caracterizan a las obras de infraestructura de vialidad en las ciudades globales y se pueden interpretar como límites espaciales por donde se transita

velozmente. En esta época de globalización las fronteras tienden a desaparecer en los límites del estado-nación, mientras se reconstruyen en su interior y fracturan la interrelación entre los distintos grupos sociales. Las rondas en la novela, confinan a los peatones, actúan como fronteras e incluso en el caso de Valentina “la empujan”, lo cual es significativo porque resalta la percepción del personaje de ser «rechazada» por el mismo territorio y confinada a un espacio inferior más acorde con su posición económica.

El distrito de Sarriá-San Gervasio es el más rico de la capital de Cataluña o por lo menos el espacio donde viven los habitantes que tienen la renta per cápita más alta y como también lo dice la narrativa literaria: es el que tiene menor número de extranjeros. En la novela se lee que la zona es un barrio de abuelos pijos solitarios (p.31). Por lo tanto, la gentrificación es otra característica del lugar: así es como los otros ciudadanos reconocen al distrito, y la vejez parece ser aquello que une a sus habitantes en tiempo y espacio.

La zonificación literaturizada, es decir la organización urbana en distritos, es una evidencia de la transformación de la ciudad por el vertiginoso crecimiento urbano en esta época de globalización. Los barrios originales en los que se asentó la capital de Cataluña se unificaron para formar distritos, espacios territoriales mayores en los que las características locales de los antiguos barrios parecen haberse «diluido». Lo interesante es que esa homogeneización territorial ocurre en las zonas de gente rica, más vinculada a procesos de globalización, que en los barrios de inmigrantes o de gente con menos recursos económicos como son el Raval o el Barrio Gótico.

Las nuevas espacialidades urbanas de los distritos surgieron debido a la reconstitución del capital financiero y de servicios sobre el espacio urbano y al amplio desarrollo de las tecnologías de la información, pero también por el abandono de la comunidad como un eje rector de las decisiones sobre el espacio barrial. En la novela esas decisiones están ligadas a los intereses de grupos económicos transnacionales, como es la organización criminal del *licenciado* que está construyendo edificaciones de lujo en la periferia urbana (pp.176-177). Así, los habitantes de la ciudad se muestran más como clientes de una sociedad en la que prevalece el consumo y la periferia ya no se restringe a su carácter de zona marginal.

La función separadora (frontera) de las rondas que limitan al territorio-zona también se puede probar a través de la organización espacial de la trama si se piensa que durante la narración de casi toda la novela, el relato de Valentina forma un espacio aparte del resto de los relatos de los otros narradores, es como si estuviera dislocado del resto de la trama. Solamente cuando Juan Pablo desaparece, Valentina ingresa al territorio-red para buscarlo, pero entonces ella también desaparece junto con la niña Alejandra. Esta situación permite inferir que, por un lado, el territorio-zona novelado está subordinado al territorio-red y que el paso del primero al segundo, por un infiltrado o infiltrada es castigado como una intromisión en un espacio exclusivo.

Resumiendo, la topología del territorio-zona separa con «rondas» a ciertos distritos urbanos; por eso Valentina las percibe como “**fronteras urbanísticas monstruosas**” (p.42). Ciertamente, el número de fronteras aumenta en el mundo desafiando lo que habían proclamado los defensores de la globalización, asimismo éstas se han vuelto menos visibles, pero más selectivas ya que amplían el control de la movilidad.

3.4.2 Topografía: entre el encierro y la plaza pública

En el territorio-zona de *No voy a pedirle a nadie que me crea* los motivos narrativos principales incluyen a la inmigración, la xenofobia, el racismo y la soledad. La topografía de este territorio abarca una parte de la ciudad de Barcelona: el distrito de Sarriá-San Gervasio y el distrito de Gracia, donde se localizan los lugares que tienen importancia para Valentina. A diferencia de Juan Pablo, la protagonista casi no presenta movilidad en la urbe, al contrario, tiende al encierro ante la extrañeza que le genera el nuevo territorio de acogida. Esta situación permite vincular lo local con la escasa movilidad.

Existen solo dos lugares cartografiados y de interés para la protagonista. El primero es el **departamento de la Calle Julio Verne** (en Sarriá-San Gervasio) donde Juan Pablo y Valentina habitan al inicio de su llegada a Barcelona. Mientras que Juan Pablo, en su narración, casi no hace mención del territorio-zona porque las acciones principales del personaje transcurren en el territorio-red, para Valentina el distrito de Sarriá-San Gervasio y

la vivienda en una de sus calles es el inicio de una estadía marcada por la xenofobia, el racismo y la soledad. Aislada del territorio-red debe limitarse a la escritura de un diario por su misma condición de marginalidad. Por eso, no extraña que la protagonista lo llame “Diario de Julio Verne” porque ése es el único lugar donde se desenvuelve su existencia. Cuando habla con sus padres lo hace desde una cabina telefónica y cuando le escribe mails a Juan Pablo, desde un computador ajeno.

Los protagonistas comparten el departamento con Facundo y Cristian, dos argentinos que inmigraron a Barcelona hace ya varios años. El primero trabaja en un hotel y el segundo como camarero en un restaurante. En este departamento reside Juan Pablo hasta su desaparición. En cambio, Valentina solo estuvo en Julio Verne las primeras semanas, antes de separarse del protagonista y mudarse a Gracia, un distrito más multicultural y bohemio. En Gracia existe uno de los pocos barrios de Barcelona (La Villa de Gracia) donde todavía se siente la presencia de lo local, con una identidad propia que reivindica su pasado como villa y conserva su núcleo rural; esas características fueron decisivas para que Valentina se decidiera por el lugar. Gracia, se sitúa geográficamente todavía más abajo que San Gervasio.

Mientras Valentina vivía con Juan Pablo disponía de un departamento habitable, pero cuando se muda sola a Gracia lo hace a un cubículo oscuro en el departamento de un italiano, al que la misma narradora describe como un cuarto de dos por dos, donde caben únicamente una cama y sus maletas, no hay ventanas al exterior, es oscuro y frío (pp.87-88). La habitación se representa como un espacio claustrofóbico y marginalizado. No obstante, fue el departamento de la Calle Julio Verne el espacio que marcó la existencia de Valentina. Ahí, a través de la mirada de Facundo, se gesta su horizonte de perspectiva e interacción como inmigrante. En la visión prejuiciosa del argentino, en Barcelona viven dos tipos de sujetos:

[...] por un lado los boludos que vienen a vivir acá y esto les parece más lindo que Disneylandia, y por el otro los boludos de los catalanes, que como no conocen nada dicen que Cataluña lo tiene todo, mar y montaña, y se creen que viven en el paraíso [...] Se creen que Barcelona es la leche porque no conocen Londres o Nueva York, no conocen ni París, boluda. (p.55)

Facundo reconoce que Valentina se comporta diferente a la mayoría de inmigrantes a quienes la capital de Cataluña les parece un paraíso. Ella no se deja impresionar “por el oropel de esta ciudad de mentira” (p.54), afirma. El argentino es un inmigrante poco educado, pero observador. A pesar de que lleva ya un buen tiempo en la ciudad europea no expresa apego hacia la urbe. Al parecer sus motivaciones para emigrar fueron especialmente económicas. Él observa con ironía a los turistas que visitan los lugares tradicionales de Barcelona para confirmar los estereotipos positivos de la ciudad, sin asomarse a los «territorios sombríos» de la misma; los cuales deben ser transitados por la mayoría de inmigrantes que llegan a Barcelona en busca de trabajo. La visión de Facundo tiene un tinte pragmático cuando se refiere a la ciudad y por eso le advierte a la joven mexicana: “Esta ciudad es muy linda, pero es como una puta muy cara.” (p.197) A la personalidad desagradable del argentino se unen los prejuicios de otros vecinos. Así, cuando la mexicana abandona su habitación para pasear por San Gervasio se siente fuera de lugar, una extraña en un medio que le parece hostil:

A mí, por lo que veo en la calle y por cómo soy vista, por esas miradas que se me clavan como espinas, me parece que venimos a meternos en un barrio de franquistas. (p.43) Afirma la protagonista.

Después de estar con Juan Pablo siete años, Valentina acepta ir a Barcelona solo por seguir junto a él. La mexicana no tiene ni idea del problema en el que los ha embarcado el primo Lorenzo. Una vez que llegan a territorio europeo, tampoco puede explicarse el cambio que ha sufrido su novio. La protagonista se refugia en su habitación, uno de los espacios más cerrados e íntimos de la novela, ahí encuentra en la lectura un espacio estable y seguro, y en la escritura de su diario: un lugar habitable. Valentina deja de dirigirle la palabra a Juan Pablo y unas semanas más tarde se muda de departamento.

Las experiencias de Valentina en el rico barrio de acogida son desagradables. Estas vivencias refuerzan la tendencia de la protagonista hacia los lugares bajos, donde percibe menos hostilidad que en los barrios altos, como ella misma lo comenta: “La Ronda atestada de coches, más la pendiente de la ciudad, me empujan siempre hacia abajo...” (p.42). Además de las expresiones de xenofobia y racismo que debe soportar en el distrito de Sarriá-San Gervasio, también se confronta a situaciones parecidas en otras zonas. Así en un bar, lee lo que alguien había escrito: “«Por una Cataluña libre de sudacas, moros y españoles».” (p.54)

Otro lugar representativo del territorio-zona es la **Plaza del Sol** que se ubica en el distrito de Gracia y ya no en Sarriá-San Gervasio. Además de ser también un referente real tiene un significado especial para Valentina. Desde la primera vez que caminó por ahí, le llamaron la atención las costumbres de los okupas y sus perros. Para ella es algo que había visto únicamente en las películas. En esa plaza la narradora encuentra a la única persona que podrá llamar «amigo» en la sociedad de acogida. Se trata de Giuseppe Colombo, o simplemente Jimmy, un okupa de Milano que también se había fijado en ella. Jimmy pasa el día sentado en el suelo, tocando la flauta y con un vaso de café para pedir dinero; supuestamente había sido un abogado de prestigio en Italia.

Los okupas del lugar, están organizados como una red: nómadas que vienen de diferentes países europeos, se enteran que hay un lugar libre para ser ocupado, acuden allí por algún tiempo y luego se marchan (p.120).

Al igual que Facundo, la visión de Jimmy sobre la sociedad de acogida no es del todo positiva. Él y su grupo se adueñaron de una vivienda en los alrededores y Valentina lo hace de esa plaza pública porque al resto del territorio-zona lo percibe como ajeno. La relación entre Valentina y Jimmy gana en confianza, pero al mismo tiempo, la joven se va convirtiendo en una habitante de la calle, como él. Son dos inmigrantes que comparten su soledad. La narradora se da cuenta de su propia transformación: “El gran cambio es que ya dejé de ser la buena de la telenovela, la idiota, y ahora soy una vil despechada de canción ranchera. Y borracha” (p.154), afirma. En compañía del okupa, Valentina comienza a beber alcohol y a consumir hachís. En todo caso, la plaza, como un lugar público y abierto, es el espacio más acogedor para Valentina; el único que le está permitido «okupar», en una ciudad y en una sociedad que no termina por comprender ni aceptar.

3.4.3 Una territorialidad des-territorializada

A diferencia de la perspectiva más impersonal y humorista de Juan Pablo, la de Valentina es una narrativa más íntima, emocional, autorreflexiva y el tono más serio y melancólico. La joven busca refugiarse en el mundo de la imaginación literaria para no tener que enfrentar la

indiferencia e infidelidad de su novio y la soledad de la inmigración. Ambos conflictos influyen en la mirada exotópica y desencantada de la narradora hacia el territorio-zona, al que ella nunca dejará de observar como una extranjera. Esta situación nos remite a la propuesta de Doreen Massey para quien lo local se cimienta en las relaciones sociales interpersonales en un espacio concreto y explica el desapego territorial de Valentina.

En este apartado se busca probar dos tesis. La primera, que la subjetividad de la protagonista dificulta la construcción de su identidad territorial en la urbe de acogida y la segunda que su estancia en Barcelona expresa el espacio al que acceden los sujetos inmigrantes: entre el territorio abandonado y el de acogida, entre la des- y la reterritorialización.

Este espacio puede describirse también con rasgos de la picaresca como son: la orfandad y soledad de Valentina en la sociedad de acogida, el relato en primera persona, su metamorfosis desde una mujer dependiente de su pareja hasta un personaje seguro de sí mismo, y su existencia marcada por el hambre, la carencia de dinero y los aspectos sórdidos compartidos con el mundo okupa, además de su capacidad de observación del entramado social.

Si se acepta la importancia de la experiencia en un lugar para el desarrollo de una afinidad o un desapego espacial, se puede comprender que Valentina no haya podido desarrollar un apego territorial en el nuevo espacio de inmigración. Recordemos que en el barrio tradicional la identidad territorial surge de las relaciones e interacciones con los vecinos y contribuye a la integración y participación comunitaria, pero en San Gervasio la protagonista es víctima de racismo y xenofobia, denigrada como “sudaca” y relacionada con un país definido por la corrupción: México. Además, la gentrificación de Sarriá-San Gervasio tampoco sincroniza con la identidad personal de la mexicana: una mujer joven, sola, sin dinero ni amigos y sin los referentes culturales ni lingüísticos para comprender a esa sociedad.

En ese distrito de “gente bien”, que la restringe a la posición de un sujeto ajeno, Valentina no encuentra los referentes de su pertenencia territorial. Una pertenencia que se construye, sobre todo en el eje espacial dentro-fuera. Valentina se siente fuera de ese espacio: una inmigrante

que no ha podido ni ha querido «apoderarse» del territorio-zona. No se puede forzar la identidad territorial por obligación si no hay un interés inicial en los sujetos y ése no es su caso. El encierro y aislamiento de Valentina actúan como frenos a la interrelación social: la joven procura confinarse dentro su habitación, pero ni siquiera el departamento que comparte le sirve como refugio contra la discriminación étnica y social. Fuera de este lugar, las prácticas espaciales de la protagonista se reducen a comprar alimentos y esperar inútilmente alguna noticia de Juan Pablo.

El asidero de Valentina para sobrevivir en un territorio ajeno es la memoria, la cual se expresa básicamente en su diario sobre la relación amorosa con Juan Pablo. Ésta es una muestra de que la desterritorialización física implica perder los objetos, personas y situaciones que brindaron experiencias satisfactorias al sujeto, pero no implica perder el referente identitario en su carácter simbólico. Para Valentina, la inmigración se relaciona también con el eje temporal antes-ahora; el pasado es percibido como un tiempo mejor, por lo que se intensifican los recuerdos y la nostalgia.

A la narradora protagonista, la Barcelona novelada se le presenta despersonalizada e inabarcable y el distrito, un territorio hostil. Su horizonte de percepción e interacción no puede visualizar donde empieza y termina la ciudad. No se trata solo de la carencia de medios económicos para movilizarse, pero influye. La joven trajo poco dinero de México, su familia no puede apoyarla porque es pobre y ella, lo suficientemente orgullosa como para pedirle dinero a su ex novio. Así, debe comenzar a racionar todos sus gastos: desde la comida hasta los minutos de internet. Apenas si se alimenta de espaguetis con jitomate y vive en una habitación donde no puede pagar la calefacción y tampoco le alcanza para comprarse una manta de invierno. Por si fuera poco, su vida amorosa es un desastre y no tiene trabajo.

La situación de Valentina explica sus sentimientos de impotencia y orfandad. No hay que olvidar que Juan Pablo emborracha y droga a la protagonista para que acepte hacer un trío sexual junto a Laia Carbonell. Sin duda, una forma de violencia machista, por parte del hombre que amaba, y que la hace sentirse todavía más desvalida y sin autoestima. La imposibilidad de ser ella misma en una ciudad ajena limita la subjetividad y el horizonte de

percepción e interacción del personaje; su mirada se torna negativa en relación al contexto que la rodea y observa todo con extrañeza. Incluso la diferencia entre el español de México y el de España es percibida por la joven como una ofensa y una diferencia cultural, en su caso la lengua, no es siempre un lugar de encuentro:

Me distraje pensando en la precisión del verbo coaccionar, que yo nunca había utilizado en una plática, ni había escuchado a nadie que lo usara, y recapacité en que la manera de practicar el castellano de los españoles, ese modo que con frecuencia me ofendía y que yo sentía plagado de agresiones, se basaba en una idea de la precisión con la que los mexicanos, y quizá los latinoamericanos en general, tan adeptos a los circunloquios, no sabíamos lidiar. (p. 256)

Valentina, al igual que Juan Pablo, prueba a interpretar su vida por medio de los códigos literarios aprendidos; en especial de Todorov y Genette (p.91). Como experta en literatura, ella **conoce los peligros** de la supuesta veracidad de la escritura íntima y su fluctuación entre el pacto autobiográfico y la autoficción. Por eso le dirige estas palabras a su lector implícito: “Y después de esas dos o tres banalidades, ahora, como en cualquier inicio de confesión, asegurar enfáticamente que todo lo que voy a escribir es verdad. Todo. En plan Rousseau. La promesa de veracidad. El pacto autobiográfico. Como si alguien de todas maneras, me fuera a creer.” (p.41) No sería de extrañar que en ese momento los lectores concluyeran que Valentina tiene razón y que el diario es una autobiografía, como suele parecer la narración de los pícaros. Pero inmediatamente Villalobos renueva el juego de las pistas falsas y su táctica de vaivén para tratar de despistar a los lectores, al igual que ocurrió en el relato de Juan Pablo.

La mirada exotópica de Valentina sobre Barcelona está entrelazada en su relato con algunas intertextualidades. En primer lugar, “con la Barcelona miserable de las memorias de Fray Servando” (p.45), un desterrado en Europa de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. La joven declara que sus fragmentos favoritos son los que pueden leerse como relatos de viaje, donde Servando “habla barbaridades de Madrid y Barcelona” (pp.49-50). La rebeldía de la protagonista contra el poder de la exmetrópoli colonial se asemeja a la del fraile dominico y le sirve para explicarse el comportamiento de los españoles con los que ella trata. Asimismo, después de que Valentina relea el *Diario de Escudillers* de Sergio Pitol (1996) escribe que a diferencia de Pitol, ella cambiaría a Barcelona por cualquier otra ciudad (p.117).

La mención de Valentina a los diarios de Sylvia Plath (p.41) es pertinente si se piensa en la subjetividad de la escritora estadounidense quien desde su época de estudiante hasta poco antes de que se suicidara, en 1963, se dedicó a la escritura íntima. Plath cultivó el género de la poesía confesional, con tono biográfico. La protagonista de Villalobos también se la pasa leyendo *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y hace referencia a la narración de García Madero (p.40) sobre el inicio de los jóvenes poetas mexicanos de los años setenta, tan perdidos en la gran ciudad y en la búsqueda de un norte para sus inclinaciones literarias, como es el caso de la misma Valentina en la urbe barcelonesa.

Poco antes de su desaparición, Valentina se arrepiente de haber ido a Barcelona. Laia, una moza de esquadra, valiente e íntegra, con igual nombre que Laia Carbonell, le ayuda a buscar a Juan Pablo quien había desaparecido, pero también le ayuda a ampliar su limitado horizonte de percepción e interacción respecto al territorio-zona. Al final, Valentina adquiere tanta seguridad en sí misma que solo ella y la policía Laia son los únicos personajes transgresores del orden social que no se someten a la lógica hegemónica de la sociedad representada.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, además de Juan Pablo y Valentina, aparecen varios personajes secundarios que en su mayoría son inmigrantes económicos. En una sociedad culturalmente cerrada como la que se muestra en la narrativa literaria, el Otro, el inmigrante, se concibe como una figura que desestabiliza la sociedad de acogida. Las expresiones xenófobas y racistas abundan entre la clase alta de la sociedad barcelonesa y en las fuerzas del orden noveladas (pp.143, 108-109, 168). El adentro y el afuera se definen como distritos antagónicos, lo cual va configurando una conducta ostensiblemente agresiva y de sospecha a lo diferente. La movilidad fronteriza entre espacios locales y globales se evidencia cuando los inmigrantes acuden a los locutorios o cabinas telefónicas, a las que Hamid Nacify (2001) (citado por Sebastian Thies, 2006, 4) identifica como un “tropo común de la estética del exilio”: un espacio donde reina la etnicidad por la inmigración, en el cual el teléfono fijo se presenta como medio para reducir la soledad y como sustentador de la cohesión familiar.

Los inmigrantes novelados aparecen en constante movilidad, como flujos humanos que recorren las calles céntricas de Barcelona, envueltos en el ritmo febril de la gran ciudad. Un

signo de la reterritorialización que lleva a pensar en la movilidad como opción de supervivencia antes que de libertad. En la obra literaria, estos personajes son el blanco de chistes para exponer su «tontedad». Es suficiente un ejemplo: cuando el Nen se burla de los mexicanos y de los chinos haciendo uso de estereotipos nacionalistas (p.134) y cuando a los gitanos y a los moros se les presenta como ladrones (p.132). Son estereotipos vinculados a una representación cultural negativa del inmigrante de parte de la cultura receptora. Su función es marginalizar a los personajes de las culturas minoritarias, tratando de demostrar su supuesta «inferioridad» por vía de la burla.

El hecho de que los jefes de la banda sean inmigrantes en Barcelona es un símbolo de la consigna globalizadora de la organización criminal, sobre todo de la desterritorialización que traspasa el Atlántico para llevar, como la metáfora de un pasado colonial, sus productos al mercado floreciente de la «madre patria». No obstante, los inmigrantes de escasos recursos económicos, incluso los legales como Juan Pablo, Valentina y Alejandra, son sujetos excluidos jurídica y políticamente. Ni la policía ni el gobierno hacen nada para investigar su desaparición. Se trata de una sociedad globalizada cada vez más interconectada, pero que continúa estando marcada por la fragmentación social, donde el racismo sigue vigente y los prejuicios impiden superar las fronteras sociales para comunicarse con los Otros al mismo nivel.

En la Barcelona de Villalobos es posible también captar la dificultad de los inmigrantes por «adaptar» su subjetividad a la nueva sociedad global que los sobrepasa. Este grupo social aparece en la narrativa literaria como una especie de cultura invisibilizada – en singular porque la sociedad de acogida disuelve las diferencias culturales- que expresa un espacio glocal a medio camino entre un mundo que devalúa su memoria histórica y sus signos locales y una dominante territorialidad global. Así, la multiculturalidad en la novela se presenta solo como inclusión de los Otros en la sociedad de mercado y confirma la “domesticación de lo diverso” propuesta por Mattelart (2006).

La dificultad de los inmigrantes por desarrollar un sentimiento de pertenencia territorial con la Barcelona novelada puede ser también imaginada a través del (Gráfico 1) que representa

una forma espacial no euclidiana que parece atrapar a quien se interna en su interior. La falta de orientación provocada por la geometría del espacio (interpretación heurística) explica la extrañeza con que lo observa la inmigrante Valentina.

3.5 Territorio-red: de México a España

En la obra de Juan Pablo Villalobos se expresa un territorio-red que surge en Guadalajara-México y se expande hasta la capital de Cataluña. La función de la red es el lavado de dinero proveniente del narcotráfico. Como en la red no existen nodos-personajes que se especialicen solo en una función, no se puede hablar de subredes.

La tesis en este apartado es que el territorio-red en el ámbito de la narrativa expone características del territorio de la picaresca, es decir del espacio que recorre el pícaro en sus encuentros con otros personajes. Si bien la estructura de la picaresca desde el siglo XVI se basa en la producción de un territorio-red, en *No voy a pedirle a nadie que me crea* la red presenta rasgos propios de la globalización actual. Aunque el protagonista de la novela vivió algunos años en Veracruz, donde hay mucha corrupción y narcotráfico, solo cuando es obligado a formar parte del territorio-red criminal comprende el funcionamiento del sórdido mundo transnacional del dinero obtenido por el tráfico de drogas.

3.5.1 Topología: la organización criminal transnacional

A nivel topológico, en la novela del autor mexicano se pueden detectar las características más notorias de las nuevas redes criminales transnacionales: profesionalización, tecnificación e integración en estructuras legales económicas y sociales. Se trata de un mundo cerrado en el que impera la lógica del dinero y todo está controlado.

En efecto, la organización criminal novelada podría confundirse fácilmente con una empresa global altamente eficiente. La ampliación de sus fronteras de acción hasta España se debe a que la corrupción y la criminalidad se presentan también muy arraigadas en la Península Ibérica. El mismo Riquer, comandante de los mossos de esquadra, comenta: “Sólo falta que

la policía nacional esté expidiendo tarjetas de residencia de estudiante a los delincuentes....”
(p.144)

En la obra literaria es posible identificar un crecimiento del territorio-red tanto en el eje arriba-abajo como en el eje interior-exterior. En el primer caso, nuevos nodos-personajes se van adicionando a la parte baja de la jerarquía porque en la cumbre existe algo así como una plana mayor fija de directivos. A su vez, la organización que había nacido como un negocio local-interno busca expandir sus actividades en España, concretamente en Barcelona; se trata de ampliar la red desde el interior local hacia el exterior transnacional. En resumen, la mafia criminal novelada presenta una estructura vertical interna jerarquizada combinada con otra estructura reticular horizontal, de carácter transnacional. Los siguientes personajes conforman la galería de criminales que Juan Pablo encontrará en su viaje como pícaro y cuyo espacio corresponde al territorio-red.

A la cabeza de la estructura piramidal del territorio-red está el denominado *licenciado*. Los nodos-personajes de la red, quienes no han superado los 35 años, no tienen nombre propio y se les conoce únicamente por su apodo, así: el mero mero, el *licenciado*, el Chucky, Lorenzo o Proyectos, el Chino, el Nen, el Herpes y el Chungo. El resto de nodos-personajes, que tienen menor jerarquía, carecen hasta de sobrenombre. El hecho de omitir los nombres propios puede ser un mecanismo para proteger a los nodos-personajes de la red, pero los apodos expresan también una degradación y una violencia escondida.

La plana mayor de la red tiene a su cargo los dispositivos de corrupción que son más sofisticados que los de defensa, ya que ponen en juego un conjunto de planes y acciones estratégicas de mediano y largo plazo que comprometen los intereses de sectores de la política hasta llegar a las altas esferas de gobierno, pues su meta es obtener beneficios económicos e inmunidad jurídica. Los nodos-personajes se guían por la lógica de la producción y la práctica antes que la reflexión y la teoría. La lógica del empresariado criminal coincide con la del neoliberalismo: parece ser la propuesta de Villalobos. Predominan los signos globales en el funcionamiento del territorio-red, pero sin socavar la desigualdad del orden social; es decir, las élites siguen manteniendo el control, mientras van incorporando poderes paralelos a ellas.

En la novela se describe brevemente a la plana mayor de la mafia. El director supremo de la organización criminal es un personaje misterioso que únicamente se comunica con dos de sus subalternos: con el *licenciado* y con Ahmed. Se trata de un mexicano muy poderoso porque de él se dice que es el jefe de todos, el jefe del *licenciado* o el *mero mero*. Aunque solo se lo menciona un par de veces y no interviene en la acción narrativa, se puede inferir que él es la «acometida» invisible de la red.

El *licenciado*, en cambio, es reconocido por todos los nodos-personajes como el jefe de la organización criminal: la «acometida» visible, el «puente» y el «rostro» de la red. De él se sabe que pasó de ser gerente de un hotel en Cancún a controlar algunos proyectos del director supremo de la banda, después de que éste último le pagara para que hiciera una maestría en Barcelona (p.190). En esa ciudad conoció a Oriol Carbonell, quien fue uno de sus profesores en un seminario sobre inversión extranjera, en la escuela de negocios del Opus Dei.

El jefe de la banda conoce y vigila cada movimiento de los nodos-personajes de la red y las comunicaciones entre ellos, ya que tiene acceso a sus celulares; supervisa el cumplimiento de las tareas y actúa como «puente» para establecer contactos externos al territorio-red. En efecto, no solo que los jefes de la policía y los mossos de escuadra son amigos y cómplices del *licenciado*, sino que el poder de la organización criminal es tan grande que el jefe se atreve a amenazar a Orioll Carbonell, en Barcelona y en la misma casa del catalán (p.104).

La corrupción en Barcelona parece funcionar tan bien como la “mordida” en México (p.14). El comandante de los mossos tiene un despacho propio para resolver los asuntos de sobornos, donde mantiene al día el archivo de los antisistema, con más de ochocientas fichas sólo de italianos (pp.142-143). Asimismo, el que todo haya estado planificado por la organización criminal a la llegada de Juan Pablo y Valentina: desde el departamento en el que iban a vivir, el celular que iba a comprar el protagonista y el lugar donde lo iba a comprar, así como su nuevo tema de tesis, le da a entender a Juan Pablo el poder y las influencias de alto nivel con que los criminales cuentan en Barcelona. Todo gracias al *licenciado* quien no desaprovechó el tiempo en que fue a estudiar a la capital de Cataluña para conocer también el espacio criminal de la gran ciudad.

El Chucky, el segundo en jerarquía después del *licenciado*, aspira a lograr el puesto de su jefe. Este nodo-personaje hizo un MBA en Estados Unidos y obtuvo una mención honorífica con un estudio sobre flujos de capital internacional, además diseñó un sistema para no pagar impuestos que estaba siendo utilizado por muchos inversionistas. Como experto en economía y negocios internacionales, el Chucky está seguro que el proyecto del *licenciado* va a fracasar ya que asume niveles de riesgo excesivos, intentando blanquear millones de dólares de una sola vez (p.220). La diferencia entre el *licenciado* y el Chucky es que al *licenciado* le interesa únicamente enriquecerse y al Chucky no, a él le importa tener éxito, ser el mejor porque se sabe más capacitado que su rival. El Chucky es un personaje culto, inteligente, astuto, pragmático, pero también sangriento.

Otro nodo-personaje importante para la organización criminal es Ahmed. El pakistaní tuvo que abandonar su país y alejarse de su madre para no sufrir la homofobia de sus coterráneos. Este experto en finanzas, descrito como un “genio” en su oficio (p.179) es el asesor de las transacciones bancarias en el proyecto de blanqueo de capitales de la organización. Estudió en Yale y trabajó en un banco de Londres.

La plana mayor de la organización criminal rompe los estereotipos que se tiene acerca de los criminales y mafiosos. Ya no se trata de tipos mal encarados, vestidos en forma extravagante, incultos y de origen humilde. Al contrario, son gente académicamente preparada en administración de empresas y con posgrados en universidades de prestigio. Debido a que la representación de estos personajes viene acompañada del humor, se podría interpretar como una crítica implícita al sistema educativo que se ha centrado más en formar técnicos que sujetos con conciencia y solidaridad social.

Con personajes como éstos, Villalobos expresa las características de un territorio-red donde nada es lo que parece. En efecto, la forma de vestir y el estilo de vida lujoso que llevan los jefes criminales, los hace acreedores a la consideración social y a la amistad con personajes poderosos dentro de la política, tanto en México como en Barcelona. Sus automóviles son de última generación, lujosos, con chofer, sin placas y con los vidrios polarizados, acorde con su ritmo de vida acelerado (p.20).

No interesa de dónde provienen sus ganancias, nadie lo cuestiona. Los criminales forman parte de la élite, tienen poder y se ríen de «los de abajo». Pertenecieron a un grupo social de clase media y media alta y pudieron haber elegido otras opciones para ganarse la vida, pero se decidieron por el camino más fácil y rápido para acumular riqueza y poder. A ellos les interesa mantener el orden del sistema tal como está porque encajan perfectamente en su estructura.

Por otro lado, los nodos-personajes que ocupan un nivel más bajo dentro de la jerarquía de la organización y que son los ejecutores de todo tipo de crímenes, son descritos por el protagonista con pintoresquismo y más allá de la imagen trillada del matón mexicano: “macho y fuerte”. Por ejemplo, de aquellos que habían secuestrado a Lorenzo se dice: “Estaban bien chaparros, como diría mi madre, y lucían panzas embarazadas de cerveza y mucho gel en sendos peinados barrocos, casi churriguerescos, pero con un par de pistolas (una cada uno) que les daban, de súbito, la apariencia feroz que la genética les había negado...” (p.19)

La plana menor de la organización está compuesta por nodos-personajes de varias nacionalidades, por lo que se diferencian en su variante lingüística, mas no en su subjetividad, ya que en su mayoría provienen de grupos sociales excluidos (criminales). Esta situación facilita la estructura de comunicación de la red. Asimismo, la presencia de los teléfonos celulares tiene muchas implicaciones que vinculan a la red con la globalización actual ya que se trata de una tecnología nómada que por su reducido tamaño facilita su transporte por parte del usuario, su conexión permanente, indistintamente del lugar donde se encuentra y contribuye al desarrollo de flujos de comunicación, información y afectividades. Ayuda a gestionar las acciones y a coordinar las actividades de la organización criminal con mayor eficiencia. Cuenta con varios servicios a los que se pueden acceder desde diferentes lugares y sirve como un centro mediático de coexistencia entre diferentes espacio-tiempos.

No hay que olvidar que el teléfono celular es un dispositivo digital característico de esta época de globalización y que la única forma que los personajes tienen de acceder al territorio-red de la obra literaria es a través de este medio. Por lo tanto, la estructura reticular aparece configurada a través de un medio globalizado y no por una cartografía local urbana.

En el territorio-red varía la función del celular y el acceso a este medio de comunicación, de acuerdo con la ubicación jerárquica de los nodos-personajes. Para el *licenciado* el celular funciona como un medio para distribuir competencias, pero también como una especie de «panóptico» en el control territorial de los miembros de la organización criminal, pues le facilita su vigilancia continua. Además, permite a los miembros de menor jerarquía atender las órdenes del jefe y solucionar los imprevistos. En cambio, los nodos-personajes marginados, como Juan Pablo, apenas si tienen acceso a unos pocos contactos telefónicos con otros nodos- personajes y con la plana mayor de la organización.

No se debe perder de vista que los celulares se caracterizan por modos de comunicación distintos a otros: mensajes y llamadas breves. Estos dispositivos crean el hábito de tener información inmediata sobre los demás y conocer la localización de los otros es importante como forma de control.

A nivel de la trama, en cambio, el territorio-red se construye a partir de la interrelación de los relatos de los diferentes narradores. De esta manera, el efecto desorientador que percibe el lector, se produce por la forma cómo se relacionan (el encadenamiento y su solapamiento) los medios escritos a través de los que ellos se comunican: las cartas, los correos electrónicos, la novela y el diario íntimo; cada uno con sus características particulares de enunciación y recepción.

La estructura-red del territorio de la ficción permite explicar los esfuerzos infructuosos de Valentina y de Laia, la *mossa* de squadra, para dar con el paradero de Juan Pablo o de su cadáver. En este caso, el modelo clásico de la novela negra no funciona en la obra de Villalobos, ya que quienes cumplen la función de detectives (Valentina y Laia) no necesitan ir de lugar a lugar, siguiendo cartografías para encontrar las huellas del criminal, entrevistar a testigos, perseguir a sospechosos. En esta época de globalización la posibilidad de viaje del pícaro se despliega a otras dimensiones espacio-temporales como las del universo virtual. Así mismo las herramientas del detective moderno se han transformado ya que no requiere de una topografía territorial para todas sus investigaciones, algunas de las cuales puede hacerlas en el hipertexto de la tecnología digital.

En definitiva, la plana mayor de la mafia novelada forma parte del capitalismo financiero globalizado que ha logrado concentrar el capital y el poder mundial⁶⁰. Incluso como formas de economía ilegal, las organizaciones criminales manejan la misma lógica que las empresas legales buscando la mayor rentabilidad, solo que los criminales obvian los costos humanos y reinterpretan el concepto de trabajo al relacionarlo con sus necesidades de consumo y reafirmación individual. Para ellos, todo acto humano se justifica en términos mercantiles.

3.5.2 Topografía de solapamiento

En *No voy a pedirle a nadie que me crea* se aprecia un diseño topográfico, en el sentido de espacios localizados geográficamente. Así, es posible situar donde se mueven los personajes. No obstante la tesis en este apartado es que el territorio-red se impone, al solaparse con el territorio-zona, de manera que prácticamente anula la localidad y el significado de los lugares para los personajes. Esta relación interterritorial se puede leer también como parte de la estructura de comunicación de la red, que se trató en el apartado anterior y que tiene que ver con la función de los teléfonos celulares.

Desde la llegada de Juan Pablo a Barcelona el camino que deberá recorrer en su calidad de miembro del territorio-red se presenta como una incógnita, ya que el protagonista se moviliza en la ciudad siguiendo las órdenes del *licenciado* (a través del celular): adónde va, con quién se encuentra, es algo que él mismo no decide; solo importa que los encuentros con los otros personajes resulten favorables a los intereses del jefe. Normalmente Juan Pablo no se entera del por qué ni para qué se debe movilizar a un lugar, hasta que llega a él. De ahí que el lector tenga la percepción de falta de autonomía en el protagonista.

Dado que los motivos recurrentes del territorio-red tienen que ver con la muerte, la riqueza y sus símbolos, la violencia y la movilidad; los nodos-personajes suelen fijar sus encuentros en las estaciones del metro, en lugares concurridos como las Ramblas y en los barrios

⁶⁰ La delincuencia organizada transfronteriza como referente real es un fenómeno creciente en la época actual. En los años noventa del siglo pasado comenzaron a instalarse en España las denominadas «oficinas de cobro», una especie de aseguradoras con asesinos a sueldo para garantizar los negocios del crimen organizado. En 2019 existían ya quinientas nueve organizaciones criminales asentadas en España. (Ortega Dolz, 2021)

considerados como los más peligrosos de Barcelona: un sector de la Barceloneta y las cercanías del Raval. En otras palabras, prefieren los espacios públicos, abiertos y exteriores que les permitan escapar y cuando se trata de aplicar la violencia se decantan por espacios privados, cerrados e internos. Usan el metro que circula a gran velocidad y tiene un cierto carácter de anonimidad. A qué lugares ir o no y en qué espacios encontrarse es algo que decide, en primer lugar el *licenciado* y también la plana mayor de la red: el Chucky y Ahmed. Son decisiones que enfatizan la soberanía de quienes dirigen el territorio-red y sus prioridades respecto a la comunicación de las tareas que deben llevar a cabo los demás miembros de la mafia..

Resulta claro que la topografía-red requiere de invisibilidad para que la organización transnacional novelada pueda ser efectiva. Normalmente sus miembros, cuando están fuera de su país, viven en espacios transitorios debido a la movilidad que implica esta red, tan característica de la época de la globalización actual. Es el caso del *licenciado* y su organización criminal.

La organización criminal mexicana no quiere llamar la atención de las autoridades españolas. Por eso, las viviendas de sus miembros carecen, en general, de huellas personales o familiares que podrían actuar como marcas de identificación en caso de que sus ocupantes sean descubiertos por la policía. La descripción del narrador Juan Pablo da cuenta de uno de esos departamentos que “parece lo que promete: el lugar de paso de un ejecutivo que trabaja en la ciudad por unos cuantos días.” (p. 169) Es lo que comenta el protagonista cuando se refiere al departamento de Ahmed: un lugar “decorado con el gusto estandarizado de la pequeña burguesía” (p.169), donde lo más personal son cuatro computadoras portátiles. Las viviendas de los nodos-personajes cumplen la función de proveerles de las necesidades básicas, pero no se pueden concebir como «hogares».

El hecho de que en la novela aparezcan espacios topográficos con escasa significación para los nodos-personajes, permite inferir la poca importancia del territorio-zona con su lógica local. Ciertamente, este territorio no permite comprender el funcionamiento del territorio-red; en otras palabras la red se niega a ser leída por lo local. A su vez, el territorio-red cambia la

percepción de la topografía, ya que se trata fundamentalmente de un espacio de comunicación en una red característica de la globalización económica de esta época. En otras palabras, trabaja con un paradigma de construcción espacial desterritorializada que se impone a la localidad.

3.5.3 Territorio y territorialidades de los pícaros: Juan Pablo y Lorenzo

Este apartado clarificará no solamente la forma en que interactúan los pícaros con el espacio, sino la territorialidad diferente que éstos desarrollan en él. Planteamos que la picaresca aparece como configuración de un espacio que no es continuo sino fragmentado y que la figura del pícaro (su mirada, su subjetividad) cambia el espacio y, a su vez, el espacio cambia la figura del pícaro.

La configuración y las acciones en el territorio-red en *No voy a pedirle a nadie que me crea* están narradas en las voces de Juan Pablo y de su primo Lorenzo. No obstante la mirada y la subjetividad de ambos nodos-personajes difieren notablemente porque pertenecen a dos tipos de pícaros, con sus características y recursos diferentes. La de Juan Pablo es una ficción del «yo» llena de ironía que se burla de sí mismo y recurre al humor para neutralizar el miedo que experimenta en la organización criminal. Su relato autoficcional trata de asegurar la verosimilitud de la enunciación. En escasas ocasiones se refiere a sí mismo en tercera persona (como: *el mexicano*), cuando es el sujeto de la acción (p.107).

El narrador protagonista de la novela de Villalobos observa con una mirada exotópica al territorio-red que se ha extendido hasta el viejo continente e incluso a su propio territorio-zona natal. A pesar de que toda su vida vivió en México no parece un lugareño, pues no conoce las prácticas de violencia en su país. El personaje ni siquiera reconoce los acentos de los diferentes latinos que habitan en Barcelona. Es excesivamente ingenuo, representa al intelectual que ha vivido en un mundo de libros y películas, encerrado en su «torre de cristal» y sin contacto con la «realidad». Como el mismo narrador declara con algo de humor negro: “Mi ingenuidad en materia de negocios era tan grande que no sabía que se celebraban

reuniones de inversionistas en sótanos de table dance y con uno de los socios amarrados a una silla al más puro estilo secuestro” (p.18).

El ingreso al territorio-red ocasiona en Juan Pablo una percepción fragmentada del espacio y su narración acelerada es el relato de los encuentros con los diferentes personajes de la red, poco interesa lo que ocurre entre uno y otro encuentro; es como si el protagonista transitara a brincos en un espacio discontinuo externo que presenta coherencia con su fragmentación interior. Resulta claro que el viaje de este pícaro moderno ha sufrido los efectos de la globalización actual y su trayecto se realiza a través de territorios de dispersión.

El ritmo frenético de estímulos que una urbe global como Barcelona imprime en la subjetividad del protagonista coincide con los acontecimientos fragmentarios que cambian la manera en que el pícaro moderno vive la experiencia espacio-temporal. Juan Pablo no necesita estar en ciertos lugares para conectarse con los otros nodos-personajes, puede estar anclado a un lugar y citarse en los espacios virtuales, lo importante es mantenerse siempre en contacto. Además, sus recorridos son más erráticos y menos ordenados porque están organizados por el *licenciado*. Esta situación habla de las nuevas sociedades más desterritorializadas a las que tienen que enfrentarse los migrantes; en espacios donde el límite ya no es la puerta de las edificaciones, ni tampoco lo son el centro o la periferia urbanas. Al parecer, las identidades territoriales están dando paso a un juego de representaciones con la identidad virtual, al ampliarse el territorio-red en la experiencia digital; considerada ésta como un lugar de modalidades de prácticas sociales que contrarresta a las distintas formas de movilidad geográfica.

A la subjetividad libresca del protagonista le cuesta enfrentarse a los nuevos significantes de la sociedad de acogida, pero también a la jerga mafiosa (sociolecto) cuyos signos y códigos no entiende. El joven es un tipo de inmigrante excepcional: no se ha movilizó por motivos de trabajo, sino con una beca para estudiar un doctorado en una de las mejores universidades españolas. El mundo del crimen se muestra extraño para Juan Pablo quien no comprende cuál es el propósito de la organización criminal ni por qué él ha entrado a formar parte de ella. A esto se debe también la discordancia que presenta su discurso en comparación al de los otros

miembros de la organización quienes lo hacen aparecer como un tonto, cobarde e incapaz de comprender la economía de mercado de la actualidad. El mismo Juan Pablo, narrador, lo confirma en un diálogo con el jefe:

Chingada, dice el licenciado, ¿que no entiendes lo que te estoy diciendo? No digo nada, porque no entiendo nada. ¡Que los italianos están tratando de levantarnos el proyecto, pendejo!, dice. [...] ¿Qué italianos?, digo. Italianos de Italia, pendejo, dice, ¿de dónde más? (p.181)

El resultado es la malinterpretación que el recién llegado hace de los discursos dominantes y su incompreensión de las relaciones de poder dentro de la banda, la cual funciona a partir de un modelo autosuficiente que no permite confusiones. No obstante, en el protagonista todavía existen los valores de respeto a la vida, la conciencia del «mal» y el escaso aprecio al dinero o lo que su madre llama: “prejuicios clasemedios” (p.70).

Cuando el joven doctorando se ve enfrentado a un nuevo mundo donde impera la acción reconoce el estrecho horizonte de percepción e interacción con el que hasta ese momento ha dirigido su vida y comenta: “...la verdad es que la acción siempre tiene el efecto de desorientarme en el discurso.” (p. 23) Una desorientación que llega al punto de que les responde a los asesinos de su primo como lo hizo Harrison Ford en una película de 1989 (p.23). Juan Pablo calza bien en la descripción que sobre el exiliado contemporáneo realiza Sebastian Thies (2014), para quien:

[...] el exiliado representa una percepción desfasada y acelerada de la realidad que se correlaciona con la *Umheimlichkeit* de la multitemporalidad y la heterogeneidad de la nación moderna. (6)

La corta estancia de Juan Pablo en Barcelona, antes de su desaparición, está marcada por la angustia y el temor. El narrador ni siquiera puede confiarle a su novia, Valentina, que ha caído en manos de la organización criminal, pues teme que la organización la mande a asesinar. El miedo del protagonista llega al extremo de llevarlo a “cantinflear”, es decir al empleo del circunloquio. Así, en las páginas 59-60 se lee una mezcla de términos del mundo literario con el mundo de la geometría: “la comedia es un efecto y la semiótica es una causa, acabo de decir, pero es un efecto de otra causa, la comedia y la semiótica son discursos paralelos que

nunca se tocan, este, no como la semiótica y la tragedia, o como la semiótica y la mitología, que son perpendiculares.” El protagonista de la novela es amenazado, asediado permanentemente, tiene ataques de pánico, una dermatitis y se encuentra al borde de un colapso nervioso.

Juan Pablo es, además, el pícaro reflexivo e introspectivo, de temperamento filosófico e inclinación cínica⁶¹. No es propiamente un huérfano, pero es claro que recibió poco afecto de su madre y atención de su padre. Desde niño debió romper los lazos con su pueblo natal de los Altos, para ir con su familia a vivir en Guadalajara y después, por propia voluntad, mudarse a Xalapa. Ahí estaba obligado a valerse por sí mismo. Ya como parte de la organización criminal se encuentra en un entorno para el que no está preparado, interiormente está solo, aislado del tejido social que conoció y no se adapta a las convenciones mafiosas. Al inicio de la narrativa literaria, el personaje puede ser visto como el héroe sin hogar que prefiere la autosuficiencia y la libertad a la riqueza y por eso se refugia en la literatura. Con el transcurrir de la trama se transforma en un personaje ambiguo que fluctúa entre sus creencias y el comportamiento que de él exige la organización criminal y el territorio-red.

El protagonista de *No voy a pedirle a nadie que me crea* se ve de súbito obligado a dejar de lado los valores de la ética humanista para asumir los valores del narcotráfico: machismo, egoísmo y depredación. No obstante, es el asesinato de Pere, el tío de Laia Carbonell, que Juan Pablo debió ejecutar por órdenes del *licenciado*, lo que marca negativamente la subjetividad del protagonista y la pérdida de su «inocencia». El anciano Pere se le aparece hasta en los sueños para recriminarle su acción (p.144). El pánico que bloquea intelectualmente a Juan Pablo se expresa también en su lenguaje: el uso de la muletilla “este”,

⁶¹ En *No voy a pedirle a nadie que me crea* hay ecos del pensamiento del filósofo alemán Peter Sloterdijk, en especial de su obra: *Crítica de la razón cínica* (2003). De alguna manera Juan Pablo y el mundo académico en el que se mueve vendrían a representar “la falsa conciencia ilustrada” o el cinismo moderno planteado por el alemán; una conciencia que se encuentra en las rígidas convenciones académicas donde el saber implica poder y no «amor» por el aprendizaje. El alemán critica con humor el cinismo desesperanzado e irónico de la época actual en el que la teoría y los conceptos están separados de la praxis. Juan Pablo encarnaría al sujeto racional que domina sus emociones, le interesa escribir a toda costa, pero que a pesar de su autosuficiencia y cosmopolitismo no vive una vida consciente.

una escritura centrada en la oralidad y, por lo tanto, con un manejo predominante de lenguaje coloquial.

La conversión obligada en un asesino, como rito de iniciación en el mundo del crimen, crea en el protagonista de la novela un sentimiento de culpabilidad, como ocurre en otras novelas picarescas cuando la narración inicia porque el expícaro confiesa sus delitos en un intento por redimirse. No obstante, el caso de Juan Pablo es todavía más grave porque ya no se trata de engaños y pequeños actos delictivos, sino del asesinato a un anciano indefenso. De alguna forma, el intelectual ha descendido hasta el ámbito del cruel Chucky; ambos son los únicos asesinos en la trama.

La red significó la anulación de la subjetividad de Juan Pablo quien se convirtió en una marioneta de la organización criminal, sin posibilidad alguna de tomar sus propias decisiones o ser el dueño de su destino, su vida se redujo a cumplir las órdenes que le da el *licenciado*. En el territorio-red las interrelaciones sociales se llevan a cabo por medio del teléfono celular. El temor a perder la vida había anulado al protagonista y achicado su horizonte de percepción e interacción a quien, antes de ser captado por el territorio-red, era ya un sujeto tímido e inseguro de sí.

El asesinato al tío de Laia lo marcó como un punto de inflexión en su vida, provocándole una ruptura en su unidad interior y lo llevó a convertirse en un cínico. El personaje procura asimilarse al territorio-red, pero para lograrlo debe fragmentar su interior. La historia de conversión de este pícaro de Villalobos implica que el protagonista se desvanece gradualmente como individuo y se disuelve en un rol, en una máscara; exteriormente ya no aparece solo, pero interiormente continúa desamparado. El protagonista se deshumaniza y se deja corromper por la sociedad. La evidencia de su decadencia moral es que asume un papel social en el mundo que rodea a Laia y que sus pautas de comportamiento van cambiando, su posición moral se vuelve ambivalente y en ocasiones expresa la actitud astuta del pícaro.

Ese territorio fragmentado de la red, que envuelve al protagonista en un ambiente frívolo y violento, también lo va transformando a lo largo de la novela. Juan Pablo se vuelve una caricatura o lo que es lo mismo una imagen deforme cuya rigidez y falta de mecanismos defensivos resultan cómicos. Se trata de una subjetividad reprimida que mira al territorio-red que lo ha capturado y transformado con el extrañamiento de un secuestrado a sus secuestradores. Como él mismo explica, en la página 145 de la narrativa literaria: se ha «autoconstruido» como un personaje libresco, poco verosímil.

La construcción del pícaro Lorenzo se vincula a la topología del territorio-red que facilita la comprensión de la perspectiva de visión y acción del primo del protagonista.

A diferencia de Juan Pablo, Lorenzo representa al tipo más conocido de pícaro literario que suele reunir las características del vagabundo quien apenas si tiene para sobrevivir de lo que gana en sus empleos temporales y del bufón por mostrarse como el tonto que maneja recursos humorísticos. Lorenzo es el rufián; el astuto embaucador que vive de su ingenio; un pillo que no cambia de vida, es decir que no se regenera; carece de límites morales y ha sido desde su juventud parte del tejido social ilegal.

Antes de morir asesinado, Lorenzo les había escrito cartas a su primo Juan Carlos y a Valentina, pues su correo electrónico estaba siendo interceptado por la organización criminal. El tono de las cartas es un discurso oral desbocado como si el narrador sufriera de delirio. Su mirada endotópica expresa identidad con el territorio-red, trivialización y glorificación de la delincuencia y un horizonte de perspectiva e interacción centrado en el engaño. Además, Lorenzo simula conocer a la perfección la organización criminal en la que ha ingresado. Así se refiere a sus supuestos socios:

Es gente muy pesada, estos cabrones, cabrón, ya debes haberte dado cuenta, gente que maneja proyectos a los que es difícil tener acceso, esta gente se sienta a comer con presidentes, esta gente levanta el teléfono y el mundo entero se pone a mover las nalgas para cumplir sus órdenes... (pp. 76-77)

Lorenzo trata de venderle a Juan Pablo la idea de un fabuloso proyecto que tiene en manos con la organización criminal, sin explicarle de qué se trata. Su incompetencia había ocasionado que la banda pierda millones de dólares. La desfachatez de Lorenzo justifica la pérdida del negocio, achacándosela a la impaciencia de los socios. El mentiroso llega incluso a creerse sus propias mentiras. Su discurso carece de lógica y con frecuencia se contradice. Por ejemplo, en una carta a Juan Pablo niega ser un tipo prejuicioso, pero se refiere a los homosexuales y lesbianas en forma despectiva y los relega a la calidad de consumidores de un futuro negocio: “...tú ya sabes que yo no tengo prejuicios, pinche primo, open mind, cada quien su vida, además de que hay que estar truchas, cabrón, cuando todos los maricones y las tortilleras salgan del armario eso va a ser un pinche mercado que te cagas.” (p. 79)

La escritura de Lorenzo lo delata como un «pobre diablo» con ínfulas de gran señor; un desvergonzado que se aprovecha de los ingenuos que creen en su palabrería. Por eso, le asegura a Juan Pablo:

[...] tu primo sabe en qué mundo vivimos, en la globalización, y yo tengo un pinche sexto sentido para los negocios muy pesado, yo me huelo las oportunidades a diez mil kilómetros, yo soy capaz de saber que una ferretería va a ser un negociazo en el centro de Katmandú y que congelar atún en Alaska no tiene futuro. (p.79)

Para el primo de Juan Pablo, la violencia de las prácticas criminales del territorio-red no es concebida como una vía éticamente descalificada, sino como una estrategia para hacerse con el dinero que le permitirá costearse tanto bienes materiales como valoración social. La tontedad de Lorenzo hace que se presente como un hombre de éxito que mira con desprecio no sólo a su primo sino a los pobres; como a la empleada doméstica a quien se refiere como “la gata”; con un zoomorfismo para denigrarla. El personaje asume su papel de «pobre diablo» al tratar de codearse con los líderes mafiosos, disfrazándose de hombre de negocios. Y ahí se concentra el humor en torno al primo: por la risa que provocan sus desbocadas pretensiones.

Para darle peso a sus palabras, Lorenzo utiliza en su idiolecto una mezcla del lenguaje calcado del mundo financiero junto con la jerga propia de los bajos fondos. Así habla de: “hacer un follow-up”, “estar en fase de start-up” (p.76) y a Juan Pablo le dice que “Los proyectos tienen que ser a largo plazo, pinche primo, todos los proyectos tiene que pasar por sus fases muy

cabronas hasta llegar a las utilidades, por eso hay que estar cubierto con inversiones fuertes para aguantar las pérdidas, tener circulante suficiente para operar... (p.185).” Adicionalmente, Lorenzo emplea mexicanismos como: chilpayates, ojete, cabrón, etc. (pp.76-78) y la muletilla: “pinche”.

El idiolecto del pícaro destila exageración, ignorancia, vulgaridades y caos en el uso del lenguaje: repeticiones frecuentes, sintaxis simple carente de frases subordinadas, coloquialismo, abundancia de adjetivos, vocabulario limitado y soez son sus marcas; como se puede comprobar en la siguiente frase cuando se refiere al padre de Laia: “El cabrón está cagado en lana. Y viene de una de esas familias que han cagado lana desde la era de las cavernas, desde la Edad Media o el Renacimiento, desde la época Neandertal. Nadie se tira un pedo en Cataluña sin pedirle permiso a este cabrón, cabrón.” (p.80)

Lorenzo, además de experto en el fraude y el engaño, es hipócrita y cobarde. El personaje aparece como el heredero de dos tradiciones literarias diferentes. Por un lado, mantiene rasgos comunes con un "pícaro" como el Periquillo Sarniento, quien también procede de la clase media y «se desboca» por su encuentro con Juanlargo; y por otro, el pícaro dialoga con su colega francés *Comeclavos*: un inolvidable personaje de Albert Cohen (1999). El humor bufonesco aparece también en las cartas escritas por Lorenzo donde se burla de todos. Lorenzo es un pícaro no por su situación social, sino por su carácter contrario a las leyes; por ser alguien sin oficio u ocupación permanente, que tiene algo de vagabundo y ladrón, es desvergonzado, ruin y malicioso.

En definitiva, Villalobos construye a Lorenzo con un humor oscuro y macabro, pero al mismo tiempo inspirado en «lo popular» de la picaresca. El personaje le permite también al autor parodiar tanto la meritocracia (en Juan Pablo) como la ideología del éxito (en Lorenzo). También expone la tendencia actual a favorecer la territorialidad de la red cuya organización espacio-temporal es más eficiente cuando se trata de la producción de riqueza. El pícaro es el máximo exponente de un mundo de apariencias donde los sujetos excluidos asimilan las formas de comportamiento e ideología de los grupos sociales que detentan la riqueza.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea* se puede proponer también que Juan Pablo y Lorenzo recrean al par ingenuo-cínico que ha sido presentado en la literatura como un correctivo que persigue deconstruir la visión empírica de la realidad acerca del «bien» y el «mal». La tradición literaria tiene en su haber un largo historial respecto al enfrentamiento ingenuo-cínico. En efecto, la idea del descubrimiento de un universo mundano, por parte de un personaje ingenuo se remite, por lo menos, a la novela francesa de la Ilustración. Se puede mencionar una de las obras de Voltaire: *Cándido o El optimismo* (1759) o también *Justine o los infortunios de la virtud* (1787, 1791, 1797), una novela del Marqués de Sade, donde se nota la influencia del *Cándido* de Voltaire. *Justine y Juliette* (en *Juliette o las prosperidades del vicio*, 1796, también de Sade) prefiguraron al Juan Pablo y al Lorenzo de Villalobos.

La narración de Lorenzo se filtra a través de su mirada picaresca, por lo tanto su visión es parcial y prejuiciosa. En Lorenzo se manifiestan las subjetividades que consideran la oportunidad de su vida formar parte de la red transnacional proveedora de mercancías ilegales y criminalidad. En el primo subyace la mentalidad hedonista del que quiere conseguirlo todo y demostrar su éxito social y su posicionamiento en el mundo por medio del consumo masivo; acceder al lujo aunque sea en la periferia. Lorenzo creció viendo películas de acción y telenovelas, es decir, con medios culturales organizados en red.

La relevancia de los medios de comunicación en el territorio-red se comprueba justamente en la comunicación entre Juan Pablo y su primo Lorenzo. Éste último conoce que los nodos-personajes de la red están interconectados por teléfonos celulares, por eso se decide a escribirles cartas a Juan Pablo y Valentina; un medio de comunicación más restringido a los espacios locales, por su menor velocidad en la entrega y que difícilmente iba a ser detectado por la organización criminal. En este momento ya es posible vislumbrar también la importancia de la variable tiempo en la configuración de la estructura novelesca. Si no hubiera habido el desfase temporal en las llegadas de las cartas escritas por el primo Lorenzo cuando Juan Pablo ya formaba parte de la red y se había separado de Valentina, la novela no hubiera funcionado.

3.5.4 La construcción espacio-temporal del multiverso

La propuesta en este apartado es que la perspectiva de visión y acción de Lorenzo, apoya la construcción espacio-temporal del multiverso novelado. Se trata, de una estructura temporal que surge del espacio de comunicación que maneja este pícaro en el territorio-red.

En la primera carta de Lorenzo a Juan Pablo se puede leer: “Putá, espero que sí te haya llegado la pinche carta, llámame ahorita, en chinga, para que yo sepa, córrele, cabrón, no escucho sonar el teléfono.” (p.78) Lorenzo está escribiendo la carta para Juan Pablo y de repente se salta a un futuro que no puede tener lugar en ese momento, ya que él no ha terminado de escribir la carta ni se la ha enviado a su primo, también falta que Juan Pablo la recoja y lo llame por teléfono. Lorenzo da un salto temporal hacia el futuro. No sólo se trata de una percepción diferente del tiempo lineal, sino de una mirada que atraviesa las formas espaciales sin fronteras que las delimitan.

Cuando Lorenzo le escribe la segunda carta a Juan Pablo, le dice que esa carta la va a recibir sólo si él (Lorenzo) ya está muerto:

Ay, pinche primo, no me digas que sí te llegó esta carta, no me digas que la estás leyendo, cabrón, porque si te llegó quiere decir que ya me cargó la chingada. (p.182) si ya te llegó y no me lo has confirmado llámame en chinga, ahorita, órale cabrón, ¿qué estás esperando? [...], pero si te llegó esta carta no vayas a ser tan ojete de hacerte pendejo nomás porque estoy muerto y crees que no me voy a dar cuenta de que no me hiciste caso, me lo debes... (p.183)... se me salen las lágrimas. Y no digas que estoy exagerando, cabrón, cómo no voy a llorar si estoy muerto y tú estás a toda madre comiendo unas papas bravas y tomándote una chela leyendo mi carta. (p.184)

Una vez más, mientras Lorenzo está escribiendo la carta, lo hace pensando en unos hipotéticos hechos futuros simultáneos con el presente que vive. En la escena anterior el efecto es más notorio ya que supuestamente en el futuro Lorenzo estaría muerto. Incluso se pone a llorar porque ya está muerto – el mismo subcapítulo se titula: *No puedo creer que estoy muerto*. Es como si Lorenzo estuviera frente a una pantalla que le mostrara el futuro o mejor dicho lo que él se imagina que será el futuro. Una percepción similar del primo Lorenzo se expresa en la carta a Valentina:

Espero que estés leyendo esto, porque eso quiere decir que sí te llegó la carta, me dijeron en el consulado que ellos podrían entregártela si ibas a hacer la inscripción consular, toma nota, así se llama el trámite, es importante que lo hagas para que te puedan localizar si hay algún problema y además así aprovechar para recoger esta carta. (p.146)

Igual que en las citas anteriores, Lorenzo obvia el abismo de tiempo y espacio que media entre él y Valentina y se la imagina leyendo la carta que él recién está escribiendo. Tampoco considera que si Valentina está leyendo la carta es porque ya fue al consulado.

La simultaneidad entre el presente y el futuro en el discurso de Lorenzo puede dejar de explicarse como el delirio de un demente si se asume la premisa que guía a este apartado. La idea del autor podría ser presentar al narrador personaje en un movimiento veloz como en el que se encuentra el mismo territorio-red del que forma parte Lorenzo, como si viviera una **multirealidad** discursiva desplegada en un único tiempo presente. Este movimiento, a su vez, podría ser interpretado como el símbolo tanto de la movilidad en esta época de globalización como de la temporalidad acelerada e instantánea en el universo virtual.

La presencia de computadoras, internet y teléfonos celulares en la narrativa literaria ratifica la premisa anterior, ya que estos dispositivos tecnológicos, relacionados al espacio virtual, forman parte de las comunicaciones instantáneas en la actualidad; en las que existe una pérdida de la experiencia directa del tiempo local y del espacio circundante. La alta velocidad de resolución tecnológica es favorable al movimiento de los flujos de circulación y comunicación que esta época de globalización requiere y en la que la dimensión temporal parece casi inexistente. De ahí que la temporalidad interpretada surge de la simultaneidad de las comunicaciones en internet y en la experiencia ampliada del mundo virtual.

El internet representado implica pensar en el instante vivido; más aún si se acepta que el sujeto habita el tiempo y simultáneamente el tiempo está en el sujeto, en la duración de su conciencia. Es lo que Paul Virilio (1995) concibe como el imperio de la velocidad y que este estudio comprende como el predominio de la «presentificación» en detrimento de la multiplicidad de temporalidades locales, de las experiencias pasadas y de la predictibilidad

del futuro. Una percepción que se intensifica con las transacciones financieras procesadas por algoritmos y la revolución de los transportes.

Los mismos sobrenombres de los nodos-personajes del territorio-red expresan el pensamiento adscrito a los “mundos posibles”. Así, el *Chucky*: se mueve en el mundo de las negocios, pero también como “muñeco diabólico” en el mundo criminal del «mal». El *licenciado*: cuya existencia transcurre en el mundo de la organización criminal y el mundo académico. El *mero mero*: acometida invisible de la red y el mundo de la política mexicana. El *proyectos*: pertenece al mundo de la fantasía y de la «realidad»; el *Chino*: un criminal con apariencia y ancestros asiáticos, aunque barcelonés y que se identifica como tal.

Cabe la pregunta de cómo podría contribuir la topología no euclidiana para comprender el multiverso del pícaro. Primero, hay que volver a destacar que este tipo de topología trabaja con curvas. Segundo, conviene explicar que Albert Einstein, en su “Teoría de la Relatividad General”, se vale de la topología no euclidiana para describir un modelo espacio-temporal geométrico, dinámico y curvo, donde los efectos de su curvatura responden a lo que experimentamos como gravedad. Al argumento anterior se añade que La “Relatividad Especial” de Einstein se suele presentar en términos de «contracción de la longitud» y «dilatación del tiempo». Estas dos últimas imágenes permiten entender que en el universo pueden existir mundos paralelos o realidades simultáneas relativamente independientes. Salvando las especificaciones que plantea la física, la premisa anterior puede servir también para comprender la percepción espacio-temporal de Lorenzo.

En síntesis, en el territorio-red domina la diversidad espacial y la perspectiva del presente. Una postura que recuerda a la de Gaston Bachelard en *La intuición del instante* (1999) y que explica la «dilución» de identidades territoriales locales y la simultaneidad en los hechos narrados por Lorenzo, un pícaro para quien únicamente existe la fugacidad del instante o el presente continuo del internet. No obstante es importe resaltar que entre estas espacialidades y temporalidades posibles casi no se observan fronteras ni tampoco «suturas» interterritoriales. Son apenas bordes o límites casi imperceptibles. Por último, si se piensa que cada medio de comunicación crea su propia forma espacial, se puede deducir que en el caso

de los medios digitales del territorio-red novelado esa comunicación aparece en una topología no euclidiana como una simultaneidad de espacio-tiempos relacionados.

3.5.5 Los bordes territoriales invisibles

Dentro de la organización criminal el uso del lenguaje (sociolecto) y el humor, como formas de comunicación, juegan un papel importante en la circulación del poder y como borde invisible del territorio-red. Esta propuesta se comprobará en lo que sigue.

Con razón, Lorenzo, uno de los nodos-personajes escribió que los negocios más grandes, en los que se gana más dinero, son aquellos que implican mayor riesgo porque lo que está en juego es la vida o la muerte (p.186). Desde el primer día de contacto con la organización criminal, el protagonista de la novela de Villalobos experimentó la violencia atroz al ver a su primo Lorenzo secuestrado, torturado y después asesinado por el Chucky y sus secuaces. La crueldad de lo grotesco se muestra en el relato de la muerte de Lorenzo: “Dispara y cuando el eco del estallido se apaga, cuando los pedazos del cerebro de mi primo terminan de esparcirse por todos los lados, me pregunta: ¿Y si yo soy el que cuenta el chiste? ¿Sabes lo que dijo San Lorenzo mártir cuando lo estaban rostizando en una parrilla? ¿No sabes? Ya estoy tostado por la espalda, dijo, ya pueden ponerme de cara.” (p.26)

El detalle del cerebro que explota, la broma macabra que tiene como referente a San Lorenzo, y a la desacralización de la terrible y tortuosa muerte que sufrió, así como el posterior traslado del cadáver del primo hacia una calle para que lo aplaste un camión, son datos que el autor podría haber obviado. En el territorio ficcional de la muerte, el jefe tiene el poder para decidir sobre la vida de sus subordinados. El *licenciado* ordena y el resto debe obedecer y aprender la jerga empleada por el jefe. Así, en el momento en que uno de los secuaces no cumple las órdenes como debería es sometido a un “Control de Daños”, es decir a una reprimenda (p.107). Para Juan Pablo esa reprimenda significó obligarle a asesinar al tío de Laia.

Por otro lado, todos los miembros de la organización criminal emplean un vocabulario grotesco, repetitivo, poco cuidadoso en la sintaxis. Juan Pablo se percata de esa forma especial

de lenguaje cuando comenta: “Luego cambia de nuevo, sin transición, sin punto y aparte, supongo que así es la sintaxis del crimen organizado.” (pp. 25-26)

El humor en la organización criminal neutraliza, de alguna manera, la frivolidad de la violencia y varía dependiendo de la jerarquía de los criminales. Así, el humor de los miembros de mayor jerarquía contrasta con el humor de los de menor jerarquía; por lo tanto, es un dispositivo indicador de las relaciones de poder. En el primer caso está el Chucky, quien se dirige a Juan Pablo con una metáfora del mundo libresco para comunicarle que pronto la organización lo desaparecerá:

Tienes razón, compadre, dice, pero déjame decirte una cosa: tú eras prescindible desde el inicio, desde el minuto cero, desde la primera página del libro, si prefieres, ya que te gusta tanto leer, dice. Has llegado hasta aquí de pura pinche chiripa, compadre, pero ya debes andar como en la página doscientos y el libro tiene máximo doscientas cincuenta. En estos bisnes las historias muy largas no funcionan, dice. (p.218)

En cambio, un miembro de la jerarquía baja le pregunta a Juan Pablo: “¿Tú eres el primo del pendejo de tu primo?” (p.19). Cuando el *licenciado* está presente, él es el único que puede contar chistes; lo cual indica que tiene el control completo de la situación. De igual manera, es el *licenciado* quien decide el momento en que sus subalternos pueden reírse de una broma: “Fin del chiste, dice el mafioso mexicano. Ya pueden reírse. Nadie se ríe. Que ya podéis reiros, *tíos*, dice el catrín. Es una puta orden.” (p.109) El lenguaje violento y amenazante es la clave para mantener el orden, la cohesión y el servilismo en el territorio-red y está en coherencia con las interacciones sociales vinculadas a la gestión de la muerte en el grupo. En otras palabras, la forma de expresión de los criminales actuaría como un borde sin límites del territorio. Además de la violencia física, los mafiosos usan un humor lacerante como arma ofensiva para atacar a sus enemigos y para defenderse.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea* hay varias escenas que muestran que el poder de la risa está en el que cuenta el chiste y no en el objeto del mismo (p. 24). El pensamiento, que viene de Baudelaire: “la risa surge de la idea de superioridad del que ríe... porque, en el fondo, sabe que él está a salvo”, se ratifica en la página 52. En este sentido es evidente que el

licenciado afianza su autoridad burlándose de sus subalternos, sobre todo de Juan Pablo, cuya intelectualidad aparece contrapuesta a la practicidad del jefe:

Si quieres que crea que el proyecto puede funcionar, dice el mafioso mexicano, necesito una prueba. No confío en la gente que estudia tanto, que tiene tanto respeto por la teoría. Al final no hacen nada, dice. Se vuelven indecisos. Contemplativos. Escépticos. Y no hay nada peor para que un proyecto se vuelva realidad que tener a un escéptico involucrado. Así que vas a dejar de pensar, dice. Y vas a obedecer, dice. (p.107)

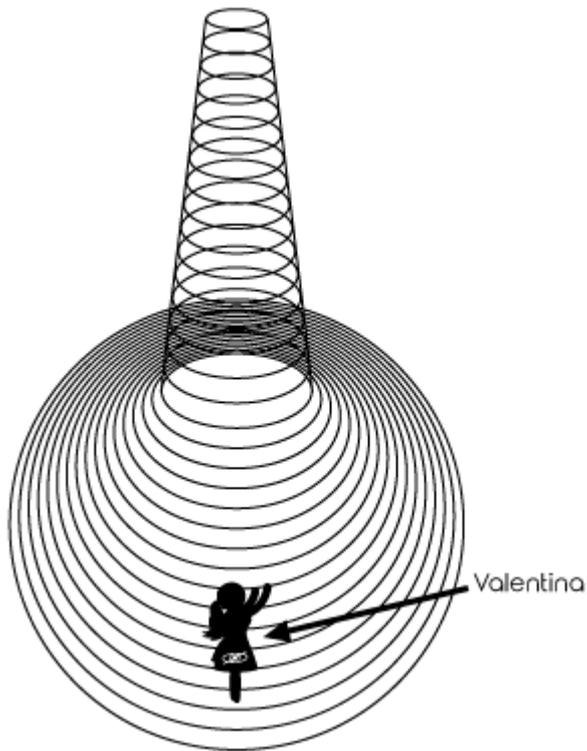
El jefe visible de la red procura ridiculizar a Juan Pablo ante los otros nodos-personajes. El trato denigrante del superior es el resultado de un error cometido por el protagonista quien pregunta y expresa su parecer, lo cual está mal visto en ese medio. Las preguntas problematizan la autoridad y por lo tanto son una forma de resistencia simbólica y cultural. Para el licenciado, Juan Pablo es un fracasado que imita el mundo fantasioso de la literatura. El manejo del humor y el sociolecto de «los bajos fondos» son expresiones del dominio absoluto que ejerce el *licenciado* y de la sumisión que espera de «sus» hombres. En ausencia del jefe, los otros miembros de la banda siguen el ejemplo de su superior.

En definitiva, la picaresca parece encontrar su espacio literario en épocas de crisis social como la que se vive en la actualidad: con desaliento y sin la rebeldía de antaño. De tal manera, que en las obras literarias hay que recurrir a estrategias narrativas como el humor y la sátira para atemperar el mundo del crimen y eso es lo que hace el autor mexicano. Incluso los bajos fondos de la sociedad novelada, que eran el espacio por tradición de la novela negra, han cambiado en la narrativa de Villalobos y han ascendido de su posición inferior original. En *No voy a pedirle a nadie que me crea* los nodos-personajes se mueven en la superficie del mundo político y financiero. Atrás quedaron las películas de acción que Juan Pablo solía ver en su adolescencia y sus lecturas literarias sobre el mismo tema, ahora la peor pesadilla de terror para el protagonista de la novela es que el espacio infernal del crimen que se ha convertido en parte de su vida.

En resumen, la elección de un subgénero literario de tanta popularidad como la novela negra, el uso del humor y del castellano en sus variantes nacionales, el atractivo del misterio irresoluble, así como un ritmo narrativo acelerado, pueden considerarse estrategias narrativas

que el mercado editorial globalizado favorece para incentivar las ventas de las obras literarias. *No voy a pedirle a nadie que me crea* es una novela donde el territorio-red de la globalización actual se ha impuesto a un territorio-zona que muestra escasos signos locales. En cambio, la movilidad, la lucha por lograr la riqueza a cualquier precio, la inmigración, la multiculturalidad y los nuevos medios tecnológicos de comunicación ganan valor en unos personajes que ya no sienten añoranza por el territorio perdido. Ciertamente, la mayor parte de los personajes del relato expresan una territorialidad que se identifica con el territorio-red. Por lo expuesto, la novela de Juan Pablo Villalobos se acerca a una *tendencia global*.

Gráfico 1: la pendiente del territorio-zona



*El gráfico es mío

La pendiente urbana, observada por Valentina, podría imaginarse (en términos heurísticos) con la ayuda de la geometría no euclidiana como una trompeta o, con mayor exactitud, como el «embudo» de una trompeta. En esta forma geométrica, las líneas paralelas no mantienen una distancia fija, sino que se curvan alejándose unas de otras y no siguen una trayectoria recta.

Si dos personajes ingresaran al «embudo», un observador externo vería que sus trayectorias se alejan lentamente. Además, la curvatura del espacio impediría a los personajes regresar al punto de partida, por lo cual se trata de un espacio no orientable. El impedimento se acentúa si se suman las “rondas”, esos espacios, que como bordes invisibles, intensifican la separación de los habitantes del territorio-zona.

Capítulo IV
Te di la vida entera (1996)
Zoé Valdés

4.1 Introducción

La escritura ha sido una de las mejores expresiones del exilio padecido por los autores que han convertido a esta vivencia en una experiencia literaria. A la huida física del territorio de nacimiento, como condición obligada, normalmente por circunstancias políticas, se suma la esperanza de un hipotético retorno. Así, nostalgia, sufrimiento y memoria son los componentes que se encuentran con frecuencia en la llamada “literatura del exilio”, y que aparecen en el mundo de la ficción ante la imposibilidad del escritor de separarse totalmente de su propia subjetividad. Sin embargo, los recursos narrativos que cada uno emplea para reflexionar sobre el trauma sufrido difieren enormemente.

Latinoamérica fue, durante el pasado siglo XX, el espacio donde se movilizaron varios grupos de escritores exiliados, principalmente debido a las guerras y las dictaduras. En este contexto, el exilio cubano presenta características particulares, no solo por las distintas oleadas migratorias originadas en Cuba a partir de 1492 (Ottmar Ette, 2017), sino por las tres diferentes etapas de desterritorialización que se inician con la revolución castrista: la primera que dura hasta mediados de la década del setenta y es conocida como “exilio histórico”; seguida por la crisis del Mariel que se extendió a toda la década de los ochenta, como segunda etapa, hasta llegar a la tercera etapa migratoria con la crisis de los balseiros en el verano de 1994. (Ingenschay, 2010; Ette, 2005)

A las dos últimas olas anteriores se incorporaron un gran número de intelectuales y escritores que fueron reprimidos y censurados por el régimen castrista, además de los que se marcharon por otros medios a vivir en algún país que los acogió. Entre ellos estuvo Zoé Valdés, pero no fue la única: Lydia Cabrera, Reinaldo Arenas, Amir Valle y otros disidentes forman parte del éxodo cubano masivo de intelectuales en las últimas décadas. Un éxodo que ocurrió a pesar de que el gobierno de Castro puso en marcha, desde los noventa, una nueva política que

permitía a ciertos autores -como por ejemplo: Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura y Antonio José Ponte- publicar en Europa y viajar al extranjero.

El profesor alemán, Ottmar Ette (2005) propone a las “literaturas sin residencia fija” como una seña de identidad del campo literario cubano, desde sus inicios en el siglo XIX, pues no se formó a partir de un único espacio sino como parte de una red de vínculos geoculturales que abarcó a México, Estados Unidos y España; resultado de las deportaciones, migraciones y viajes de numerosos escritores cubanos, entre ellos: José Martí, Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, José Lezama Lima y Alejo Carpentier.

Siguiendo a Ette (2005), desde el siglo XX esa red se habría extendido a otras regiones del mundo con la obra de autores cubanos que escriben desde la desterritorialización, en una dinámica de movimientos que oscila entre el «acá» y el «allá» y que les impide territorializarse. Para el teórico alemán, esta dinámica ratifica la matriz que caracteriza a la literatura cubana como una literatura *del* movimiento y *en* movimiento, en la que no cabe una distinción binaria opuesta entre «isla» y «exilio». Como resultado, “lo ajeno” y “lo propio” en esta literatura tampoco es un movimiento que se deja reducir a una dialéctica que termina en síntesis, pues la misma “cubanidad” ha estado marcada por movimientos transfronterizos geográficos, económicos y sociales de sus pobladores; por una estructura rizomática expresada en formas de representación discursivo-descriptivas de la ciencia y la ficción y por lexemas que adoptó la literatura cubana en el siglo XX: “huracán y ausencia, fragmento y movimiento discontinuo, inestabilidad y vacío, criollización, ruina”.

Te di la vida entera es la única novela escrita por una autora hispanoamericana que quedó finalista del Premio Planeta (1996) en el período investigado. Esta obra permite, por lo tanto, examinar la cuestión de las estrategias de des- y reterritorialización de la literatura latinoamericana de la diáspora con respecto a las cuestiones de género. No obstante, este argumento no fue el único que se consideró para su selección. La novela se caracteriza por una narración espacial centrada en un enfoque topológico que expresa, con claridad la transformación del territorio de la Habana novelada a partir de un acontecimiento histórico: La Revolución cubana de 1959. El enfoque topológico parte de dos narradores exiliados. En

efecto, la narradora médium y el Uan, se ubican en el espacio del exilio cubano, el cual como se ha expuesto tiene un carácter singular por su reticularidad y también porque el régimen que gobierna la isla desde 1959 no admite una postura política neutra y la de Valdés es una voz claramente opuesta al gobierno de ese país. Esta postura tiene mayor connotación si se piensa que la autora nació en Cuba, en 1959, y que es, por lo tanto, una «hija» de la revolución. La narrativa de Valdés es relevante para mostrar cómo se construyen los espacios topológicos y las territorialidades desde un espacio-conciencia exiliados y por eso ha sido elegida como parte del corpus.

Zoé Valdés (La Habana, 1959) es una escritora cubana, nacionalizada española y francesa. Además de poesía, novela y relatos cortos dedica su tiempo también al ensayo y los guiones cinematográficos. En su país natal inició el estudio de dos carreras universitarias, pero no las terminó. En París trabajó como documentalista en la Delegación de Cuba ante la Unesco y en la Oficina Cultural de la Misión de Cuba. En 1988 volvió a su país de origen, participó en la revista *Cine cubano* y colaboró como guionista en el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas.

Valdés había sido una convencida del modelo revolucionario, fue miembro del partido gobernante hasta que habiendo sido invitada a unas jornadas sobre José Martí en París, ella, su esposo e hija optaron por el destierro en 1995. La crítica literaria sobre la obra de Zoé Valdés se encuentra polarizada. Primero, entre quienes le otorgan un escaso capital simbólico y consideran que sus premios se atribuyen más al elevado nivel de ventas de sus novelas que combinan una dosis de erotismo, una producción literaria que sobresale por su cantidad, ataques a la Revolución Cubana y la capacidad de Valdés para generar controversias. Al respecto, cabe señalar que es evidente el «éxito» de la cubana en el mercado editorial globalizado y las polémicas que crea por sus ataques políticos y hasta personales. Los comentarios del público contra Valdés, especialmente en Facebook y Twitter, consiguieron que sus cuentas en esos medios fueran eliminadas. Son conocidas también sus posiciones extremistas de derecha a favor de personajes como Donald Trump, el partido español VOX, Fulgencio Batista, entre otros; como también las polémicas reproducidas en la prensa

internacional contra las escritoras españolas Lucía Etxebarría y Almudena Grandes, la bloguera cubana Yoani Sánchez, la escritora Wendy Guerra, entre otras.

Segundo, existe un grupo de críticos que valora los aportes de Valdés precisamente por su posición frente a los gobiernos cubanos, su compromiso con la causa del exilio y su declarado feminismo. La cubana tiene un canal en YouTube (Zoé en el Méetro), una página web (Zoevaldes.net) y una columna en Libertaddigital.com. Hace poco Valdés estrenó en su página web una tienda online que comercializa productos diseñados por el artista Francis Acea -uno de los creadores de los logos de Coca-Cola- que combina un trazo de José Martí y del reconocido dibujante cubano Eduardo Abela.

Escribe también para periódicos y revistas españoles y franceses. En el ámbito cinematográfico, fue guionista de *Vidas paralelas* de Pastor Vega, *Amorosa* de Pilar Távora y *Desequilibrio* y *Profecía*. Ha codirigido *Caricias de Oshún* con Ricardo Vega, entre otros documentales. Su obra ha sido traducida a varias lenguas y ha obtenido algunos galardones que demuestran el peso que la cubana mantiene en el campo literario español. Por ejemplo, en 2021 recibió el Premio de Honor Excelencia Educativa a la Mejor Escritora Hispana. Además, ha sido galardonada con el Caballero de las Artes y Letras en Francia, la Medalla Vèrmeil de la Ciudad de París y otras distinciones.

La novela de la finalista del Premio Planeta en 1996 tuvo gran acogida por parte de los lectores. En este estudio se considera que al elevado volumen de ventas de *Te di la vida entera* ha contribuido con seguridad el hecho de que la novela retome estrategias narrativas de la obra de escritores cubanos como Cabrera Infante, en especial en *La Habana para un infante difunto* (2001), en *Tres tristes tigres* (1991) de José Lezama Lima, en su perspectiva de la Habana pre-revolucionaria y en Severo Sarduy por su tratamiento de las letras y la música de los ritmos caribeños.

Al bagaje anterior se suma la incorporación que Valdés hace de recursos narrativos de otros escritores latinoamericanos; como por ejemplo de Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*,

1986) con sus recetas de cocina, usos costumbristas «populares» y la creación de historias de amor que critican la persistencia del discurso patriarcal. Estrategias que proliferaron en la novelística hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, como por ejemplo en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1989) o *La casa de la laguna* de Rosario Ferré (1997).

Te di la vida entera narra la historia de Cuca Martínez desde su nacimiento en Santa Clara, una villa rural en Cuba, en la primera mitad del siglo XX. La protagonista forma parte de una familia pobre y disfuncional por lo que a los dieciséis años se ve obligada a emigrar hacia la Habana pre-revolucionaria. La acción en la novela inicia justamente con la llegada de Cuca a una casa en la Habana Vieja, que pertenecía a una conocida de su madrina. Ahí trabajará como empleada doméstica y compartirá la habitación con la Mechunga y la Puchunga que se convertirán en sus mejores amigas y quienes le guiarán por los caminos de la noche habanera.

En el cabaret *Montmartre* Cuca conoce a Juan Pérez, el Uan (como *One* en inglés, “el único”) y se enamora por primera y última vez en su vida, a pesar de que el galán desaparece sin dejar rastro. Ocho años más tarde, vuelve a verlo en el mismo lugar y se convierte en su amante. Empero, en el año de la Revolución, 1959, Juan abandona a Cuca embarazada para marcharse a Nueva York y se casa allá con otra cubana. Antes de partir, el Uan le entrega a Cuca un dólar que ella deberá esconder. Aunque la protagonista no lo sabe, el dólar posee un código bancario de una cuenta que la mafia tiene en Suiza. Cuca se encarga sola de su hija María Regla, pero mantiene la esperanza de que su amado Uan regrese. María Regla se convierte en una periodista, fiel a la Revolución, pero que casi siempre está desempleada.

A mediados de los noventa del siglo pasado, después de más de treinta años de gobierno revolucionario, la capital de la Cuba novelada se ha convertido en una ciudad en ruinas donde predominan el hambre y la basura. La situación económica en la isla se ha deteriorado tanto que ni siquiera hay para comprar productos de primera necesidad o medicinas básicas. El mercado negro existe solo para los que tienen dólares y el gobierno

se ha vuelto autoritario y controlador. Cuca comparte su soledad y melancolía con sus amigas y vecinas, ha envejecido y vive encerrada.

Es entonces cuando el Uan debe volver a la Habana, por exigencias de la mafia, para recuperar el dólar que le había dejado a Cuca. Los tres miembros de la familia Pérez se juntan por primera vez y pueden disfrutar de las ventajas que implica tener dólares y una tarjeta de crédito en una isla «socialista» que privilegia a los turistas y locales que disponen de dinero. El Uan acude con su familia a una fastuosa cena invitado por Fidel Castro. Ahí lo está esperando su exjefe mafioso para arrebatarse el dólar. Pocos días más tarde, el gobierno cubano expulsa al Uan del país acusándolo de traidor, mientras Cuca, después de haber perdido la razón, es abandonada en su pueblo natal. María Regla muere enterrada, cuando la antigua casa en la que vivía se derrumba, aunque supuestamente la narradora médium la revive para que pueda realizar un reportaje en Santa Clara.

En cuanto al estado de investigación, *Te di la vida entera* ha despertado interés en el estudio de varias temáticas en las que no se concentra esta investigación, por lo que se mencionan brevemente. Con el resto, el diálogo transcurre a lo largo de la interpretación literaria. Así, Carmen Faccini (2002) aborda las estrategias de articulación y funcionamiento del discurso político en la obra literaria de la escritora cubana. En cambio, Marlene Caires (2003) se propone demostrar que en la novela se construye una parodia doble: por un lado se parodian ciertas características del género melodramático y de novela rosa y por otro lado se parodia el discurso político de Fidel Castro. Taschereau (2006), también opina que la obra de Zoé Valdés deconstruye el discurso oficial, tanto el producido dentro de la isla como el del exilio. La autora procura demostrar que la novela de Valdés, a pesar de estar escrita según la «estética de la cultura popular» y difundida por los medios de comunicación de masas, puede ser leída como una toma de posición intelectual.

En un campo diferente, Lahr-Vivaz (2008) propone que la novela de la cubana se asemeja al testimonio en su empleo político de lo personal, ofreciendo una crítica mordaz del régimen castrista, mientras paralelamente intenta forjar un espacio fuera del tiempo a través del símbolo, la canción y el sexo. Para Lahr-Vivaz, Valdés procura captar las necesidades locales

de Cuba sufridas durante el “período especial⁶²”, así como forjar un público lector más amplio a nivel global.

Kristina Gibby (2017), por su parte, apunta al uso de narradores espirituales o fantasmagóricos. Por medio del análisis de los elementos formales del lenguaje, la autora sostiene que *Te di la vida entera* es una obra en esencia carnavalesca, ya que toma vida en un ambiente sumergido en la cultura popular que normalmente ha sido invisibilizado por la cultura oficial. Algo similar propone Solimar Otero (2007) para quien la narradora espectral refleja los rituales de las tradiciones religiosas afrocubanas, cumple la función de testigo de las experiencias históricas de desarraigo y de puente textual entre las comunidades cubanas dispersas en espacio y tiempo.

Por último, Manuel Martínez (2005) se refiere a la representación del espacio en la obra literaria de Zoé Valdés, empleando la metáfora del ajiaco -un caldo líquido con carne, vegetales, yuca, bananos y maíz que forma parte de la cocina cubana tradicional. El autor se pregunta si existe una forma particularmente cubana de relacionarse con el espacio y responde descifrando los patrones de representación (de la Habana y del exilio) en la novela, a través de las interacciones entre los personajes y su entorno. Martínez, quien define al espacio como “una zona de negociación política y cultural”, se concentra en la interpretación que sobre él realizan tres teóricos: Fernando Ortiz, Antonio Benítez Rojo y Gustavo Pérez-Firmat.

4.2 Interrelaciones espaciales y temporalidades

Este estudio identifica tres territorios literarios en la novela de Zoé Valdés: un territorio-zona, centrado en la Habana y dos territorios-red transnacionales (el de la mafia y el del turismo); cada uno con sus signos locales y globales. Las territorialidades de las instancias narrativas

⁶² El “período especial” es el nombre con el que se conoce a la etapa histórica cubana que abarca desde inicios hasta mediados de los años noventa del siglo XX. Una época que se caracterizó por una fuerte crisis económica debido al colapso de la Unión Soviética en 1991 (de la cual dependía Cuba) y a la falta de divisas producto del decrecimiento notorio de las exportaciones cubanas. El impacto social en la población fue dramático por el desabastecimiento de bienes de primera necesidad, de medicinas, el desempleo y los recortes de energía eléctrica. A partir de 1994 la situación fue mejorando hasta 1997 con la apertura hacia el turismo y la inversión extranjera para captar divisas del exterior.

expresan también una diversidad que abarca del apego a “lo local” hasta el apego a “lo global” y “glocal”.

Te di la vida entera confirma dos propuestas. Primero, que la formación de territorios-red de la globalización actual puede intensificar la destrucción de territorios-zona y de territorialidades locales y, segundo, que la narrativa literaria del exilio facilita la identificación de interrelaciones entre procesos de des- y de reterritorialización.

A nivel del territorio-zona se ha detectado una transformación espacial o “morfismo”. La nueva topología territorial urbana no favorece la comunicación ni la convivencia comunitaria entre personajes y ocasiona una ruptura de los procesos que marcaron su identidad territorial. La Habana novelada expone la dinámica de la ciudad latinoamericana de origen colonial, como territorio de “escritura geosimbólica”, que se va transformando en una metrópoli dispersa, resultado de la ampliación de territorios locales expuestos a los efectos de la globalización actual. Al contrario de la distribución del barrio tradicional, donde la localización establecía la proximidad geográfica y la convivencia de grupos sociales, la reorganización de las relaciones espaciales en la Habana de Valdés se basa en las escasas conexiones entre pobres y ricos.

El cambio espacial en el territorio de la Habana viene siendo acompañado de una nueva temporalidad en la narrativa literaria. En este caso, la temporalidad se expresa en las acciones de los protagonistas. Cuca, pasó los primeros ocho años de su vida en la capital de Cuba casi sin abandonar la casa donde trabajaba, en la zona de la Habana Vieja. Lo único que hacía era limpiar y estudiar; ambas, acciones que no movilizan la trama literaria. Más o menos lo mismo ocurrió cuando su pareja, el Uan, partió a Estados Unidos: la protagonista se preocupa de su trabajo y de su hija y se convierte en una más de las militantes que apoya al nuevo régimen político socialista que tanto promete. Una vez jubilada se encierra en su departamento del Vedado.

Durante esos períodos, el clima cálido del trópico, habla de un tiempo lento, casi detenido. La narradora protagonista lo confirma: “Nuestro calor, ese mismo que da la sensación de que los días son aquí más profundos, más intensos, más agotadores, sumamente tragicones.” (p.198) En esa temporalidad vinculada al territorio-zona priman las descripciones, la memoria del pasado, de las tradiciones y costumbres. Es un tiempo regular, rítmico, sin sobresaltos, que invita a la vida más contemplativa de los personajes; se centra en su presente o en tratar de cubrir las necesidades básicas de la vida cotidiana. Mientras la desconfianza en el Otro se extiende al conjunto de los vínculos sociales, el enclaustramiento obligado elimina la capacidad de experimentar nuevas relaciones y ejercer un pensamiento crítico sobre las condiciones de vida existentes.

Por otro lado, la acción que moviliza la trama narrativa está relacionada al territorio-red de la mafia cubana-norteamericana. En la primera parte de la novela tiene que ver con el encuentro decisivo entre Cuca y el Uan; en un contexto de baile, música y diversión. La percepción de los acontecimientos es también la movilidad acelerada de un contratiempo veloz. El regreso del Uan a la Habana dota otra vez de movilidad a las existencias de Cuca y de su hija, María Regla. Es la hiperactividad del protagonista masculino la que crea la sensación de que el tiempo no les alcanza para realizar todo lo que él se ha propuesto. Además, el territorio-red del turismo masificado ya había intensificado la decadencia del territorio-zona, pues los habitantes de la Habana Vieja estaban siendo desalojados para re-crear espacios turísticos que rememoraban a la capital de los años cincuenta del siglo XX. Así, la temporalidad literaria se muestra fragmentada, oscilante entre el pasado y el presente y con un futuro ubicado en el temor de la incertidumbre, en el vacío de la muerte cercana; pues los tres personajes: Cuca, el Uan y María Regla son permanentemente amenazados de muerte por el servicio secreto del régimen.

Bien se podría afirmar que las redes ponen en movimiento a los personajes femeninos y los sacan del estado de agotamiento y somnolencia que los envolvía después de más de tres décadas de gobierno castrista. El tiempo estancado adquiere velocidad y se moviliza en todo el espacio urbano, igual que un «ciclón tropical» arrasa con la mirada local de madre e hija y

con sus estrechos horizontes de percepción e interacción, posibilitando existencias y espacios asincrónicos.

Las temporalidades local y global se expresan como dos lógicas espaciales contrapuestas, antagónicas, que funcionan a ritmos y velocidades diferentes: un mundo acelerado integrado por instrumentos y aparatos globales, con una cultura cosmopolita, y otro mundo que expresa el fraccionamiento (las ruinas y el polvo) de asentamientos locales de baja o nula movilidad, casi estáticos. Asimismo, dispositivos tecnológicos como la radio, la televisión, el automóvil, la tarjeta bancaria dorada del Uan y un instrumento para detectar dólares falsos se reparten entre el territorio-zona y los territorios-red para dotar a cada uno de ellos de signos locales y globales.

Te di la vida entera está dividida en dos partes. La primera parte abarca desde el capítulo primero hasta el sexto y la segunda desde el séptimo hasta el undécimo. Los epígrafes de cada uno de los once capítulos son letras de canciones cubanas, especialmente boleros de los años cincuenta cuyo contenido tiene alguna relación con la trama. En los primeros capítulos se relata la vida de la protagonista hasta antes de la Revolución Cubana y la segunda parte cuenta su vida después de la Revolución hasta mediados de la década de los noventa del siglo pasado. La organización del relato implica la idea previa de que el año de 1959 es una fecha clave para el territorio-zona literaturizado y para la existencia de los protagonistas: Cuca y el Uan.

La narrativa literaria abarca cuatro instancias narrativas. La primera corresponde a María Regla Pérez Martínez, la hija de la protagonista de la novela. María Regla ha fallecido y supuestamente le dicta el relato a una narradora que actúa como médium. Esta narradora médium, en tercera persona y omnisciente, tiene una voz propia en la novela. A ella se suma la voz de la misma protagonista, es decir de Caridad Martínez, conocida como Cuca, Caruquita, Cuquita o la Niña (Cap. IV y VIII) y también la de su gran amor y padre de su hija: Juan Pérez o simplemente el Uan (Cap. V). Los tres capítulos, narrados en primera persona, se presentan como la exploración sobre los trayectos de vida de los protagonistas.

Por otro lado, en la narrativa literaria sobresalen las huellas de algunos subgéneros novelescos: la novela testimonio, la ficción de crimen y la sátira (en el sentido de Linda Hutcheon, 1981). Estos subgéneros se discutirán en los siguientes apartados.

4.3 Instancias narrativas: un modelo « esquizoide» y géneros literarios

En este apartado se plantea que el modelo del relato en *Te di la vida entera* es el esquizoide. El concepto se vincula, en un primer nivel, con la esquizofrenia y su característica disociación de las funciones psíquicas, es decir con una «fractura» o «fragmentación» de la personalidad. Un segundo nivel, tiene que ver con la expresión misma de este tipo de narrativa que suele aparecer como un discurso inconsistente. En este caso, la inconsistencia se puede leer como una modalidad de la narración.

En la novela de Valdés son las instancias narrativas femeninas las que parecen afectadas por un trastorno mental: María Regla, Cuca y la narradora médium. Cuca piensa que su hija, María Regla, está traumatizada por la ausencia del padre y se refiere a ella como “mi pobre niña esquizofrénica.” (p.257) Esta idea se confirma en las visiones apocalípticas que María Regla dice “mirar” en su viaje desde la Habana hasta Santa Clara (pp.346-348). Durante el trayecto, el paisaje adquiere para ella rasgos de la profecía bíblica de San Juan, solo que en el caso de *Te di la vida entera* aparece como expresión del delirio del personaje; es decir de un estado de confusión y desorientación que le impide pensar con claridad por la obsesión de cumplir con su trabajo, después de haber sido casi toda su vida una desempleada. Este estado induce en María Regla una percepción «irreal» de los objetos y acontecimientos que observa durante el viaje, como ocurre en la siguiente descripción:

Las calles aparecen churrosas, los árboles cortados, los perros sarnosos se restriegan en los contenes queriendo contener la rabia de la picazón, los cuerpos de los gatos recién decapitados aún se estremecen en charcos de sangre, o se bambolean colgados en las tendederas. Los niños andan harapientos, sin zapatos, hambrientos, los más pequeños van desnudos. Las mujeres mascullan agrias e infectadas. Las jóvenes agonizan en las puertas de las panaderías. Los hombres inician una nueva danza para matarse entre ellos [...]. (pp. 346)

En esta cita las asociaciones visuales carecen del menor sentido, a no ser en la mente del personaje que “mira” una ciudad al borde del colapso y la desaparición. Las expresiones

aparecen bloqueadas, organizadas en un lenguaje críptico y en un contexto difícil de entender. Las frases carecen de conectores y también de lexemas de subordinación. A más del déficit en la codificación estructural del discurso, se notan distorsiones y conexiones inadecuadas entre los eventos.

La interpretación de esta escena, donde María Regla viaja en el automóvil de otro periodista y observa a través del parabrisas, podría incluirse como parte de la “frontera de cristal⁶³” propuesta por Sebastian Thies (2014). Una frontera que funciona como espejo heterotópico que crea la conciencia de las restricciones existentes en la propia subjetividad. En otras palabras, el campo visual se presenta fragmentado y el parabrisas se convierte en una “frontera de cristal” que posibilita una mirada distorsionada del otro, al mismo tiempo que significa aislamiento.

Éste sería el caso de la narradora, quien al desplazarse en un dispositivo tecnológico como es el automóvil, sufre una reconfiguración de su sentido visual que le provoca alucinaciones debido a la “desrealización óptica”, a la que alude Paul Virilio (1995). El urbanista francés se refiere a la inversión que se produce en el espejo del automóvil con los objetos y las superficies externas en continuo acercamiento, retroceso e inmovilidad y a la que él denomina “Horizonte Negativo”. Este efecto espacial tiene que ver con el cambio en la línea del horizonte que tiene como referente a la velocidad y podría ser interpretado como un medio que permite observar al paisaje externo ligado a la inmovilización y a lo local y como parte de un espacio donde prima el caos, la destrucción y la miseria. Un espacio que representa la derrota del mundo revolucionario en el que la María Regla creyó.

La de Zoé Valdés no es la única obra literaria donde aparece un texto delirante sobre la Habana, a la que se presenta en su sentido apocalíptico, fragmentario, caótico. Algunos

⁶³ Sebastian Thies (2014) hace uso del tropo “frontera de cristal” como una separación del yo y el Otro que impide la comunicación directa, pero no su observación mutua. Representa metafóricamente las prácticas de exclusión social que dan origen a las identidades liminales, a las que vincula con la “microfísica del poder” de Foucault, que estructura la coexistencia intercultural e interétnica en la zona de contacto. En este sentido, la “óptica diaspórica” le sirve para explorar la construcción narrativa cinematográfica del espacio y la etnicidad.

ejemplos similares, alrededor del año en que se publicó la novela, se encuentran en las obras de Daniel Díaz Mantilla y Jesús Díaz.

La desintegración de las funciones del pensamiento, en María Regla, va acompañada de alucinaciones auditivas. El personaje no solo cree volver a ver a su madre cuando ésta era joven, también pretende escuchar la voz del camarógrafo, del chofer y hasta de un animador de la fiesta pueblerina que supuestamente comenta que están en el año **1959**. María Regla se ha desubicado en el tiempo, no sabe en qué año está y se pregunta si será cierto lo de la transición de una época a otra (p.357).

Un final similar le aguarda a la protagonista, Cuca, quien después de la tortura que sufre por parte del régimen cubano no muere, pero queda demente. En Santa Clara, donde María Regla la encuentra, Cuquita “*Ida de la realidad, arterioesclerótica*” (p.360), no reconoce a su hija y le pide que escriba su biografía para una telenovela. Sin duda, el bloqueo afectivo y el repliegue emocional de la madre confirman su estado esquizofrénico, así como también su “*narración desenfadada*” (p.361): síntoma de un trastorno en el que se altera el procesamiento lingüístico.

Cuca cree también que vive en otro espacio-tiempo: en mil novecientos cincuenta y nueve, cuando estaba a punto de traer al mundo a su única hija. Esta regresión psicológica es una prueba de la «desorganización» de su personalidad. La protagonista ya ha perdido la capacidad de verificar la «realidad», lo que generalmente se considera un signo evidente de todos los trastornos psicóticos; ya no diferencia entre sus experiencias internas subjetivas y las sensaciones (percepciones) del mundo exterior.

Cuca y María Regla no son los únicos personajes enfermos en la obra literaria de Valdés; la Mechu y la Puchu, las mejores amigas de la protagonista, sufrieron una crisis esquizofrénica, en el verano del noventa y cuatro. Ambas mujeres trataron de abandonar la isla por medio de una lancha, pero hubo una tormenta y fueron salvadas por un barco norteamericano que las dejó en la base naval de Guantánamo. En el camino de regreso hacia la capital, el muchacho

que las acompañaba pisó, sin querer, un campo minado y le tuvieron que amputar la pierna. (pp. 334-335)

Las otras vecinas de Cuca tienen también un cuerpo marcado por la violencia del sistema. El Fax es una joven de veinte años que enloqueció después de los electrochoques que la policía le aplicó. Ahora se cree un aparato, una invención tecnológica: un fax comunista. La Fotocopiadora, en cambio, de niña entró en un hospital para que le extirparan las amígdalas, la enfermera equivocó el expediente y le extirparon los ovarios. Todos estos personajes femeninos, de gran sensibilidad, terminan siendo castigadas por su rebeldía hasta convertirse en sujetos a los que caracteriza la apatía afectiva, el repliegue en sí mismas, una indiferencia pasiva hacia el mundo externo y hacia su propia condición. Ellas han sufrido una experiencia traumática vinculada a su entorno social que en la novela tiene dos claras identificaciones: el régimen político del castrismo, pero también el establecimiento del territorio-red de la industria del turismo globalizado como expresión de un capitalismo que contribuye a la desintegración de la conciencia de los personajes y a la pérdida de su propia identidad.

El segundo nivel del modelo narrativo esquizofrénico se vincula con la narradora médium y con María Regla, quienes se expresan a través de un discurso no siempre consistente. Así, en las páginas 165-166 se lee:

NO SOY LA ESCRITORA DE ESTE LIBRO. Ya lo anuncié al principio. Soy el cadáver. La que ha ido, e irá, dictando a esta viva lo que debe escribir. Nadie se acongoje. A ser espíritu burlón me dedico... Sólo quería señalar este pequeño pero interesante detalle. La verdad me pertenece, la fantasía la pondrá quien transcribe mis sentimientos. Mientras que yo he querido contar hechos reales, ella no se baja de la estrecha y húmeda barbacoa que ha construido en la luna... Yo ya no poseo conciencia. Y ella, para colmo, tiene dos: la auténtica y la falsa.

En el contexto de esta cita, Cuca se encuentra de regreso en su pueblo natal: Santa Clara. Ella se ha desconectado de la «realidad». Hasta allí acude el espíritu de su hija, María Regla, quien había muerto enterrada bajo los escombros de su vivienda. Cuca no la reconoce y piensa que se trata de una periodista que no es su hija. Supuestamente, María Regla graba lo que cuenta su madre y se lo dicta a una narradora médium de quien también, en la cita, anterior se dice que «habita en la luna», lo cual puede significar que está demente o que vive en un mundo de

fantasía. Esto justifica la repetición de la siguiente frase escrita con mayúsculas: “NO SOY LA ESCRITORA DE ESTA NOVELA. Soy el cadáver.” (p. 13) Hasta aquí se comprende que la narradora es Cuca, que María Regla (una especie de etnógrafa) graba las palabras de su madre y que el relato escrito estará a cargo de un tercer personaje, la médium, como se afirma en la página 344:

No olvides que es ella quien me dicta este libro. Sí, ¿pero no te habías enterado? Es el mismísimo cadáver de María Regla Martínez quien está dictándome desde el capítulo uno, coma por coma, punto por punto.

No obstante aparece ya la primera contradicción. Si el mismo cadáver de María Regla afirma que ya no tiene conciencia cómo puede expresar sentimientos y pensamientos. La segunda contradicción ocurre cuando en la penúltima cita María Regla se legitima como una voz narrativa diferente a la de su madre y no solo como alguien que graba la voz materna. Por otro lado, la hija de la protagonista manifiesta que la narradora médium, responsable de la ficción del relato, posee no una, sino dos conciencias, que podrían ser consideradas como dos voces diferentes, ya que dialogan entre ellas en segunda persona del singular.

La idea de un narrador póstumo, con toda la incoherencia que conlleva, ha sido frecuente en la literatura latinoamericana, por lo menos desde Machado de Assis. En efecto, en *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), el autor brasileño presenta a Cubas como el protagonista de la historia y el narrador en primera persona, el “autor difunto” que redacta sus confesiones y lo hace de una forma humorística. El espectro analiza su existencia con el desprejuicio de los muertos, crea un farsa alegre y disparatada y hasta se da el lujo de mofarse del pobre lector encargado de descifrar su discurso. A la instancia narrativa propuesta por Machado de Assis, la muerte lo libera del error de sus inconsistencias narrativas que aparecen como «naturales»: una vez fallecido, su desapego material y moral se revela en un discurso irónico y despreocupado.

Lo mismo se podría pensar en el caso de la narradora resucitada de Zoé Valdés: sus incoherencias podrían resultar planificadas para crear ambivalencia, acorde con el relato esquizofrénico y para dar el toque satírico, pues María Regla, como cadáver, se ríe de los

tormentos y miserias de los vivos. Su condición le permite también criticar a ciertos sectores de la sociedad cubana y sobre todo al gobierno de Fidel Castro.

Gibby (2017, 346-349), estudia en *Te di la vida entera* el apoyo de la narradora fantasmal (médium) a la experimentación de la «realidad» como un reconocimiento transformador a nivel emocional, durante el proceso de recuperar el pasado y desafiar al discurso histórico oficial. La función de este tipo de narradora sería relatar acontecimientos históricos importantes que han sido olvidados o eliminados intencionalmente, reivindicar la subjetividad de las voces silenciadas y conectar la experiencia individual con la historia colectiva, participando de la tradición oral. Siguiendo a Gibby, se podría pensar que la narradora espectral (médium) apoya el carácter testimonial de la novela. No se puede obviar que María Regla, una muerta-viva, aparece como figuración literaria y política del retorno de “lo excluido”, en este caso de una sociedad clasista pos-revolucionaria, a la que el personaje describe en sus alucinaciones.

Por su parte, Otero (2007) llama la atención hacia la invocación de los dioses de la religión afrocubana en algunas escenas de la novela y al significado religioso del nombre María Regla, quien nació el día de Yemayá (o de la Virgen de Regla en el calendario católico). De igual manera, se refiere a uno de los epígrafes en la obra literaria: una oración en lengua yoruba que Valdés convoca a manera de un ritual “al estilo de una liturgia responsorial tradicional yoruba” (Otero, 2007, 50) y que se podría relacionar con la voz de la instancia narrativa espectral.

La denominación muerta-viva forma parte también de las subjetividades poshumanas de carácter monstruoso como el *zombie*; un término caribeño asociado a los rituales del vudú haitiano y que en el yoruba cubano se conoce como “espíritu”; una figura liminal que fisura el espacio que separa al mundo de los vivos y los muertos, al pasado del presente y a «lo real» de «lo imaginario». Aunque la hija de Cuca no se transforma en un ente caníbal, lento y torpe, carente de inteligencia y sujeto a la degradación biológica de un cadáver como los típicos zombies, el personaje dice carecer de conciencia aunque se comporta como alguien que sí tiene sensaciones. La narradora médium le pide permiso al cadáver de María Regla para

revivirla (p.344) y cuando lo hace, el personaje adquiere características fantasmagóricas, ya que retorna al año de **1959** para recuperar la memoria de su madre, joven e ingenua, y exponer la imagen cadavérica de su desfalleciente ciudad: la Habana.

Los nombres de los personajes en la novela aparecen también fragmentados o distorsionados; no solo el de Cuca que viene de Caridad o el Uan, de Juan; la Mechunga y la Puchunga se llaman la Mechu y la Puchu y las vecinas de Cuca son la Fotocopiadora y el Fax que aluden a los medios tecnológicos de avanzada en esa época y en esa sociedad. Asimismo, la Revolución se reduce a la Revo y Fidel Castro es Talla Extra o Talla Súper Extra. Todas estas denominaciones podrían vincularse a una identidad fracturada o desvirtuada de los personajes e incluso a una pérdida de la identidad territorial si se acepta que el nombre de la protagonista Cuca alude a la misma Cuba.

Por otra parte, María Regla encargó supuestamente a la narradora médium transcribir la “verdad” de sus relatos y dotar de fantasía a la narración. La médium tiene dos conciencias antagónicas: una conciencia revolucionaria (“la falsa”) a la que ha denominado *Pepita Grillete*, porque cumple una función similar a la de Pepe Grillo, en *Pinocho*, como marcador del camino del «bien», y una conciencia feminista y antirrevolucionaria (“la auténtica”) p.166.

En el último capítulo de la novela existe un diálogo amplio entre ambas voces. Por ejemplo, Pepita Grillete le dice: “(Eso lo dijiste tú, no vengas a perjudicarme, No, mira que soy tu conciencia, tu Pepita Grillete...” (p.168). Y más adelante, la otra conciencia de la médium le aclara a Pepita: “Esa frase es mía. Dame copyright.” (p.169) La función de Pepita Grillete es ser una voz de contrapunto, de autocensura y se expresa como lo haría una burócrata fiel al gobierno socialista isleño. En ocasiones, cuando pretende traspasar su territorio, la conciencia anti-revolucionaria la interpela: “Pepita Grillete, te prohíbo que te dirijas a través de mí directamente a los personajes” (p. 313).

El desdoblamiento de esta narradora médium es una clara muestra de su personalidad esquizofrénica. En ella se manifiestan dos voces que se contradicen, dos personalidades

opuestas que se confrontan dando lugar a un “efecto espejo”. Sus características contradictorias se reflejan en sus nombres que son significativos: la una es “la falsa”, la otra “la auténtica”; machista-revolucionaria vs. feminista anti-revolucionaria. La deficiencia en la salud psíquica de la narradora médium podría entenderse también como un “trastorno territorial” ya que se ubica en la frontera psicológica que separa al «yo» de los «otros» y que tiende a borrarse en este tipo de pacientes, los cuales son incapaces de establecer una línea divisoria entre sí mismos y los otros, una línea responsable de la integración lógica. El mismo nombre Pepita Grillete es extraterritorial (italiano).

La instancia narrativa “fisurada” de la médium puede, también, comprenderse como la expresión de una voz que escribe desde el exilio y que tiene rasgos de la autora Zoé Valdés. La narradora médium no es la escritora, pero aparece como su voz narrativa. En esta ambigüedad esquizofrénica en torno a las instancias narrativas femeninas es precisamente la voz de la médium la que domina en la obra literaria. Una de sus conciencias evidencia la nostalgia de la memoria atada a lo local y culpabiliza al gobierno castrista de la destrucción del territorio-zona y de las subjetividades alteradas. De esta forma, se puede comprender la frase siguiente: “...todos somos, aquí, en esta islita caricaturesca, cada uno de nosotros, una caricatura de sí mismo.” (p.83) La médium no reconoce como suyo al territorio habanero de los años noventa, su nostalgia es por la Habana pre-revolucionaria, un espacio abierto al mundo.

Otra característica de la voz exiliada, además de los cubanismos coloquiales, es el uso de frases en idioma francés; una lengua que Valdés ya había aprendido en su primera estadía en París y que permite ubicarla en un proceso de re-territorialización en el país de acogida. Asimismo, en *Te di la vida entera* vuelven a aparecer personajes que ya habían formado parte de una novela anterior de la cubana: Hernia, Yocandra y la misma Cuca estuvieron en *La nada cotidiana* (1996). Ambas novelas, publicadas en el exilio.

La voz de la narradora médium, con un matiz cinematográfico, se relaciona también con Zoé Valdés quien trabajó en Cuba como guionista de cine. En *Te di la vida entera*, el cine estadounidense y europeo, especialmente francés, cumplen una función referencial, pero

también se incluyen elementos técnicos cinematográficos dentro de la obra. En los referentes constan títulos de películas, directores y actores como por ejemplo: *Scarface*, *Lo que el viento se llevó*, Stanley Kubrick, Joan Crawford y Alain Delon que ratifican la desterritorialización cultural de la autora y su reterritorialización en escenarios más globalizados.

Como elemento técnico, el lenguaje cinematográfico ingresa en la descripción de lo que podría ser una escena que se filma: “Dale *rewel* a la secuencia. Toma dos. Exterior. Día. Escena sin muerte de María Regla. ¡Se filma! Digo ¡se escribe!” (p.345) Otras veces, el tono narrativo parece describir una imagen de video. Es el caso de la página 69 en un contexto de atardecer: “El sol, gigantesco y rojo, fue escondiéndose en cámara lenta, imaginen una película muda, detrás de los edificios, dando la impresión de que caía definitivamente en lo profundo e ignoto del mar.” En estas escenas se conjugan tanto elementos globales, el uso del inglés, como locales: el paisaje habanero, junto con la habilidad de la autora cubana de crear imágenes visuales de intensidad; una facultad propia de quien maneja el lenguaje cinematográfico.

A los recursos anteriores, empleados por la narradora médium, se añaden las referencias a otros autores, lenguajes, estilos (intertextualidad) y hasta ritmos musicales cubanos que abundan en la obra literaria de Valdés. En ocasiones, la narradora médium declara el origen ajeno de las referencias; como cuando dice que el nombre de “Fotocopiadora” lo tomó prestado de la novela *Trastorno de clima*, de Osvaldo Sánchez Crespo (p.170), o cuando afirma que la idea del Chevrolet se le ocurrió como homenaje a las novelas de Cabrera Infante (p.29).

Por último, en la novela hay un lenguaje de jerga, sobre todo vinculado a la sexualidad, un humor grotesco, escatológico y lugares comunes, que identifican al idiolecto de la narradora médium. Recordemos, antes de analizar los ejemplos, que la narradora médium no sabe cómo comenzar a escribir el relato que le ha encomendado María Regla y se pregunta si debe empezar como los cuentos soviéticos con moraleja o como una película pornográfica cuya moraleja es “singar”. Hay también referencias a pedos (p.22), chupeteo y lengüeteo (p.53) y hay que poner atención para darse cuenta que *pechuga* significa busto; *totiga* o el *hueco* (p.61)

se dice a la vulva, *pendejera* al pubis. Entre las descripciones escatológicas basta citar los vómitos y las diarreas en la fiesta a la que Cuca y sus amigas fueron invitadas y las frecuentes alusiones a flujos corporales, como fue el caso de la menstruación de María Regla (pp. 283, 286). De igual manera, en una frase se puede leer una explicación de la narradora cuando se refiere a la *papaya*: “Pie de página para los lectores extranjeros, papaya es frutabomba y es sexo femenino,...” (p.115) El subrayado (mío) llama la atención, pues podría considerarse el indicio de una escritura que se organiza para receptores globales.

Es necesario recordar que durante la década de los noventa del siglo pasado la escatología fue un recurso empleado por varios autores hispanoamericanos, entre ellos Sergio Pitol y Pedro Juan Gutiérrez. Zoé Valdés lo usa acorde con la vertiente bajtiniana, esto es, como un acercamiento al ámbito de lo carnavalesco que enfatiza el carácter satírico en la desmesura de los hechos narrados; al igual que el relato de que algunos cubanos adobaron e hicieron hervir las plantillas de los zapatos para comérselas como si fueran carne (p.230).

Junto con la hiperbolización del cuerpo, característica propia del realismo grotesco, constan también: el lenguaje vulgar, las burlas, insultos, absurdos (como el relato del científico soviético de la KGB, especialista en penes micrófonos, p.115) y degradaciones bufonescas (pp.60, 72 y 107) como elementos populares presentes en lo carnavalesco. La narradora médium menciona también una «marca identificatoria» en su lenguaje, una “...cubanidad, que suena a enfermedad venérea: singando con fulanito cogí una *cubanidad* que no hay penicilina que acabe con ella” (p.167).

La función de este sociolecto, como código lingüístico de minorías, procura apartarse del lenguaje convencional y de los letrados, para presentar una visión marginal del mundo: construida desde el espacio de los excluidos. Lo mismo ocurre con el empleo del castellano habanizado por parte de todas las instancias narrativas, si se lo considera una forma de desvirtuar la narrativa oficial de Castro que relata y ordena las prácticas sociales a su manera; en este sentido, la jerga pone en entredicho las formas de expresión, las categorías culturales y los valores morales de un sistema económico-político que en apariencia lucha por el «bien común».

La variante cubana del español pudo también haber sido empleada para recuperar una parte de la identidad territorial como expresión de una instancia narrativa que experimenta el exilio con nostalgia, a quien la exploración de la propia lengua le sirve como refugio en un territorio de acogida. En todo caso, la crítica que la médium hace del discurso oficial y sobre todo de la enredada palabra de Fidel Castro acompaña a su mirada que se presenta contaminada por la ideología política anticastrista con un horizonte de percepción e interacción que se ha instalado en el Miami de la disidencia cubana. Por otro lado, las interpolaciones de la narradora médium son frecuentes, ya sea para explicar recetas de cocinas, características de productos y frutos de la isla, así como algunos relatos irrelevantes sobre los personajes secundarios, pero que tienen que ver con elementos locales: tradiciones, historias y locaciones.

Un último aspecto relacionado al contenido de la obra literaria, aparte de los ya presentados, tiene que ver con el relato que hace la narradora médium sobre acontecimientos biográficos de la autora cubana exiliada. Así, en las últimas dos páginas de la novela se evidencia un tipo de “metalepsis narrativa”, según Gérard Genette (2005), esto es, un procedimiento transgresor en el cual se presenta una intromisión del autor en la historia o diégesis. En el caso de la novela cubana, la voz de Valdés da cuenta de su existencia familiar en el exilio español:

Reviso las fotos nuevamente con esmero. El álbum de fotos: mi nudo a la realidad. Mi hija juega con su padre en un parque madrileño. Yo los observo desde un banco. Sus monstruos nada tienen que ver con los míos, ni con los de Cuca Martínez, ni con los de María Regla. Pero son sus monstruos. Para enfrentar a los míos, y poder defenderla contra los suyos, es que recurro a mi única arma. Abro un libro de historia de Cuba, de Manuel Moreno Fraginals, y leo unos versos de Beatriz de Jústiz y Zayas, (pp.361-362)

En la cita llama la atención: “mi nudo” (el subrayado es mío). La palabra nudo aparece trece veces en la novela y como se verá más adelante es un concepto fundamental para describir la topología del territorio-zona. Para la narradora médium la nostalgia del exilio impregna el recuerdo de su patria. Valdés terminó de escribir *Te di la vida entera* cuando ya estaba en Francia y España, con su esposo e hija. Esta situación permitiría entender la presencia de dos conciencias en la narradora médium y justificar el dolor por la ciudad perdida, como lo expresa esa voz:

La Habana siempre será La Habana. Y si la recorres en los libros escritos para ella, donde la ciudad aparece como una maga, si en lugar de andarla, como Eusebio Leal, el historiador, la acaricias como sonámbula destimbalada de sufrimiento, en la duda y la deuda del exilio, con el tormento del imposible, que según Lezama Lima, La Habana es la ciudad posible, todavía la del amor, a pesar del dolor. (pp. 72-73)

Ésta es, sin duda, una declaración nostálgica de la propia autora que introduce su voz de exiliada, impulsada por recuperar a una ciudad añorada que abandonó por el destierro; una urbe que aunque ha cambiado mucho todavía siente que le pertenece, pero que la vive con dolor por la imposibilidad del regreso. Se trata, también de una voz que se hace eco de uno de los epígrafes de la novela, en el que Guillermo Cabrera Infante, otro autor cubano autoexiliado, remarca su territorialidad centrada en la Habana nocturna de la memoria y en la nostalgia y el sufrimiento por haberla perdido.

Si se acepta que en la novela de Valdés cada subgénero literario corresponde a una instancia narrativa, entonces cabría pensar que el testimonio dialoga con la propuesta de Miguel Barnet – en *La canción de Rachel*- y se concentra en la voz de Cuquita: una protagonista perteneciente a un grupo minoritario cuyo relato denuncia su condición de marginamiento y de exclusión, como parte de un grupo humano específico al que representa: en este caso los cubanos de provincia que migran a la capital y entre las que también se encuentran las vecinas y amigas de Cuca. Así, la instancia narrativa señala al grupo social representado en el primer capítulo de la obra literaria: “Cuca Martínez era una de las tantas guajiritas que desembarcaba en la Habana sin un quilo, en plena adolescencia, inexperta, con un evidente futuro de criadita y sin chance de hacerse famosa,” (p.20)

En los capítulos IV y VIII, la protagonista narra la historia de su vida, en primera persona, y da su visión de los hechos. Así se comprende la forma desordenada y sin orden cronológico de su relato, el lenguaje conversacional empleado, como también la primacía de la subjetividad de la narradora. El uso del tiempo verbal imperfecto, interpretado como acciones repetibles por otros personajes, ratifica el carácter de portavoz de la protagonista y la tesis del testimonio.

Vale la pena aclarar que entre los distintos matices del testimonio barnetiano, es con *La Canción de Rachel* (1969) con la que dialoga la novela de Valdés. En efecto, en su segunda novela, Barnet sustituye a la autobiografía de autor mediatizada (de *Biografía de un Cimarrón*, 1966) por una protagonista ficticia y una narradora no fidedigna quien asume la autoridad del relato de sus propias vivencias, con el tono de una novela realista y en un afán deconstructivo de la historiografía y el discurso oficial. En este esquema de auto-reivindicación de los marginados y en una re-lectura de la identidad cultural cubana a través de sus manifestaciones ignoradas calza el testimonio de la protagonista femenina de Valdés.

Cuca da testimonio en un discurso oral de denuncia, como mediadora de una memoria y una identidad colectiva, no solo su propia experiencia sino la situación de su país. No se debe olvidar que las novelas-testimonio predominaron en la narrativa hispanoamericana durante las décadas del sesenta hasta el noventa del siglo XX, por eso Lahr-Vivaz (2008) propone que *Te di mi vida entera* se asemeja al testimonio en su empleo político de lo personal. A pesar de que Lahr-Vivaz no lo explica, su planteamiento se puede comprender si se considera la manera en que el exilio configura una identidad por medio de una primera persona narrativa.

El relato sobre la vida del Uan tiene, a su vez, rasgos de ficción criminal por la incorporación temprana del personaje a la mafia cubana-norteamericana y a la violencia y muertes que la acompañan. En cambio, la sátira de la novela se instala en la voz de María Regla y de la narradora médium a través de un tono que combina lo carnavalesco con lo grotesco y que apunta al fracaso del gobierno castrista. Vale la pena recordar que Linda Hutcheon (1981) considera la sátira como la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Ineptitudes que generalmente están consideradas como extratextuales, pues son casi siempre morales o sociales y no literarias. La sátira en Valdés, posee un ethos (respuesta) marcado y hace uso de la ironía en un tono despreciativo.

4.4 Territorio-zona: la Habana

La propuesta que guía la discusión de los apartados a continuación se refiere a que la narración esquizoide en la novela de Valdés aparece relacionada con la transformación del espacio literario. El territorio-zona ha sufrido una morfosis, pero también ha ocurrido una «fractura» en la conciencia de las narradoras quienes, en la segunda parte de la obra literaria, se encuentran en un entorno que no les resulta familiar ni propio. El desdoblamiento esquizoide no es capaz de sintetizar la estructura narrativa en una sola perspectiva que lo abarque todo. En este sentido, se puede leer el hecho de que las narradoras empleen **incoherencias** en la construcción de los relatos para crear ciertos efectos de ambivalencia. Las características de la transformación topológica y sus repercusiones a nivel de la topografía y de la territorialidad de los personajes son el propósito de los siguientes comentarios.

4.4.1 Topología: del *nudo* al *fragmento*

En *Te di la vida entera* el territorio-zona tiene como referente a la capital de Cuba: la Habana. La narrativa literaria muestra un claro morfismo en la topología del territorio-zona novelado que se podría imaginar como una forma geométrica compacta, por ejemplo un *nudo*, que se deshace hasta mostrar la apariencia de un territorio fragmentado. Ambas, por supuesto son formas heurísticas que facilitan la visibilización de las relaciones espaciales topológicas.

La imagen que presenta el territorio-zona habanero antes de **1959** se expresa en un espacio con múltiples relaciones, no sólo entre la capital de Cuba sino con otras ciudades y zonas de provincia, pero también con territorios fuera de la isla, con los que existe intercambio recíproco, movilidad ilimitada -peatonal y de todo tipo de transportes. Por eso, en la primera parte de la narrativa literaria, la forma que emerge del territorio-zona se podría asemejar a un *nudo*.

La forma del *nudo* es también pertinente por su coincidencia con la topología del malecón habanero: una curva cerrada sobre sí misma en un espacio marítimo tridimensional. Aunque también tiene que ver con un espacio reducido que alberga a gran cantidad de pliegues. La

idea del pliegue se vincula a la movilización de los personajes: Cuca y sus amigas se movilizan solo entre dos puntos de la ciudad: el solar de la Habana Vieja y el Montmartre en el barrio del Vedado: sus acciones, los hilos del relato, la memoria, las descripciones, el inicio de la nostalgia y la primera migración de la protagonista se concentran ahí.

De acuerdo a la premisa del párrafo anterior, no parece casualidad la mención frecuente (trece veces) de la palabra *nudo* en la novela. El *nudo*, en la narrativa literaria de Valdés, es un entrelazamiento que acoge a varios espacios y ritmos temporales, en una sociedad que se presenta con una diversidad étnica, cultural y económica. Incluye a tiempos dilatados, suspendidos o acelerados que se expresan en la cantidad de ritmos musicales y en la arquitectura de la capital de Cuba donde españoles, ingleses, franceses, norteamericanos y los diversos grupos caribeños tejieron su propia trama espacial enlazada a las de los demás. Las curvas del *nudo* permiten imaginar el vínculo entre diferentes culturas, subjetividades, prácticas sociales y geosimbólicas con el territorio-zona. (Gráfico 1)

Se trata de un espacio topológico fundamentalmente nocturno y que se visibiliza gracias al resplandor de las luces artificiales, porque es la geografía del deseo en el universo sombrío de la Habana el que deslumbra; en una ciudad de la que se decía que “mientras más la caminas, más la quieres.” (p.72) Un gozo del que disfrutaban en especial los paseantes, que como Cuquita, se desplazaban por el malecón en un trayecto impregnado del olor y el sonido del mar:

[...] y se hizo un silencio de ultratumba sólo violado por las ráfagas gigantescas de las olas que traspasaban el muro del Malecón, bañando hasta más allá de la mitad de la avenida, hasta los edificios. Una niebla salitrosa cubría de misterio la noche iluminada con focos amarillos en majestuosas e imponentes lámparas a lo largo del centro de la avenida. (p.27)

Así, el paisaje del territorio-zona se presenta como un espacio enmarcado por la belleza de una sincronía cielo-mar. La transformación de la forma espacial (morfismo) del territorio-zona, a partir de los años sesenta del siglo XX, permite imaginar un *nudo* que va perdiendo consistencia y robustez o una forma geométrica que se está deformando, de tal manera que

las curvas van perdiendo contacto entre sí (desconectándose), con la aparición de fragmentos ruinosos en el territorio por el derrumbe de sus edificaciones.

Geoméricamente, un «nudo» se concibe como una curva cerrada sin autointersecciones. La topología, sobre todo una de sus ramas, la “Teoría de Nudos”, lo estudia al detalle. Hay que recordar que la formación de “nudos” en un sistema contribuye a su robustez y estabilidad porque reduce los efectos disipativos del sistema. Esto quiere decir que mientras más se organiza el sistema en estructuras nodales, tanto más se conservan sus propiedades estructurales y energéticas. Si se aplica esta reflexión a la novela se puede inferir que a mediados del siglo pasado, en la Habana literaria, la territorialidad era mayor ya que había más contacto entre los grupos sociales, las curvas estaban cerca unas de otras y los sujetos se podían movilizar libremente en su territorio. Era un espacio atravesado por temporalidades diferenciadas.

La segunda parte de *Te di la vida entera* se enfoca en la Habana que se «desteje», sobre todo en los años noventa durante el llamado “período especial”. Para entonces, muchas de las relaciones espaciales han colapsado por las restricciones de movilidad que impone el gobierno tanto a nivel extraterritorial como intraterritorial. En el segundo caso, la carencia de combustibles y de dinero impide la circulación de transportes; a su vez, las rígidas normas limitan el libre movimiento de los ciudadanos hacia ciertas zonas, en especial las turísticas. El hecho de que los personajes no puedan circular por toda la ciudad y solo lo hagan en las cercanías de sus viviendas contribuye a modificar la forma espacial de la urbe que se muestra fragmentada y poco conectada. La transformación del espacio topológico se comprende también si se piensa en las restricciones para viajar al extranjero que el régimen socialista impuso a sus habitantes y el estado de aislamiento al que fue sometida la isla durante décadas.

La transformación de la forma espacial del territorio-zona a partir de los años sesenta del siglo XX permite imaginar un «nudo» que se va desconectando. Lo mismo ocurre a nivel social con las formación de estratos, desvinculados unos de otros, y a nivel topográfico con la aparición de «fragmentos» (ruinas y polvo) en el territorio por el derrumbe de las edificaciones. La idea del nudo facilita la comprensión de la transformación sufrida en el

territorio-zona de *Te di la vida entera*. Al inicio, el “nudo” es más robusto, hay mayor atracción entre los personajes y su territorio, y por lo tanto mayor afinidad entre ellos, las fuerzas del entrelazamiento que los sujeta es más consistente. Lo contrario sucede al final de la novela, donde las fuertes torsiones se han transformado en ondulaciones o pliegues débiles y menos definidos.

El hecho de que un objeto sea anudado o suelto es una propiedad de naturaleza topológica que, más que a los objetos en sí, remite al espacio tridimensional en el cual se encuentran inmersos. En otras palabras, los cambios topológicos en un «nudo» ocurren sólo por modificaciones en el espacio en el que está sumergido. Es posible también cambios topológicos si se des-anuda la cuerda que forma el «nudo»; pero esto, aplicado al territorio-zona novelado significaría la muerte definitiva de la urbanidad o lo que es lo mismo de la territorialidad.

La urbe novelada se presenta como un territorio-zona atravesado por dos territorios-red: el del turismo y el de la mafia. Es evidente la transición desde la ciudad compacta, centrada en la Habana Vieja hasta un espacio fragmentado con una cartografía irregular de lugares dispersos, cada vez menos relacionados entre sí y con un manejo de códigos culturales diferentes. La forma expandida de la urbe se debe a su organización en torno a flujos de capital, flujos de información y de tecnología que han logrado ingresar en el territorio-zona.

Si se acepta la propuesta de Ottmar Ette (2017) acerca del “archipiélago” que vinculaba a Cuba con otros países y continentes, se puede pensar en una ruptura casi total de esa red en el territorio literario de Valdés, ya que la Revolución Cubana se fue apartando de la lógica multirelacional. Así, la transformación topológica de la Habana literaria tendría que ver con esta pérdida y con la re-aparición de dos territorios-red vinculados al capitalismo globalizado.

En la topología espacial de *Te di la vida entera*, la morfosis, es decir el *desanudo*, aparece como resultado de la fractura del archipiélago del que formaba parte Cuba y de la imposición de una forma más estática de espacio-tiempo, así como de un pensamiento monológico. Sin

embargo, a inicios de la década de los noventa la topología isleña literaturizada sufrirá nuevamente un cambio con la re-inserción de dos territorios-red globalizados (el turismo masificado y la mafia estadounidense) que provocan una imagen de archipiélago de exilios interiores (insilios) y exteriores en términos espaciales y culturales. Esta nueva morfosis se analizará más adelante, en el apartado correspondiente a los territorios-red.

Las fracturas y derrumbes de los edificios en algunos barrios de la Habana de la novela de Valdés, incluyendo aquél en el que muere aplastada María Regla, dan cuenta de una lógica que se decanta hacia lo informe y lo inacabado: las *ruinas* que dan cuenta de la destrucción del territorio-zona.

Sobre las ruinas habaneras se ha discutido ampliamente durante los últimos años para evocar una cultura del pasado, como signo de la conquista de la naturaleza por parte del ser humano. Adicionalmente, no hay que olvidar que las ruinas de la Habana son el resultado de la acción del tiempo, pero también de la destrucción de la «mano» del hombre. A este hecho, precisamente, se refiere buena parte de la obra ficcional y ensayística de Antonio José Ponte (2005): a las ruinas habitadas de la capital de Cuba que han perdido su sentido original hasta volverse espacios abiertos a las transformaciones. Ponte reflexiona sobre los nuevos espacios construidos en los antiguos edificios del centro colonial por los migrantes de provincia, desplazados (o “tugures”). Estas “barbacoas” (p.165) o casas dentro de casas⁶⁴, como expresión de la crisis habitacional intensificada en la Habana a partir de la última década del siglo pasado, son el resultado de múltiples factores que impiden el crecimiento de la ciudad.

A diferencia del concepto de *ruina*, la propuesta de este estudio se dirige más bien hacia el concepto de *polvo* porque implica exponer el grado de violencia premeditada que fisura un todo en sus partes y degrada la materia hasta su mínimo grado de visión: el *polvo*, observado como partículas del *fragmento*, incapaces de mantener una identidad de ruina porque pueden ser fácilmente confundidas con la suciedad, el hollín, la tierra, la arena u otros materiales que

⁶⁴ En Cuba se llama “barbacoa” a una forma de construcción no planificada de viviendas dentro de otros espacios arquitectónicos, normalmente antiguos. Así, se puede hablar de “casas dentro de casas” levantadas con materiales precarios.

no expresan ya la huella del espíritu humano porque se volatilizan, se difuminan con rapidez hasta asentarse en territorios ajenos o en el mar.

La diferencia entre el polvo y las ruinas es que las segundas todavía concentran la huella del pasado y pueden ser objetos de percepción estética porque guardan, en su originalidad, el espíritu humano que pudo operar en la naturaleza para re-crearla. Por su parte, el polvo ha perdido su calidad de testimonio del pasado, difícilmente podrá ser reciclado. Ambos, ruinas y polvo se consideran fragmentos. El polvo se acumula, atenúa el deterioro y la decadencia y puede ser utilizado para diversos propósitos. El sentido de la antigua *ruina* se esfuma en el aire con el *polvo*: de la mano de los vínculos comunitarios, del sustento de una parte del imaginario de esa colectividad y del sentido estético de la gloria pasada de la ruina. En *Te di la vida entera*, así como el *polvo* está suelto y anárquico, la narrativa también parece disolverse en frases (346-347) que no están sujetas a reglas, ya que fragmentadas del discurso racional, pierden el sentido.

Es posible imaginar que las ruinas habaneras se convierten en objetos mercantilizados ya que el turismo se dinamizó alrededor de ellas, en especial en el casco colonial que los turistas visitan y reconocen como parte de la cultura isleña o como las inscripciones en su famoso cementerio: marcadores de caducidad que se deslindan de la violencia social que los ocasionó. Por lo tanto, es el *fragmento pulverizado*, como objeto amorfo, el que parece conceptualizar mejor a los espacios y cuerpos desplomados de la urbe literaria de Zoé Valdés, y no sólo porque evoca la memoria colectiva de una Cuba ya inexistente. La superposición de dos niveles narrativos históricos (un relato referido al período pre-revolucionario y otro al pos-revolucionario) intensifica la fragmentación de la experiencia del espacio.

4.4.2 Topografía: de la Habana nocturna a la Habana fragmentada

La topografía del territorio en la novela de Valdés comprende las cuatro zonas de la ciudad: la Habana Vieja o histórica, Centro Habana o la zona más moderna del centro histórico, el sector del Vedado y la zona más elegante y rica: Miramar. Se trata de un espacio fácil de recorrer pues sigue la trayectoria geográfica de la isla que bordea el mar; trayectoria conocida

como la “Avenida del Malecón”. En este apartado se muestra con claridad la diferencia topográfica del territorio-zona antes y después de la Revolución cubana, ya que la organización territorial ha cambiado en su arquitectura, movilidad, cartografía y simbología cultural. Acerca de los motivos que se repiten en el territorio-zona novelado, éstos incluyen al sexo, el amor, la diversión y el placer, la religiosidad y la santería, el mar, la pobreza, la soledad y el exotismo.

En la primera parte de la obra literaria casi no existen referencias históricas, políticas ni económicas sobre la situación del país. Sin embargo, se sabe que en las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo veinte, el poder político de la isla estaba en manos de los Estados Unidos y sus aliados en Cuba, en especial los militares comandados por Fulgencio Batista. La instancia narrativa presenta a una ciudad espléndida, rica, luminosa, señorial, más soñada que vivida, que invita a pasearla en los famosos autos descapotables de la época que recuerdan a la Habana de Lezama Lima y de Cabrera Infante. Así, en la página 36 se puede leer que la urbe era:

[...] la villa de los jóvenes universitarios con los sacos por encima de los hombros, discutiendo un poema de Paul Valéry en la plaza Cadenas... Y era la metrópoli cabroncita, de los médicos hiperprofesionales con sus gabinetes en el barrio elegantísimo del Vedado, y la de los profesores miopes, endomingados, sentados en los bancos del Parque Central. Y la de los jóvenes chulos también, ¿por qué no? La riqueza de una ciudad, y sobre todo de la que estamos hablando, crece, precipitadamente, en la medida en que la variedad de personajes la decora.

La ciudad se muestra como un territorio donde prima la cultura, pero también el esparcimiento, la evasión y la fiesta sin fin de la noche habanaviejera. Así la describe la voz nostálgica de la narradora:

ÉSA ERA LA HABANA, colorida, iluminada, ¡qué bella ciudad, Dios Santo! ... Ésa era La Habana, con sus mujeronas de carnes duras, muslos gruesos, largos como torres, resbalosas piernas parejas o tobillos finos, pies experimentados a la hora de poner los tacones a trabajar, a rumbear, [...] La Habana, con su humedad salitrosa, marítima, pegada a los cuerpos. [...] Ésa era la ciudad azucarada, miel de la cabeza a los pies, música y voces aguardentosas, cabarés, fiestas, cenas. Comida típica cubana... (pp. 31-33)

La Habana, que en varias ocasiones aparece antropomorfizada, calza bien con el deseo de diversión de sus habitantes. Sin embargo, en la narrativa literaria el placer, sobre todo sexual, se sobreexpone y se vuelve explícito, con lo cual el relato transgrede fronteras hasta llegar a estar fuera de escena (obsceno) y bordea el espacio de lo pornográfico. Las prácticas sexuales se muestran de manera abierta y visceral. La voz de la narradora enfatiza esta imagen: “¡Ay, coño, qué rica, esa Habana húmeda, esa ciudad de noches calientes, dulzonas!” (p.36)

Las características de la urbe literaria aparecen como un *continuum* del discurso local estereotipado que acompañó al territorio-zona, especialmente durante los cincuenta del siglo pasado. Unos, la presentaban con el mito seductor de la libertad; otros, como una ciudad pervertida: *las Vegas* de Cuba. De alguna forma, la narradora médium se encarga de confirmar esta segunda idea cuando comenta: “Al fin y al cabo, este país es como un pellejo grabado, Pellejo quiere decir, en habanero, una película porno borrosa de tanto uso.” (p.167)

Los signos locales de la ciudad novelada se concentran en los atractivos turísticos de la época y en los estereotipos que los acompañan: el cabaret Montmartre, el Hotel Nacional, el Salón Rojo del Hotel Capri, la música cubana, el ron, el baile, los automóviles descapotables, la comida típica cubana, los Cigarrillos Camel, el Parque Central, el Paseo del Prado, la Avenida del Malecón, el elegantísimo barrio del Vedado, la Alameda de Paula, los Cafés de la Cafetera Nacional, el barrio Chino, la Plaza de Armas y otros sitios céntricos de la Habana Vieja, sin olvidar el famoso cementerio de San Cristóbal.

Los lugares que sobresalen en el territorio-zona son dos: **El solar en La Habana Vieja** y el Cabaret Montmartre. El primero es una casa de vecindad que tenía un solo baño colectivo y estaba situada en la calle Conde, que existe todavía en el barrio. Allí llegó Cuca a los 16 años, el lugar marcó su vida a través de la pobreza, el amor, la amistad y el descubrimiento del placer y la diversión. En pago a un catre y la comida, la joven debía limpiar el edificio y realizar todos los quehaceres domésticos.

Las compañeras de habitación de Cuca, la Mechu y la Puchu, eran dos mujeres bisexuales que no se inmutaban ante la mirada adolescente y continuaban sus prácticas sexuales. Durante el día trabajaban de vendedoras en la conocida tienda, *el Encanto*⁶⁵, y por las noches salían de fiesta con su amigo Ivo quien las iba a recoger en un flamante Chevrolet y las llevaba a los centros nocturnos de diversión. En la Habana Vieja, la protagonista no solo conoció a quienes serían sus amigas el resto de su vida, también aprendió a hablar con el ceceo que caracteriza a los habaneros, a amar la ciudad, sobre todo el mar, y en esa época conoció al que sería su primer y único amor.

Después del primer encuentro con el Uan, Cuca decidió que no iba a tener otro novio en su vida y que esperaría a que el joven la volviera a buscar. Se quedó recluida en el solar durante ocho años y nunca más volvió a salir por las noches. Cuando el Uan regresa a Cuba, la joven no tarda en acudir al Montmartre en compañía de sus vecinas y amigas. Convertida en una hermosa mujer, seduce al «hombre de su vida». Meses más tarde, el Uan le compra un departamento en el Vedado, frente al Malecón, y Cuca abandona para siempre el solar de La Habana Vieja.

Por otra parte, hablar del **Montmartre** cubano es volver a la época de los años cincuenta, cuando la Habana era un lugar de ocio para los millonarios estadounidenses. Entonces la urbe proyectaba una imagen de exotismo en los visitantes extranjeros que fantaseaban con los estereotipos que los medios de comunicación habían creado para un territorio-zona que combinaba los signos de la modernidad con las reliquias de un pasado colonial fastuoso.

Para una joven, como Cuquita, obsesionada con el amor, el lugar donde conoció a quien llama “su hombre” tiene una significación especial y más aún si se trata del famoso cabaret cubano. Entre “espejos versallescós” (p.42) y con un vestuario prestado, Cuca conoce al Uan y aprende con él a bailar los ritmos de moda. Como la narradora afirma: “...era la única vez que ella se había atrevido a bailar con alguien tan experto en color y sabor local.” (p.44) No fue solo que disfrutó del baile y la música, para Cuca también fue la primera vez en su vida

⁶⁵ Una tienda por departamentos exclusiva, innovadora y moderna que existió en La Habana. Fue fundada por dos hermanos asturianos a fines del siglo XIX.

que bebió alcohol y que alguien la acarició con ternura y la besó. Esa noche y en ese lugar, Cuca se enamoró perdidamente del Uan.

La segunda vez que la protagonista visita el Montmartre para encontrarse con el Uan, ya había dejado de ser una muchacha inocente y después de tantos años de encierro quería vivir el amor. Cuca pudo disfrutar en esa ocasión del lugar y sus espectáculos. Puso atención al presentador quien se dirigió al público en inglés, francés y español, y también a la coreografía de una aventura africana. Pero, sobre todo, se quedó maravillada por el misterio de la voz de Edith Piaf y por la historia de su vida: casi tan trágica como la suya. Para la narradora, esa noche, Piaf “...se transformó en Artemisa, Yemayá, en Venus Afrodita, en Oshún.” (p.77)

Los signos anteriores acentúan el carácter exótico del lugar y hablan de un sincretismo religioso y étnico. Pero, no fue únicamente la evocación de África, sino también otras escenas selváticas en las que se subraya la sensualidad de los afrocubanos semidesnudos, que se mueven al compás de los tambores, las que reafirman un exotismo kitsch al que se suele endilgar el adjetivo de «popular». La transculturización de Edith Piaf en dioses de la santería yoruba es algo que llama la atención, pero puede estar relacionado con la apariencia y la biografía de la cantante francesa a la que se hace referencia en la obra literaria, en especial por su sensualidad y feminidad (como Oshún) y amor y maternidad (como Yemayá).

La Revolución de 1959 cerró el Montmartre y más tarde lo convirtió en el Moscú. Un día, cargado de nostalgia, Cuca regresó con sus hija y sus amigas ahí, pero el lugar ya no era el mismo, estaba en decadencia, había suciedad y la comida escaseaba (p.121).

En la segunda parte de la obra literaria, la capital de Cuba expresa las dificultades por las que ha atravesado el país pos-revolucionario. El resultado es una ciudad devastada, como si estuviese en estado de guerra: racionamiento, censura, vigilancia, restricciones, desempleo, sanciones, represión y miedo. La Habana aparece como un espacio urbano decadente y ruinoso donde sus habitantes han perdido el hábito de edificar. Una ciudad abandonada a su suerte. Treinta y seis años después del ingreso triunfante de «los barbudos» a la capital de

Cuba, el mar que rompe las olas contra el muro del malecón, refracta una visión fantasmagórica de niños malnutridos y jóvenes prostitutos:

A contraluz, niños esqueléticos y semidesnudos corretean sobre el muro, muchachas ojerasas, demasiado pintadas para la hora, lucen licras fluorescentes y se discuten los autos con chapa turista. Los pingueros, nueva clave para denominar a los prostitutos, cazan o pescan mujer, hombre o cosa. (p. 293)

El malecón aparece aquí como un espacio fronterizo urbano de la isla. Se trata de un territorio invadido por la miseria y el hambre, donde adolescentes cubanos y turistas extranjeros intercambian sexo por unos pocos dólares: había nacido en la isla el “turismo sexual”. Nuevamente se podría pensar en el parabrisas del automóvil del Uan como una pantalla sobre la que se proyecta un mundo externo que difiere en espacio-tiempo del enclave tecnológico al interior del vehículo. El parabrisas como un medio visual aparece también como una barrera tecnológica (frontera de cristal) que separa a grupos sociales (Thies, 2014).

El deterioro de las viviendas y el hacinamiento en la urbe son evidentes. La misma zona del Vedado, donde vive Cuca, ha dejado de ser el barrio burgués de los intelectuales. El comentario de la narradora lo explica: “...casi todos los portales están en ruinas, y el sol se cuele por la obturación hecha a causa de un inesperado derrumbe de columnas (p.197).” El silencio del territorio-zona y el escaso tráfico se deben a la falta de transporte y a los frecuentes cortes de electricidad o apagones (p.228). La ciudad donde abundaban los palacios y las mansiones señoriales se había convertido en un basurero. Incluso los ratones y las cucarachas se volvieron plagas en la urbe.

María Regla, la hija de Cuca, afirma que de todos los palacios de la Habana solo tres se mantienen en pie: el de la Salsa, el de la Revolución y el de los Capitanes Generales (p.275). La joven, por su parte, “...está satisfecha de vivir casi en el límite con Centro Habana y no en el corazón asqueroso de la Habana Vieja” (p.341). Ella se refiere a un solar o una casa de vecindad en peores condiciones de aquella en la que vivió su madre casi cuarenta años atrás. La descripción es clara:

El solar está a oscuras. Bañada por un rayo de luna la estatua de la fuente del patio pareciera proveniente de Florencia. La Niña sube delante, sus padres detrás conmocionados por la oscura humedad. La escalera de caracol se bambolea como una tiendita de cebolla, o simplemente recuerden las películas de Spielberg, en ellas siempre hay escaleras a punto del desplome. Entran en el cuarto, covacha y cobijo, la decoración es superkitsch, afiches de Annia Linares, otra cantante de varietés exiliada, una mesita de remordimiento español ... con tapetico plástico y búcaro de barro... la cama es un catre, ... El armario no es más que un hueco en la pared con una cortinita fabricada de desperdicios de tiras inservibles de filmes cubanos... Los libros están amontonados en un rincón, amarillentos, requeteleídos y requetecarcomidos por la polilla. (pp. 330-331)

De la cita destaca el nombre que se le asigna a la habitación: “covacha”, a la cama: “catre”, al armario: “hueco en la pared” y a la cortina: “basura”. Todos ellos signos de la pobreza en que vive la dueña del lugar quien, de todas maneras, se muestra contenta de tener un “cobijo”: un techo sobre la cabeza es mejor que dormir en la calle, a la intemperie. Pocos días después de la visita de sus padres, cuando María Regla bajaba las escaleras, el edificio tambalea y se derrumba, enterrando en vida a todos sus habitantes incluida la hija de los protagonistas. “Absolutamente todos mueren. El solar se hace polvo.” (p.343) El subrayado es mío.

Lo mismo ocurre con otros edificios en la ciudad. Las viviendas destruidas no son vueltas a reconstruir; la arquitectura habanera está siempre a punto de desplomarse y sus habitantes a punto de morir de inanición. La ciudad en ruinas se reduce a edificaciones fracturadas, pero también a gran cantidad de material demolido: el *polvo* que otorga una imagen no idílica de la capital de Cuba. La espacialidad urbana decadente alberga a una sociedad representada donde reina la corrupción en todos los niveles y donde la mayoría de la población no tiene trabajo. De esta situación da cuenta la prostitución o el «jineteo» y un mercado negro en ebullición que ofrece clandestinamente todo a los pocos cubanos que pueden pagar en dólares. La economía de la isla se encuentra en bancarrota, las tiendas han cerrado, la carencia es general. Ciertas mercaderías se pueden comprar con la libreta, pero todo está racionado y hay que hacer colas de días de duración.

El territorio-zona en la Habana de Valdés expresa también que dos ejes topológicos se han instalado allí. El eje arriba-abajo, producto de la desigualdad económica y social que se incrementó al punto de volverse visible para todos y el eje dentro-fuera, porque la isla permite el ingreso de turistas extranjeros. Por eso, la instancia narrativa enfoca su mirada en esas desigualdades:

Los ricos, porque de millonarios se trata, indudablemente, se jactan y se emborrachan como antiguos romanos... Turistas ricos, y ricos partidistas, disfrutan gozosos con sus gorras de colorines, afocantes licras, guayaberas almidonadas, y las camisas de palmeras rosadas. Sentados en el muro del Malecón, se achicharran al ardiente sol del eterno verano, miles y miles de espectadores semejantes a Cuquita, medio desfallecidos a causa del hambre, de la sed y del calor. (p.198)

La cita evidencia, por lo menos, dos tipos de *fragmentos* espaciales urbanos conviviendo en la misma ciudad. Uno mayoritario, interno, producto de la miseria y el hambre y el otro, externo, conformado por los turistas e inversionistas extranjeros vinculados a las altas cúpulas de poder. En síntesis, un grupo de ciudadanos que viven en zonas depauperizadas de la ciudad, carecen de dólares y pagan con libreta de racionamiento y otro grupo que se puede dar el lujo de habitar en los pocos espacios nuevos o renovados porque traen dólares del exterior o porque sus familias se los envían.

En los noventa, la capital de la Cuba literaturizada se divide en sectores perfectamente diferenciados: la ciudad colonial, empobrecida y en ruinas, casi deshabitada; “La Habana restaurada, la que ofrecen a los turistas y a los ignorantes” (p. 297); los otros barrios derruidos donde habita la mayoría de la población y Miramar: el único barrio que conserva el lujo y los servicios que lo caracterizó. Ciertamente, la cubana, se ha convertido en una sociedad tan empobrecida que un personaje llama al basurero “el *intercambio de regalos*” (p.175), pues la gente acude a ellos para buscar restos de comida y residuos recuperables.

En esta segunda etapa, **el departamento de Cuca en el Vedado** es el lugar donde transcurre la narración y donde la protagonista vivirá más de tres lustros la nostalgia del amor perdido, la soledad y la pobreza. Pocos meses antes del triunfo de la Revolución, en **1959**, Cuca salió embarazada mientras que el Uan se quedó sin dinero y tuvo que escapar del país por sus relaciones con la mafia.

En el Vedado nació María Regla y allí vivió con su madre hasta que se marchó a estudiar. La Niña Reglita, como la llamaban con cariño, creció muy bien adoctrinada por las escuelas estatales, confiando ciegamente en el sistema político de su país y odiando a su padre biológico por considerarlo un traidor. La protagonista gastó una fortuna en el bienestar de la

muchacha, a la que amaba por sobre todo, a pesar de que la Niña Reglita se avergonzaba de su madre y la rechazaba con frecuencia; a los siete años pretendió asesinar a Cuca por considerarla enemiga del régimen. La hija de la protagonista se convirtió en una periodista frustrada, al carecer de oportunidades para ejercer su profesión y en un sistema político donde no había libertad de expresión.

María Regla no visita a su madre y menos aún se ocupa de ella. Además de la Mechu y la Puchu, Cuca sólo tiene contacto con sus vecinas: el Fax, la Fotocopiadora, Yocandra y, por supuesto con sus compañeros de departamento: la cucaracha Katrinka Tres-Escobas y el ratón Pérez. Al lado del edificio de Cuca vive Hernia, una vecina solitaria que duerme al aire libre sobre una hamaca, porque una tormenta destruyó parte de su casa y todas sus pertenencias. El personaje ni siquiera puede habitar las ruinas y se ha apropiado del espacio público.

El edificio en que vive Cuquita «ha envejecido» y se ha arruinado con sus habitantes. La protagonista se percata de las paredes descascaradas, de las escaleras con mugre, de los bombillos robados (p. 254). En el interior de la vivienda de Cuca, las cosas no marchan mejor: “En la sala se amontonan muebles de disímiles estilos. Sillas art-decó con butacones de vinil años cincuenta.” (p.190) En una pared cuelga un altar dedicado a la virgen de las Mercedes, Obatalá. Mantiene también un retrato de Fidel Castro, para salvar las apariencias.

En los primeros años de la Revolución, Cuca se dejó convencer por la idea de un futuro mejor para su hija. Décadas más tarde, jubilada con apenas ochenta pesos al mes, está harta de la disciplina férrea y de los cánones de la dictadura castrista, así como de las mentiras de Fidel, quien continúa hablando de la revolución y sus triunfos con la misma grandilocuencia que al inicio del proceso socialista cubano.

A pesar de que la protagonista llegó a la Habana en calidad de inmigrante y sin dinero en el bolsillo, puede darse el lujo de vivir en un departamento ruinoso y no en la “barbacoa” en la que vive María Regla, que nació con la Revolución Cubana y no conoce nada más fuera de su territorio-zona. Las diferencias entre estos espacios habitados parece también crear una

perspectiva de visión diferente; mientras la hija está orgullosa de haber podido comprar un cuarto por veinte mil pesos cubanos, producto de su salario de miseria como periodista y de la venta de baratijas en el mercado negro, los padres (Cuca y el Uan) se muestran conmovidos al descubrir la miseria en la que vive María Regla. En la página 295 de *Te di la vida entera* se lee sobre el deterioro del territorio-zona:

No hizo falta que los americanos nos invadieran, nos autoinvadimos. Los palos de apuntalamiento inundan la arquitectura, las barbacoas vibran a punto del desplome, por cada una de ellas habitan entre diez o quince personas, cuentan que se turnan para dormir.

La cita remarca la imagen de una ciudad decadente a punto del colapso, de su conversión en ruinas o en *polvo*, junto con la *fragmentación* de un imaginario colectivo que apostó por una revolución construida con fundamentos de papel.

En el departamento del Vedado, Cuca ha compartido también el sufrimiento de sus amigas. La Mechu y la Puchu sienten que sujetos diferentes como ellas, con conductas sexuales minoritarias, no tienen cabida en la isla. No obstante, en los noventa, la jinetera o prostituta accidental ya no aparece como un tabú social, porque al gobierno le interesa atraer dólares con el turismo sexual. La misma María Regla no tiene problemas en pagar con su cuerpo la promesa de algún funcionario de darle trabajo. Así, el territorio-zona se presenta como un centro político que absorbe los márgenes, los tolera e incluso los promueve para justificar su aparente flexibilidad y apertura. Es más, el margen se vende como imagen estereotipada y exótica («la ciudad miserable con la sonrisa permanente»).

4.4.3 Territorialidad local y el género en la novela

En *Te di la vida entera* la mirada endotópica de la protagonista expresa una subjetividad que se ha construido en interrelación con el territorio-zona. Se trata claramente de una territorialidad local que se duele de la transformación del territorio urbano en estos términos: “La Habana de mi juventud se la tragó el oleaje. La Habana está en carne viva, como un grano reventado, o un rasponazo en la rodilla. E incluso así, dolorosa, espumosa en su pus, sigue siendo bella.” (p.272) La nostalgia de la protagonista se intensifica cuando observa, con la

mirada local, las ruinas de su querida Habana Vieja, el barrio al que llegó cuando era apenas una adolescente:

[...] La Habana Vieja de los horrores, solares yermos, palacetes en ruinas, huecos como caries gigantescas a principio o a mitad de cuadras, ni polvo ni rastro queda de los edificios que antes fueron viviendas, oficinas, imprentas, cafés, restaurantes, gabinetes. Lo terrible es pensar qué se hicieron sus habitantes. Cuca Martínez traga en seco, no sé por qué tiene un mal presentimiento, de pronto se ha puesto muy triste viendo a su ciudad convertida en polvo y piedra. La Habana deshabitada. Deshabanada. (p.295) El subrayado es mío.

A los espacios corroídos y *polvorientos* de esa parte de la Habana Vieja se une el silencio que pone en alerta a Cuca sobre el abandono de sus antiguos habitantes. El gobierno había desalojado a los “tugures” para restaurar las viviendas y convertirlas en lugares turísticos. La falta de recursos económicos durante el “período especial” y las medidas de austeridad y racionamiento acentúan el deterioro y la decadencia de la zona. Así, la Revolución ha creado un museo al aire libre dentro del cual no hay vida. Cuca contempla con una mirada melancólica la destrucción del espacio en el que había cimentado su identidad territorial, el único lugar que le había ofrecido algo similar a la familia que nunca tuvo.

La protagonista fue una guajira, una campesina cuya madre abandonó a la familia. La joven llegó a la capital sin dinero, pero con la esperanza de vivir en el «territorio de las posibilidades» y trabajar honradamente para ayudar al sustento de sus padres y hermanos. Al principio, no deja de sentir miedo y atracción por la ciudad y compara la oscuridad tan desolada de los campos con la luminosidad de la Habana (pp.27-28). Poco a poco la protagonista se deja seducir por la urbe y su geografía, pero sobre todo por el mar. Cuca no tarda mucho en sentirse parte de un territorio en el que no nació, pero con el que se identifica a plenitud.

Cuca había crecido en una sociedad machista y conservadora que cosificaba a la mujer hasta el punto que se la comparaba con un automóvil Renault al que hay que dar mantenimiento (p.85). En la narración se lee que ella “Sólo sabía servir, ser sumisa y querer. Porque la Niña Cuca quería a todo el mundo, y a ella nadie la quería...” (p.20). Cuquita nunca deja de ser esa “Niña” campesina que llegó a la Habana con un horizonte de percepción e interacción estrecho, muy acorde con su situación social y familiar: siempre fue explotada por su familia

y careció de vida propia. Lo que más ansiaba Cuca era mantener la virginidad hasta el matrimonio, un estado que imaginaba de plena felicidad y en el que se esforzaría por hacer también feliz a su pareja, o mejor dicho a “su Papi” que es como las habaneras llaman a sus “machos” (p.62) y que denota ya cierta sumisión y dependencia.

Después de más de treinta años esperando el regreso del Uan, en el exilio de su propia casa (insilio), a Cuca ya no le quedan esperanzas, se ha desvinculado del mundo que la rodea. A la precariedad económica y corporal que padece se une la soledad. La relación con su hija, que nunca fue del todo buena, se deterioró aún más. Por eso, la protagonista confiesa: “Mis dos grandes amores me abandonaron como a un perro sarnoso.” (p.139) Encerrada la mayor parte del tiempo en su departamento del Vedado, se la pasa mirando al mar y recordado tiempos mejores.

La protagonista tiene sesenta y dos años, pero se siente vieja, enferma y fea. Siempre está sentada en su sillón, balanceándose y repitiendo el nombre de “Juan Pérez.” (p.98) Al principio, Cuca hizo todo por atraer al Uan a su lado, incluso recurrió a la brujería. Aunque tuvo algunos amantes ocasionales, su corazón siempre le perteneció al padre de su hija. En la vejez expresa la desilusión de vivir en una sociedad contradictoria, en la que no parece haber una perspectiva real de cambio. La protagonista es la representante de esa generación desengañada que se sacrificó por el socialismo; había sido una militante fiel y no tuvo recompensa.

Sus consuelos fueron la música y el mar. El paisaje caribeño, con su belleza sin parangón, era capaz de calmarla y apaciguar su dolor. En algún momento de su vida la protagonista se convirtió en una “drogo alcohólica perdida”. No obstante con el tiempo aprendió a tranquilizarse con sus valiums, sus diazepamés y su roncito. Lo que más le angustia a Cuca es no saber si podrá llevarse algo a la boca cada día (p.97). Para colmo es posible que tenga cáncer, le ha salido una bolita visible en el pecho. La radio y la televisión tampoco dejan de acompañarla. En esa época ambos dispositivos tecnológicos desempeñaron un papel muy importante en Cuba: la radio como medio de comunicación del gobierno y la televisión como medio de entretenimiento y «ventana» al mundo extrainsular.

La nostalgia de la mujer no es solo por el hombre que la abandonó, sino por la transformación de la ciudad que amó. Cuando el Uan salió de la isla para exiliarse en Estados Unidos, Cuca comenzó a recorrer el territorio-zona: “Me dio por caminar y caminar La Habana, por buscarlo en las multitudes. Me entró un no sé qué, un cosquilleo con la ciudad, como si la viviera para él también, para su recuerdo.” (p.118)

Son varios los personajes que en calidad de caminantes ciudadanos pueblan la literatura hispanoamericana –por ejemplo, en Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* y en César Aira *La villa*- para observar el paisaje urbano caótico y ése parece ser el caso de Cuca. La protagonista no sólo busca al amor perdido en la ciudad sino también un atisbo de esperanza que le otorgue sentido a su vida. El tiempo del peatón en la contemplación del espacio urbano transcurre a una velocidad menor, sobre todo cuando se trata de andar a la deriva, sin un destino preciso. Sin embargo, Cuca no pretende quemar el tiempo de su tediosa vida, sino hacer presencia en el espacio público a pesar de las restricciones, encontrarse a sí misma en un espacio-tiempo anacrónico cuando fue feliz y ratificar los vínculos con su identidad cultural territorial.

Cuca logró escapar del sistema a través del estado demencial en el que quedó después de recibir la noticia de la muerte de María Regla y de sufrir un accidente cerebrovascular en el que se repite el lexema: “la razón no valía.” (p.338) Antes, la protagonista había preferido el destierro (el exilio de la Habana) a seguir existiendo en un territorio con el cual ya no se identificaba. Para Cuca a la percepción de la isla como una prisión política, se unió la idea del espacio insular como una prisión emocional que la separaba de su gran amor. La mirada permanente de la protagonista en dirección al océano confirma la simbología contradictoria de ese elemento móvil, la única movilidad que ella logra vislumbrar en ese espacio que se le torna cerrado e inerte. Ahí subyace la característica contradictoria del mar que rodea a la isla: un medio de movilidad, pero que en esas condiciones resultaba una conexión imposible con otros territorios insulares y continentales.

Es difícil hablar de límites si se piensa en lo que significa un territorio-zona insular, como es el caso de Cuba. La distancia que la separa de Estados Unidos no es grande, pero lo suficiente

para facilitar su desconexión y, por lo tanto, la conservación de lo local. Asimismo, el carácter de isla le ayudó al régimen castrista a convertir al territorio narrado en un espacio carcelario, de tipo “panóptico”. De ahí que en el relato, el límite entre el territorio y el océano, entre *ellos* o los de *allá*, aparezca metafóricamente descrito como un “repelente contra mosquitos”: “Una inesperada picazón denuncia la intrepidez, el deseo de los muchachos de partir, aplacado por el faro controlador de fronteras. La frontera, un océano de líquido repelente, veneno contra mosquitos.” (p.272)

Por último, resulta evidente que la novela de Valdés emplea como estrategia de reterritorialización narrativa las cuestiones de género; sin olvidar que la autora ha declarado abiertamente su feminismo. En primer lugar hay una primacía entre narradoras femeninas (3) y narradores masculinos (1); lo mismo ocurre con el número de personajes femeninos que sobrepasan a los masculinos. Segundo, todos los personajes femeninos responden a estereotipos de género: son víctimas del dominio, la violencia, el desamor y el egoísmo masculino; están sometidas al cumplimiento de roles sociales pre-establecidos y han vivido en su cuerpo la tortura como castigo a la subversión. Incapaces de tener una existencia autónoma son sujetos literarios dependientes del sistema político que favorece claramente la hegemonía androcéntrica. A nivel de los territorios literarios, los personajes femeninos están fijados a la localidad, pues se movilizan escasamente y su espacio vital se reduce a su vivienda. De igual manera, su horizonte de acción y de interacción es limitado. Así se comprende que la protagonista se pase casi toda su vida esperando al que llama el «amor de su vida». Mientras tanto, el único narrador y protagonista masculino dispone de amplia movilidad y de la autonomía que otorga el dinero, gracias a que su vida se desenvuelve en los territorios redes de la actualidad.

No obstante, habría que preguntarse si la caracterización que Zoé Valdés hace de los personajes femeninos en su novela no logra el efecto contrario al por ella esperado. El feminismo, por lo menos sobre el que reflexionaron pensadoras como Simone de Beauvoir, busca empoderar y no victimizar a las mujeres. No se trata únicamente de dar vuelta al eje dominador/dominada para abolir el «patriarcado» y menos aún asignar desigualmente figuras femeninas victimizadas a los territorios locales gobernados por un régimen político enemigo.

4.4.4 Territorialidades «deshabanadas»

En este apartado interesa poner de relieve que la morfosis del territorio-zona trae como consecuencia la pérdida de la identidad territorial local de los personajes narrativos. Esta propuesta se comprende en el sentido de que los referentes identitarios territoriales que las figuras habían asumido como propias ya no se relacionan con las prácticas vigentes en el grupo social.

Los lugares históricos de la Habana Vieja, la comida típica del país y el español de la urbe se muestran como signos locales que acompañan a Cuca desde su llegada a la capital. A éstos se unen otras características, como el aprecio de los cubanos por la música y el baile e incluso una aceptación de la diversidad étnica (p.109). Los cigarros, el café, el azúcar, el ron, las calles y los rituales sincréticos como símbolos con los que se trató de construir y mantener una identidad local todavía están en la obra de Valdés. A mediados de los años noventa del siglo XX, algunos de esos signos se van desvalorizando y comparten espacio con signos globalizados: los dólares, las diplotiendas, las tarjetas de crédito, los artículos de lujo y productos tecnológicos como los discos compactos, el fax, la fotocopiadora y los teléfonos portátiles.

En el caso de Cuca, la protagonista aparece como una subjetividad alterada que se siente fuera de lugar porque no reconoce ya su espacio vital. Por eso en la novela el personaje se muestra “como una cuquita mal recortada⁶⁶” (p.83); una figura fragmentada que no calza ni en ese espacio ni en esa época. Para Cuca, la tristeza por la Habana en ruinas no se traslada a la pérdida de la identidad nacional, se trata sólo de «esa» ciudad y no del resto del país. Los lazos de pertenencia territorial se han roto inexorablemente, por eso, al final de la narrativa literaria, la protagonista no solo se alegra de haber abandonado la Habana sino también su departamento del Vedado. El sentimiento tan intenso que la identificaba con la urbe parece haberse esfumado. El último acto consciente de Cuca, en Santa Clara, es ingresar a la casa en ruinas -una casita azul despintada, escondida en unos matorrales- donde vivió su niñez; un

⁶⁶ La narradora se refiere a las muñecas de papel (Cucas) que hace unos cincuenta años se vendían en algunos países de Latinoamérica para que las niñas las recortaran. Venían con diferentes modelos de vestuario, calzado y accesorios, también para recortar.

lugar deshabitado, pero que guarda la memoria del espacio íntimo, de lo local-familiar (p.357).

En definitiva, la decadente Habana del “período especial” causa extrañamiento y desapego territorial en la protagonista de la novela de Valdés. “La Habana deshabitada. Deshabanada” (p.295) ha perdido todas las características que la hicieron amarla y se ha transformado: el paisaje, la dinámica y el tejido social han cambiado junto con la relación de Cuca con la urbe; ahora ella es un sujeto que «ha perdido» su ciudad.

El sufrimiento de la protagonista es compartido por el resto de instancias narrativas femeninas, incluyendo a María Regla para quien: “La ciudad es como un queso rancio. Herida en su interior por los túneles de la sinrazón.” (p.354) El mismo espacio urbano parece haberse contagiado del carácter esquizoide que prima en la narrativa literaria. Se trata de un espacio demencial que se extiende hacia las instancias narrativas y no únicamente a la geografía y arquitectura. Al final, todos los personajes femeninos se presentan como seres enloquecidos que se desdoblan entre ideales no cumplidos, una ideología petrificada y el materialismo producto del hambre. Son, en definitiva, *fragmentos* de subjetividades porque no viven su existencia a plenitud: se presentan como una mezcla de autómatas y seres humanos: aislados y cosificados. Lo mismo ocurre con los “tugures” quienes en la novela carecen de nombre, pero que, como María Regla, experimentan vidas apretadas al límite por la densidad humana y por los edificios se les caen encima.

Bien se podría pensar que la producción social del territorio-zona está en conflicto con la estructura topológica y funcional del barrio tradicional que en el pasado dominó la urbe. En efecto, el barrio tradicional fue un espacio social integrado, polifuncional y con una identidad propia en el conjunto de la ciudad. Sus referentes era perdurables: ritos, historias, sitios, mitos, etc. Todo lo cual reforzaba el sentimiento de pertenencia a la ciudad.

No obstante, en la Habana de los noventa, la *fragmentación* del territorio-zona alienta la discriminación y la exclusión, el abandono de un ejercicio igualitario de cooperación y

solidaridad que es reemplazado por un mundo de espacios encriptados. A la **fractura** externa del archipiélago del que formaba parte Cuba se suman otros tipos de fracturas: internamente la sociedad adquiere una estructura claramente jerarquizada, las instancias narrativas femeninas se presentan con una personalidad escindida, la identidad territorial ha pasado de ser una fibra compacta a un hilacho que se va debilitando con el tiempo. La crisis de un orden que no termina de colapsar ha creado las ruinas de la Habana, pero también la «tugurización» de las existencias de los personajes: cerradas, limitadas, reducidas como el espacio del territorio-zona, lo cual facilita el desapego territorial.

Si se piensa que las identidades territoriales se dan en un campo cultural específico, se puede comprender que en el período pre-revolucionario los habaneros todavía se ven como miembros de un grupo, como una comunidad. Durante el “período especial”, el cambio en la identidad territorial expresado como una pérdida del sentido de pertenencia con el territorio, se evidencia en las prácticas sociales de los personajes o mejor dicho en su inactividad, apatía e individualismo. Las diferencias sociales provocan que los pobres malvivan y que primen los intereses de un grupo reducido de gobernantes y burócratas. De ahí que la narradora médium comente: “Siempre las peleas obligatorias, las mezquindades. La gente no vivía su realidad.” (pp.184-185) Al parecer, la promesa del socialismo de una sociedad igualitaria y solidaria se había esfumado con el *polvo* de las ruinas.

4.5 Territorios-red: el turismo y la mafia

La propuesta que guía la interpretación de los apartados que siguen es que la conexión del espacio urbano literario con territorios reticulares globalizados: el turismo y la mafia, fue un factor decisivo que intensificó la destrucción del territorio-zona y sus territorialidades.

Además del turismo masificado, el otro territorio-red en la novela de Zoé Valdés corresponde a la organización de la mafia italoamericana que cogobernó en la Cuba de Fulgencio Batista⁶⁷. Juan Pérez, o simplemente el Uan, fue uno de sus miembros. Aunque con el triunfo de la Revolución Cubana la mafia fue expulsada del país, por lo menos en la narrativa literaria

⁶⁷ La mafia se instaló en Cuba considerando sus características favorables para el comercio del alcohol, el juego y la prostitución; además de una clase gobernante dispuesta a enriquecerse a cualquier precio.

consta que los nexos entre el gobierno castrista y la mafia no terminaron. La prueba es que en Nueva York el jefe mafioso del Uan (el “Viejo”) lo cita un día para comunicarle, en estos términos, que debe viajar de regreso a Cuba:

Ellos mismos han llamado, nos necesitan. Partes en el próximo vuelo. Éste es tu pasaporte. Tus papeles de autorización. Tus negocios están superlimpios. Con nosotros y con ellos [...] *Ellos* son *ellos*. Los de *allá*. Te esperan, serás bien recibido. La condición es darles un porcentaje, pero de eso me ocupo yo. Con *ellos*. (p.160)

Ellos o los de *allá* son las autoridades cubanas que han tomado la iniciativa de llamar a la mafia para cooperar y sacar provecho económico para ambas partes.

4.5.1 Topología: espacios anexados

El regreso del Uan a La Habana y unos días más tarde de uno de los jefes de la mafia, aquél que le entregó el dólar al protagonista para que lo resguardara implica, a nivel topológico, la reanudación de uno de los vínculos que en la época pre-revolucionaria habían enlazado a Cuba con el resto del “archipiélago” (Ette). Este territorio-red re-anexado se une a otro que se había instalado poco antes en el espacio isleño: la industria del turismo masivo que iba a ingresar divisas en las arcas vacías del régimen castrista durante el “período especial”.

En un apartado anterior se analizó ya la influencia del régimen revolucionario y del “período especial” en la nueva forma topológica del territorio-zona. Ahora es posible pensar que el territorio-red del turismo ha reorganizado la Habana a partir de las nuevas formas de producción que podrían ser imaginadas como nodos-financieros y de servicios. El recorrido en automóvil por la ciudad, que hacen el Uan y su familia, permite visualizar el espacio urbano dividido por lo menos en dos fragmentos: las zonas ruinosas donde habitan los ciudadanos comunes junto con una zona periférica que se presenta como una superposición de planos que abarcan desde el espacio residencial exclusivo, que existía ya en la época de Batista, hasta los nuevos espacios construidos para recibir a los huéspedes y turistas de fortuna. Precisamente, éste último espacio aparece en la obra literaria totalmente separado del otro mayor: decadente, degradado, sin bordes, el del tiempo infinito de lo anacrónico.

La movilidad acelerada que llega con el territorio-red a la Habana narrada y a la existencia de las instancias narrativas se expresa a través del lexema *ciclón*. Así, el re-encuentro entre Cuquita y el Uan estuvo marcado por este fenómeno de la naturaleza, que de repente se desató con tal fuerza que trajo y se llevó objetos inesperados, a través de la ventana abierta del departamento de la protagonista. El Uan logra atrapar al vuelo una dentadura y se la entrega a Cuca. Más que devolverle la dentadura, el hombre le devolvió la felicidad. En ese momento la protagonista se siente plena; al fin tiene a su lado a María Regla, al Uan y a su ciudad. ¿Qué más puede pedir? (p.273)

En el capítulo V, el Uan relata, como narrador en primera persona, que siendo muy joven se dedicó a lo que le gustaba: el pandillerismo, los negocios sucios y la mafia (p.145). En la Habana había trabajado para la mafia dueña del Montmartre y del Capri⁶⁸. A eso se debían sus frecuentes ausencias, el Uan debía viajar a Estados Unidos y México. Hacía de «puente» en la red. Cuando logra llegar a Miami, después de abandonar su país natal, se conecta enseguida con los nodos estadounidenses de la red, que desde antes de la revolución castrista servían a los intereses económicos de la mafia. Se trataba de un territorio-red transnacional, pues había rebasado las fronteras estadounidenses y se había extendido hacia algunos países hispanoamericanos.

El territorio-red estaba organizado como grupos de familias mafiosas, cada una de ellas comandada por un capo principal, que actuaba en zonas previamente designadas y empleaba nodos-personajes «puentes» como conectores para facilitar la movilidad de sus miembros y sus mercancías. En otras palabras, no había una única «acometida». La red dispone de sus propios sistemas de comunicación y de sus ritos. El jefe de la «familia» del Uan (a quien el exiliado llama: “el Viejo”) siempre lo cita en la adinerada zona de Central Park, junto a la estatua de José Martí. El hecho de que la narración destaque el abandono y estado ruinoso de la estatua invita a pensar que se trata de socavar un discurso prepotente que confunde

⁶⁸ El Hotel Capri siempre ha estado vinculado a historias de mafia y de gánsteres. Fue inaugurado en 1957 y perteneció a Santo Trafficante Jr., de Tampa, Florida. Tanto el hotel como el casino eran administrados por miembros de la mafia.

nacionalismo con identidad. Sin olvidar que la Revolución Cubana en el poder monumentalizó la figura de Martí tan vinculada a la identidad de «lo cubano».

El Viejo llega en compañía de su chofer, en una descomunal limosina. Sobre los ritos de la red, el Uan comenta:

No se imaginen ni por un momento que el Viejo saldrá del auto y que se dirigirá a mi encuentro. No es su estilo. Soy yo quien está en la obligación -por cuestión de jerarquía- de partirse las piernas, cual dos témpanos, convertidas en dos columnas del palacio de Invierno, y debo correr [...] pues me desplazo hacia la portezuela entreabierta. Me deslizo dentro, apenas rozo su mano flaca y arrugada con los labios, y ya el secretario está pasándole algodón por donde se supone que yo he dejado las miasmas de mi asquerosa boca. (pp.159-160)

Los símbolos de la riqueza y el poder del territorio-red se expresan en el Viejo quien padece de Parkinson y, no obstante, va en compañía de una jovencita que había consumido cocaína. El nodo-jefe le advierte al Uan que si no regresa a Nueva York con el dólar es mejor que no regrese y de paso lo amenaza con asesinar a su familia en caso de no cumplir la orden.

Sobre la facultad del nodo-jefe para castigar, el Uan ya tenía experiencia. Cuando el padre de María Regla llegó a Miami, el Viejo lo estaba esperando para preguntarle por el dólar que le había encargado, advirtiéndole: “-*Cúidalo como oro. De él depende nuestro futuro.*” (p.146) El Uan había dejado el billete de un dólar en manos de Cuquita porque no conocía su valor real. Cuando el jefe supo que no lo traía consigo, ordenó el castigo. Por eso, el Uan acepta la orden de viajar a Cuba, sin protestar. Equipado con la última tecnología para localizar al dólar, al ingresar en la Habana el Uan fue recibido con la alfombra roja destinada a los jefes de estado y conducido por un chofer a una moderna residencia del Laguito: un barrio de lujo, que forma parte de la zona de Miramar donde estaba situado el Country Club.

Solo los intereses económicos comunes pudieron abrir las puertas de Cuba al Uan, un nodo-personaje de la red que se moviliza con libertad en su antiguo territorio-zona, como si jamás lo hubiera abandonado, a pesar de los actos de terrorismo que realizó allí cuando aún era joven. En los años noventa, la red mafiosa novelada se asemeja en sus objetivos y formas de actuación a la cúpula del poder cubano que para entonces parece haber abandonado los

principios igualitarios, de justicia y honestidad, proclamados por la Revolución. Por eso, topológicamente, la red y el gobierno se presentan como espacios reflejados.

4.5.2 Topografía: un viaje en automóvil

La Habana literaria durante el “período especial” ya no puede ser representada como un territorio homogeneizado con una cartografía descifrable que expresa la memoria histórica. El espacio urbano ha derivado en una ciudad que incita al consumo, accesible solo para un reducido grupo de ciudadanos; para el resto, es decir la mayoría, la ciudad se ha convertido en un espacio de frustración e insatisfacción. Ese mismo grupo reducido de privilegiados es el único que dispone de movilidad en medios de transporte privados, el transporte público es casi inexistente y la circulación peatonal está restringida. De ahí, que los límites de la ciudad se muestren con un horizonte más amplio en un espacio discontinuo.

La propuesta que guía el presente apartado es que las redes globalizadas, narradas en la obra literaria, han intensificado la destrucción del territorio-zona. Los motivos frecuentes en los territorios-red son la movilidad, la tecnología, la riqueza y el lujo, la violencia, la corrupción y las apariencias. Aunque a mediados de los años noventa del siglo veinte, en la capital de la Cuba novelada, hay carestía de transportes, el Uan se traslada sin problemas por las calles de la urbe junto a su familia, en un automóvil de lujo y de última generación: un símbolo de la corrupción y la desigualdad social imperante. Los viajes de los protagonistas por la ciudad permiten visualizar el espacio fragmentado de ese territorio: resultado de la anexión a la industria globalizada del turismo.

El Uan lleva consigo documentos que acreditan que regresa a Cuba de visita para iniciar un negocio de exportación de ron. El protagonista está equipado con la última tecnología, ya que tiene un aparato detector de oro, metales, piedras preciosas y dólares. La serie del dólar que su jefe le entregó en **1959**, y que el Uan le dio a Cuquita para que lo guarde, es el número de la mayor cuenta que la mafia posee en Suiza. La señal para activar la cuenta son nueve hilos de oro, cada uno de quilates diferentes.

El problema radica en que Cuca no recuerda donde guardó el dólar. Mientras ella ejercita su memoria, el Uan la lleva de paseo por la ciudad junto con la hija común: María Regla. El exiliado quiere visitar los lugares emblemáticos de su añorada Habana y comprar ropa adecuada para que su familia le acompañe a una recepción de gala a la que ha sido invitado y en la que Fidel Castro es el anfitrión. El viaje lo realizan en un Mercedes Benz prestado por el gobierno de Cuba. Cuquita observa el automóvil con extrañeza:

Dentro del auto es lo más parecido a un videoclip de Fundora. Una máquina como jamás había yo ni imaginado, con una pantalla llena de foquitos en colores, y relojes, y hasta una radiocasetera, en la cual él introduce un disco pequeñito, diminuto y plateado, al tiempo que pregunta si conozco los discos compactos. No, claro que no, respondo negando con la cabeza, ¡con el atraso que tengo! ... En fin, un adelanto tecnológico increíble e inmetible. (p.249)

Ciertamente, para Cuca que no ha visto algo así en su vida, el automóvil es “un monstruo de la tecnología avanzada” (p.293), y eso sin contar con los discos compactos que observa en su interior. El viaje en ese transporte es muy significativo en la narrativa literaria. Cada desplazamiento en el vehículo abre un plano espacial en las zonas de la ciudad y presenta lo que se ve y también lo que se esconde de la urbe. La perspectiva de visión del conductor es diferente a la del caminante, quien capta normalmente lo cercano; mientras la libertad de movilización, sin obstáculos, de la que dispone alguien como el Uan le permite captar lo lejano, a lo que no tienen acceso los otros personajes que residen en la Habana representada y que se movilizan a pie. Con el automóvil pueden también vivenciar una temporalidad diferente: aquella que prioriza la velocidad. Así, un transporte individualista por excelencia, se convierte en el símbolo de un estilo de vida exclusivista e «irracional» en un territorio socialista.

El trayecto que siguen el Uan y su familia describe una forma cerrada y circular que vuelve sobre sí misma: desde el Vedado, pasando por el Malecón, la Habana Vieja, los barrios residenciales, Miramar, Habana Centro donde vive María Regla, hasta terminar nuevamente en el departamento de Cuca, en el Vedado. La circularidad del trayecto coincide con el regreso nostálgico a un tiempo pasado. En el espacio abierto del malecón se evidencia el *boom* del turismo sexual; en la Habana Vieja el estado de orfandad e inmovilidad por el abandono de

la zona; en los barrios turísticos: los nuevos lugares; en Centro Habana: la arquitectura de las ruinas y en Miramar: el lujo, la abundancia y la tecnología del turismo exclusivo.

El automóvil conducido por el Uan, un vehículo de la memoria y las emociones, se relaciona con la promesa de autonomía y movilidad en esta época de globalización. El coche del protagonista no es sólo un complejo tecnológico de transporte y comunicación, un refugio, sino una zona de confort a través del sistema de sonido (los discos compactos). Además, el movimiento de la máquina se vincula a la esfera del poder, pues su conductor es un huésped ilustre del régimen castrista. El automóvil es el signo de distinción social del exiliado, conjuntamente con su tarjeta “dorada” de débito y el instrumento para detectar dólares falsos, ya que le permiten transgredir las fronteras que el poder gobernante había trazado en el territorio-zona entre barrios exclusivos y el resto de la ciudad.

En la novela es evidente que las prácticas de discriminación espacial están estrechamente vinculadas con el acceso a la movilidad. Si se piensa en la lentitud del transporte público, se puede concluir que el automóvil establece también un modo de distinción social dromológica (Virilio, 1995); así, los grupos sociales se definen por la capacidad que tienen de moverse y de deliberar adónde pueden ir sin ser sancionados.

En la narrativa literaria de Valdés el endiosamiento de los dólares es la característica principal de los territorios-red. La misma complicidad entre la red mafiosa y el gobierno cubano se debe al interés económico y se comprueba porque el servicio secreto del régimen no abandona, ni a sol ni a sombra, al Uan. Con frecuencia los espías se acercan al protagonista para preguntarle si ya consiguió el dólar (p.268). De frente, le dicen que no les interesa saldar viejas cuentas sino que les entregue lo que es *de ellos*. *Ellos* estuvieron de acuerdo con que entrara al país a buscar el dólar, con la condición de que se los devolviera. También le confiesan que durante años habían espiado a Cuquita y revisado su departamento, sin encontrar nada.

Antes del plazo señalado, Cuca le entrega el dólar al Uan y él, a su vez, se lo da al Viejo, el nodo-jefe quien sorpresivamente se presenta en el **Palacio de la Revolución**⁶⁹ como invitado a la recepción de Fidel Castro. La narradora médium describe el lugar:

El Palé de la Revo es requetefeísimo, con un inmenso parqueo delantero, y unas escalinatas dignas del César. Al César lo que es del César. Y unas columnatas que dan mareo de los grandes y prepotentes que son. (p. 305)

Los anteriores no son los únicos signos de la abundancia en un país que está al borde de la hambruna. Al parecer nada falta en el lugar, tampoco las cámaras que vigilan por todo lado. De repente, se hace presente alguien a quien el Uan nunca hubiera imaginado encontrar allí: el nodo-jefe que lo envió de vuelta a Cuba y que ahora acompaña a Fidel Castro. En ese momento, los ojos del protagonista se enfocan en una foto enmarcada: “En ella aparecen, abrazados, llenos de vida y de buen humor, en la Sierra Madrastra, XXL, Luis en el centro, y el Viejo.” (p.315)

Luis había sido un buen amigo del Uan y fue asesinado en una calle de la Habana, antes de que el protagonista abandonara la capital. En ese momento, el Viejo le cuenta al Uan que Luis había sido un joven revolucionario que no creyó en *ellos*, es decir, en la mafia, y que por eso lo mataron. Además, el hecho de que el Viejo haya estado en la foto junto con Fidel Castro (de sobrenombre: XXL) indica que el dinero del primero apoyó la revolución del segundo. El nodo-jefe de la red subraya que aunque en el pasado se enemistaron, ahora había hecho las paces con el gobierno castrista porque tenían “intereses comunes” (p.316). De todas formas, aunque los espacios de la redes se hayan anexado, en Cuba hay un solo jefe o una sola «acometida»: Castro (p.269). Así, el Palacio de la Revolución se presenta como el símbolo de la traición y la corrupción, además del punto de encuentro de nodos-personajes mafiosos aliados con una cúpula gobernante como si se tratara de un solo territorio-red, o de dos espacios reflejados.

⁶⁹ El Palacio de la Revolución es el principal edificio dentro del Complejo Plaza de la Revolución, ubicado en la capital cubana. En él se encuentran las sedes de la Presidencia y del Gobierno de la República, así como del Comité Central del Partido Comunista Cubano.

Por otro lado, el **Hotel Nacional**⁷⁰ y la **diplotienda** pueden ser vistos como lugares donde los territorios-red:de la mafia y el turismo confluyen. El Hotel Nacional, símbolo histórico de riqueza y exclusividad en la Habana, es “uno de los más bellos y caros del mundo.” (p.279) Allí se dirigen el Uan, Cuca y María Regla a desayunar. El protagonista actúa en ese sitio como si fuera parte de su cotidianidad; elegantemente vestido y con la tecnología digital en el bolsillo (un miniteléfono celular) calza perfectamente en un lugar donde se alojan los turistas con mucho dinero. El Uan no duda en mostrar su poder: habla “con medio Manhattan a voz en cuello” (p.278) sobre sus actividades empresariales.

Una vez terminado el desayuno, el Uan y su familia se dirigen a la diplotienda, que como su nombre lo indica es un lugar donde se venden artículos de lujo para diplomáticos, turistas ricos y jineteras. *La Maison* está situada en las calles Catorce y Séptima, en el exclusivo barrio de Miramar. De acuerdo a la narradora médium: “Nada más cruzar el umbral es como haber obtenido un pasaporte con destino a la eternidad.” (p.285) María Regla ingresa a la carrera al lugar y con el permiso de su padre acapara todo lo que puede. El fanatismo político de la joven había impedido, hasta ese momento, que el personaje entre a un sitio para turistas, ni siquiera que reconozca a su padre como tal; únicamente los dólares del Uan han obrado el «milagro» de cambiar su mentalidad, de un momento al otro.

Sin embargo, ni siquiera en la diplotienda de la capital cubana la tecnología ha alcanzado los niveles del territorio-red mafioso estadounidense. Cuando el Uan entrega su tarjeta dorada de débito, la vendedora no conoce el significado del color dorado en un objeto como ése. La pobre Cuca, por su parte, nunca había visto en su vida una tarjeta así y pensaba que el Uan estaba pagando con bonos. Así de diferentes eran los territorios en que ambos protagonistas habían vivido en los últimos treinta años.

⁷⁰ Este famoso hotel ha recibido la visita de personalidades del arte, la literatura, la política, el comercio, la ciencia y los negocios y, por supuesto, representantes de la mafia. En 1946 tuvo lugar allí una reunión de los mafiosos norteamericanos más importantes; entre ellos algunos vinculados al gobierno cubano como Santo Trafficante Jr., director de los casinos y el juego ilegal en Florida; Lucky Luciano quien era una especie de «acometida» del territorio-red mafioso y el astuto Meyer Lansky, jefe de finanzas de la mafia y contacto directo con Fulgencio Batista.

En un solo día Cuca y su hija pudieron comprobar el valor del dólar en la Cuba socialista, pero también lo que el territorio-red había hecho con el territorio-zona, pues las reservas económicas del gobierno cubano estaban siendo invertidas en re-construir lugares turísticos mientras las ruinas se amontonaban en las zonas residenciales. El contraste entre ambos fragmentos urbanos de la Habana se vuelve aún más notorio porque el ruinoso centro colonial de la ciudad es un espacio íntimamente ligado a la historia personal de Cuca y del Uan.

Además de un espacio vigilado, la urbe aparece devastada por la miseria, el caos, las drogas y el desenfreno. La ciudad estaba en decadencia. Al deterioro físico del territorio se suma la degradación de los lugares que un día fueron los símbolos de la urbe; no se trata únicamente de las caras más oscuras y miserables de la ciudad, que ya de por sí estaban llenas de drogadictos y prostitutas, sino de la nueva imagen que presentaban ciertas zonas organizadas en torno al territorio-red del turismo. Por eso, Cuquita comenta:

De entre un bulto de sombras de árboles, surge la antigua casa particular, de exiliados, con paredes de cristales calobares, convertida en tienda para vender piezas de repuesto de autos Mitsubichi. Anuncios lumínicos navideños del pasado año han sido camuflados con banderas y murales. El Uan pone cara de extrañado y de estreñido. Aclaro que se trata de una diplotienda y parece entender. De Coppelía, la antigua catedral del helado, emana un vaho insoportable a meado de mala cerveza. (p.251)

La mención a la heladería Coppelía, un lugar legendario evocado por tantos novelistas cubanos (como: Lezama Lima, Leonardo Padura y Cabrera Infante) actualiza la imagen del «paraíso perdido» y la idea de que el tiempo pasado fue mejor; un tiempo cuando los símbolos y los lugares de la globalización actual (“*Mitsubishi* y diplotienda”) no se habían impuesto todavía en el territorio-zona.

4.5.3 Territorialidades exiliadas

En la discusión sobre las instancias narrativas femeninas de *Te di la vida entera* se propuso que la narradora médium presentaba varios rasgos que la acercaban a la autora de la obra literaria: Zoé Valdés; en especial, la fractura que exhibe una voz que escribe desde el exilio. Este subcapítulo, pretende mostrar que también el protagonista y narrador masculino de la novela representa a la voz-conciencia exiliada.

En efecto, el Uan mantiene una mirada deslocalizada que oscila entre la visión hacia su querida Habana de la memoria y la mirada hacia el territorio-red globalizado del cual forma parte. Se trata de la territorialidad del exiliado que emocional y mentalmente no se ha desterritorializado del todo y reparte su identidad entre el territorio-red en el que vive y trabaja y el territorio patrio que lo vincula también a su familia cubana. Una territorialidad que se caracteriza por la nostalgia, el sufrimiento, la memoria y la amargura. No obstante, son el horizonte de percepción e interacción y la territorialidad global las que se imponen en el protagonista porque forman parte de su subjetividad presente y futura.

Cuando el Uan regresa a la Habana, lleva a Cuca y a María Regla a pasear por la ciudad. En voz de la narradora médium se lee:

Al pasar por delante del hotel Capri, y del cabaret Salón Rojo, al hombre se le remueve todo su mundo machista y mafioso resistente al recuerdo, y gimotea ante el paisaje hotelero, que ahora constituye un paisaje hostilero. Ahí, delante de sus ojos que se tragarán la tierra, agoniza lo que había constituido en su juventud su campo de entrenamiento y de acción esenciales. (pp. 276-277)

El nuevo paisaje se le presenta hostil y extraño, al punto de provocar su llanto. El protagonista traduce el daño en cifras: “-Ni con quinientos millones de dólares se reconstruye esta ciudad” (p.295), afirma. Una cifra alta, pero que se equipara al grado de idealización del exiliado a la hora de valorar su lugar de nacimiento. Después de más de treinta años de ausencia, la impresión negativa del Uan se intensifica cuando observa lo que queda del que alguna vez fue uno de los símbolos de la noche habanera: el Cabaret Montmartre. En la voz de Cuquita:

El Uan hace gala de su memoria, preguntándome por sitios de los cuales ya no queda ni la sombra, por casas en ruinas, por personas muertas, o idas del país. Pasamos por el Moscú, digo Montmartre, y por primera vez veo lagrimones en sus ojos sin patas de gallinas, corriendo por sus lisas mejillas, cual puertas de cedro... (p. 251)

A diferencia de Cuca para quien el Montmartre está vinculado a su amor por el Uan, pues allí fue donde lo conoció, para el protagonista tiene que ver con la nostalgia de los tiempos en que era un joven aprendiz de mafioso. En ese entonces, se identificaba con su ciudad hasta el punto que cuando se le declaró a Cuquita, el Uan “...juró que se moría de amor por ella. Y por su ciudad. Como si mujer fuera sinónimo de ciudad. Y la ciudad tuviera útero.” (p.90)

Es innegable el apego con que la mirada del Uan observa al territorio-zona en el que nació, por eso visita los lugares que fueron importantes para él en su juventud. De ahí que su mirada nostálgica hacia el pasado evoca la ciudad topográfica que abandonó y que lucha por recuperar de su memoria haciendo un ejercicio toponímico. También en el exilio, cuando está cerca de la estatua de José Martí, en el Central Park, el protagonista se emociona hasta las lágrimas (p.149). El Uan no ha vivido en la isla, pero la ha experimentado en la memoria, pensando siempre en el regreso al igual que Martí: otro literato cubano exiliado. El protagonista de *Te di la vida entera* siente también la necesidad de reafirmar los vínculos con su patria, o mejor dicho, con la Habana de los años cincuenta: la capital tropical del ocio nocturno.

Durante el recorrido que hacen por la Habana, “María Regla se contagia con la nostalgia de sus progenitores, descubre su ciudad.”(p.297) La joven puede comparar la ciudad de antaño con la que le ha tocado vivir. Para los tres personajes la Habana, en ese momento, es tierra ajena, ha dejado de ser la casa, el refugio, para convertirse en un espacio espectral.

Aunque no fue recibido como el “gusano”⁷¹ apátrida que era, el Uan no puede dejar de sentir la amargura ante el estado decadente de la isla, amargura por no tener acceso libre a la patria, amargura por la ciudad moribunda que está desapareciendo. La identidad territorial del exiliado no parece depender del límite geográfico. En la novela de Valdés se habla de los de *aquí* y los de *allá*, los de *un lado* y *del otro*; a pesar de que exiliados, como el Uan, también se consideran cubanos. Ésta es una idea que fractura el pensamiento tradicional sobre una comunidad, pues en el caso del mundo literario narrado no necesita de una geografía común. Es posible interpretar el exilio del Uan como una forma de transterritorialidad o de identidad interrumpida que renace (la cultura cubana y el habla habaneros) cuando regresa a su territorio original.

Exilio e interior de la isla no se pueden leer como oposiciones binarias. No es cierto que todo el que se ha ido de la isla pierda sus conexiones con la nacionalidad y los que se quedan sigan

⁷¹ Gusano: es una denominación que en Cuba se asigna a los disidentes y a los que son contrarios al régimen socialista que gobierna la isla.

conectados con ella. En otras palabras, el flujo constante de cubanos al exterior no parece haber anulado su identificación con las culturas locales de su país de origen, por lo menos eso se evidencia en las colonias del exilio y en los rituales de pertenencia que continúan practicando, a través de las costumbres y tradiciones cubanas; como lo expresa la voz conciencia exiliada del Uan en la obra literaria.

El protagonista forma parte de esa primera ola del exilio cubano que se dirigió hacia Miami, después del triunfo de Castro y su ejército. Una ola en la que también escaparon policías y militares de Batista con sus familias y con otras familias de dinero, educadas y anticomunistas. Esos cubanos vivieron en la capital de la Florida como un grupo nacional: manteniendo su lengua, sus costumbres, su comida y sobre todo la esperanza de volver. Transformaron la urbe de acogida, Miami, en una extensión cultural de Cuba en los Estados Unidos; de la misma manera en que la mafia italoamericana imaginó a la Habana como una extensión de los Estados Unidos en Cuba. Dos hechos que parecen confirmar la idea de que los procesos globales producen la ilusión de inclusión. De hecho, al Uan no le resultó difícil iniciar una nueva vida cuando llegó a Estados Unidos, el personaje se siente satisfecho con lo que ha logrado en ese país:

Estoy contento de mí mismo. Puedo contarme entre los cubanos que han llegado y han triunfado. Aquí en La Meca del triunfo. No ha sido de jamoneta, he tenido que trabajar como un salvaje, pero al cubano le gusta trabajar, siempre que le paguen, como es lógico. Eso de que el cubano no trabaja es ahora y allá, porque el cubano siempre ha estado ahí, pegado al esfuerzo. No hay que olvidar que Miami la hicimos nosotros, digo, perdón, el cubano abnegado y esforzado, porque eso era yerbazales n'a m'a, y doblando el lomo levantamos ese espejo pretencioso que es Miami,... (p.145)

En la cita anterior hay que destacar que el protagonista considera a sus actividades mafiosas como un trabajo y que también se considera a sí mismo parte del grupo de exiliados cubanos que levantaron la capital de la Florida descrita por él como un “espejo pretencioso”: un símbolo del capitalismo en su máxima expresión. La satisfacción le viene porque ha logrado amasar una considerable fortuna y cumplir con la meta del territorio-red y de la globalización actual. No se puede olvidar que el Uan reside en Nueva York, una de las ciudades globalizadas por excelencia.

Lo que no expresa el protagonista es que una parte del dinero que transformó a Miami provino del narcotráfico controlado por la mafia italoamericana. No obstante el Uan declara haber sido: "...testigo de cientos de muertes tremendas, como si nada, a boca de jarro, pero justificadas. Todas han sido por sumas tan increíbles de dinero, las cuales no puedo ni repetírmelas a mí mismo. Para mí, viviendo como vivía, esos crímenes tenían su lógica." (p.155) Es el mundo de un territorio-red mafioso en el que el poder se legitima a través del control de la vida y la muerte. En ese territorio alguien oportunista, corrupto e inmoral como el Uan calza a la perfección.

Desde joven al Uan le gustó ganar dinero con poco esfuerzo. Cuando Cuca lo conoció, el protagonista le dijo de frente: "...yo, por el momento vendo lo que se me ponga delante,... Hasta a mi madre, si se pone farruca, también la vendo. Soy, lo que se llama un buscavidas, niña. Vendo a mi vieja por un dólar si me veo apretado." (p.44) Para entonces, el Uan ya estaba involucrado en negocios turbios y amaba el «verdor» de la divisa norteamericana. El personaje se sabe «bueno» en los negocios y no duda en afirmarlo con orgullo. Su mismo sobrenombre (el Uan) se deriva del inglés *one*: el único. (p.48)

Casi cuarenta años después, el exiliado vive en Nueva York como un hombre rico, con una mujer cubana que dice ser estadounidense, a la que conoció paseándose por la Quinta Avenida y una hija que piensa que todo lo compra el dinero de su padre. Los signos del lujo acompañan al Uan: gafas Ray-Ban, el Central Park donde se encuentra con Madonna y sus guardaespaldas, Hollywood, Jane Fonda, la CNN, los zapatos y trajes de marca. La subjetividad del personaje es afín al territorio-red que lo acogió y su horizonte de perspectiva e interacción compagina con las cualidades y valores que exige una sociedad como ésa para triunfar: ser un hombre de negocios exitoso.

Al abordar el avión que lo sacará de Cuba por última vez, el Uan admira el amanecer del trópico y siente nostalgia (p.339). Así, en palabras de la narradora médium se lee:

[...] nada le dará más nostalgia que ese olor de La Habana, indescriptible, insoportablemente imperecedero. Ese aroma tan cambiante, y al mismo tiempo tan subyugante, con el que podría describir la fragancia del cuerpo

de Cuca Martínez, los efluvios de las mejillas de su hija María Regla. Vira la espalda, desaparece por la portezuela del avión, hecho polvo, como si fuera la primera vez. (p.340)

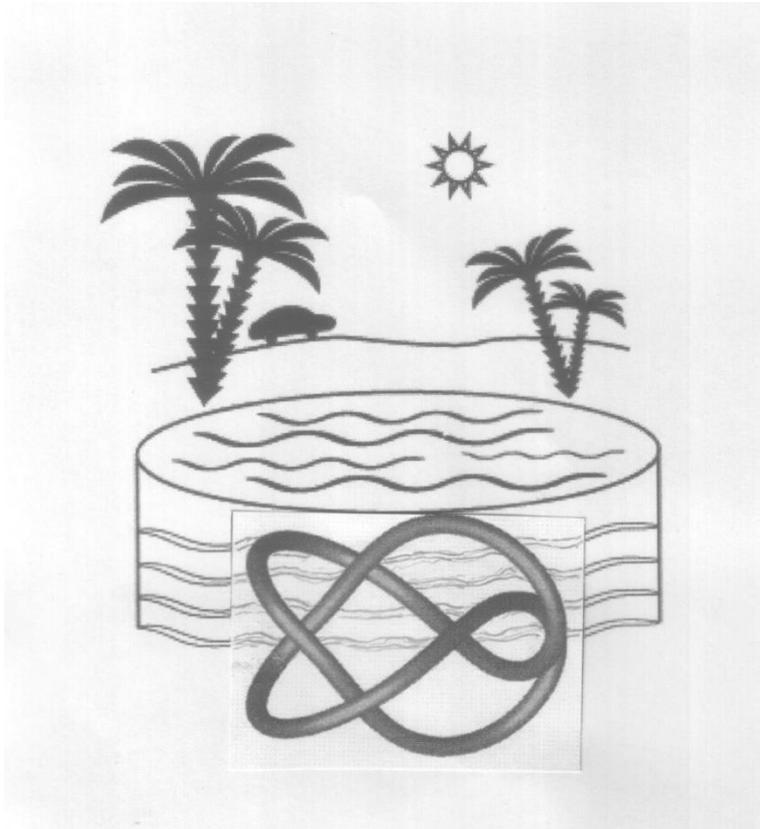
La referencia al “estar hecho polvo” (el subrayado es mío) es decisiva para comprender el estado anímico de sufrimiento del protagonista, obligado a abandonar su ciudad y su familia cubana. Solo que a diferencia del primer exilio esta vez el Uan regresa a su segundo hogar. Por eso, aun estando en Cuba la mirada endotópica y el horizonte de perspectiva e interacción del protagonista se mantienen fieles al territorio-red del cual forma parte. Cuca describe lo que ella ve en los ojos del padre de su hija: “Lo miro de frente. Sus ojos vacíos me intimidan, perdidos en el ideal, en la utopía, de un manoseado papel verde.” (p.265) La del Uan es también una mirada centrada en la riqueza, pero, sobre todo, representa la oscilación de la mirada y la subjetividad fracturada (escindida) del exiliado⁷².

Por último, es posible concluir que los territorios-red y la globalización capitalista que los define, no solo están vinculados con la fragmentación del territorio-zona, sino también con la esquizofrenia de las instancias narrativas femeninas, con las subjetividades fisuradas de los personajes, con la experiencia espacial de la decadencia, con la fragmentación del imaginario colectivo y de sus territorialidades locales.

Son las redes, su movilidad y su capital económico, las que se imponen en la narrativa de Zoé Valdés, porque la autora las presenta como el espacio-tiempo del presente y del futuro; con un gobierno cubano que se interesa más por el control de sus circuitos de flujos turísticos y por los negocios con la mafia cubana-norteamericana que por las decadentes zonas del territorio capitalino o por las subjetividades demenciales de sus habitantes. De ahí que la obra literaria se caracterice por una *tendencia global*.

⁷² A pesar de que en la novela no consta, la entrada triunfal de Fidel Castro y su ejército a la capital significó una barbarie de destrucción, por parte de una multitud, a los símbolos del dominio del dólar y de la mafia norteamericana: casinos y burdeles. Después de la nacionalización de los hoteles y de la suspensión de los flujos turísticos provenientes de Norteamérica, los sectores que apoyaban a las expresiones culturales locales tuvieron que someterse a los intereses políticos del nuevo gobierno.

Gráfico 1: la Habana a mediados del siglo XX



* El gráfico es mío.

Geoméricamente, un «nudo» se concibe como una curva cerrada sin autointersecciones. La topología, sobre todo una de sus ramas, la “Teoría de Nudos”, lo estudia al detalle.

Hay que recordar que la formación de “nudos” en un sistema contribuye a su robustez y estabilidad porque reduce los efectos disipativos del sistema. Esto quiere decir que mientras más se organiza el sistema en estructuras nodales, tanto más se conservan sus propiedades estructurales y energéticas. Si se aplica esta reflexión a la novela se puede inferir que a mediados del siglo pasado, en la Habana literaria, la territorialidad era mayor ya que había más contacto entre los grupos sociales, las curvas estaban cerca unas de otras y los sujetos se podían movilizar libremente en su territorio. Era un espacio atravesado por temporalidades diferenciadas.

Capítulo V

Conclusiones finales

Este estudio ha desarrollado un enfoque metodológico para interpretar los territorios literarios y la territorialidad que se representan en las novelas del corpus. El sustento de la propuesta ha sido un andamiaje teórico que incorpora la discusión sobre las globalizaciones, sus efectos y limitaciones; el espacio-tiempo y el sujeto, y los territorio-zona y red. Asimismo, el apoyo de la topología matemática y de las otras categorías analíticas: la topografía, la focalización, la subjetividad, la dimensión dialectal, así como los dispositivos tecnológicos han servido en la construcción de este enfoque.

El presente capítulo expone inicialmente las conclusiones generales en la interpretación de las tres obras literarias y la descripción en cada una de ellas de un “paradigma narrativo de multiterritorialidad” diferente. Se ha incorporado también un análisis comparativo de estos paradigmas narrativos. Por último, se ha realizado una breve inferencia respecto a la globalización representada en las novelas.

En *El ruido de las cosas al caer* es posible distinguir espacialmente dos tipos de territorios: un territorio-zona y un territorio-red, ambos están articulados y funcionan sin contradicciones. El territorio-zona se ubica en el barrio bogotano de La Candelaria y aparece configurado por dos subzonas: la Candelaria turística y la “Candelaria profunda”. La primera se presenta como una zona dinámica, abierta al turismo y con signos de la globalización actual; la segunda como una zona ruinoso, degradada, decadente, peligrosa y con signos locales arcaicos. La morfosis topológica del barrio es el resultado de la fractura de la Candelaria histórica, unificada en la época colonial, y que se expresa en esas dos zonas geográficamente contiguas, pero separadas a través de límites definidos.

La fragmentación territorial es evidente también en la Bogotá novelada, pues el barrio la Candelaria se presenta aislado del resto de barrios de la urbe. Antonio Yammara, el narrador personaje observa, con su mirada deslocalizada, a la metrópoli como un paisaje de dispersión.

Ciertamente «lo extraño» que se infiltra en la ciudad novelada y en la mirada del narrador es lo global.

El territorio-zona es un magnífico ejemplo para representar la desigualdad de esa sociedad. Ahí, la memoria del miedo, producido por la violencia del narcoterrorismo en las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, no solo ata la vida de Yammara a los acontecimientos históricos de su país, fractura su subjetividad y deslocaliza su mirada, sino que determina los límites en el territorio-zona. Sin embargo, ambas zonas de la Candelaria se pueden identificar con sus características propias: locales y globales, además de sus fronteras, que no son materiales, pero están claramente visibilizadas a través del estado de conservación de su arquitectura, del grupo social al que pertenecen sus habitantes, de la seguridad o inseguridad que prima en ellas y de los ruidos, el silencio o los sonidos que se difunden en esos espacios.

La imaginación de una estructura no euclidiana con un «agujero», como forma heurística del espacio literario, permite entender la posición y movilidad de la instancia narrativa, la topología del espacio y el tono íntimo de una voz que apunta al mundo interior de los Otros. La construcción de este agujero, que vincula al territorio-zona con el territorio-red, se inicia con el motivo de las caídas. En otras palabras, el agujero se forma con la caída de las cosas y alude al título de la novela. La “gran caída” tiene que ver con el avión que transportaba a Elena Fritts. Esta caída se inserta en un lugar clave: el abismo en la base de una montaña. Los diálogos entre el piloto y el copiloto de la aeronave permiten recrear el motivo central de la caída a través de las imágenes visuales que provocan. Sin embargo, la memoria sensorial en el lector de la novela se construye, sobre todo, por los ruidos que describe la instancia narrativa.

Las manifestaciones ruidosas remiten a las caídas las cuales, a su vez, facilitan la creación del espacio literario, pues ese espacio tiene que ver con la experimentación de las caídas por parte del narrador. Esa experimentación implica siempre una percepción de «ruptura» dentro de la configuración espacial; una ruptura que da forma al «agujero» mencionado en el párrafo anterior.

El derrumbe de la existencia del mismo narrador ayuda a comprender el trauma que lo acompaña en su vida adulta y la fragmentación en su memoria. Ese derrumbe-caída le provoca la sensación de un «agujero abismal», como producto de la «ruptura» de los espacios locales en los que creció. En otras palabras, desde la perspectiva del narrador se abre frente a sí una brecha profunda o un hoyo. Con frecuencia, en la novela de Vásquez, el motivo de la caída coincide con el momento justo antes de la muerte; por eso se lo puede concebir como “incommensurable”. El motivo central de la caída se repite también en otros objetos y sujetos de la obra literaria: desde las bolas de billar, el hipopótamo, los personajes asesinados por los sicarios, los aviones y sus pilotos hasta la Bogotá novelada.

Por su parte, el territorio-red está conformado por una organización de nodos-personajes vinculada al narcotráfico transnacional de Pablo Escobar, uno de cuyos pilotos es Ricardo Laverde, el protagonista de la narrativa que muere asesinado en la Candelaria. La red está organizada en dos subredes; una que se ocupa de la producción y distribución de drogas y otra que planifica y lleva a la acción las estrategias de corrupción y de muerte. El espacio-red novelado tiene su acometida cerca del río Magdalena, se extiende a la capital de Colombia y llega hasta el estado de la Florida, en Estados Unidos.

El territorio-red adquiere el carácter reticular no solo por la configuración criminal que representa, sino también por el gran peso de la medialidad tecnológica en su funcionamiento y por el consumo de la denominada «americanización». Se analizó ya el papel fundamental en la red de los medios de transporte más modernos de la época, en especial los aviones, y de medios de comunicación como el teléfono. En cuanto a la «americanización», no tiene que ver solamente con el origen estadounidense de algunos personajes, sino con la presencia de instituciones como los Cuerpos de Paz en territorio colombiano, apoyando la creación de redes de narcotráfico. A esto se añade la gran cantidad de referentes culturales norteamericanos que ya se habían propagado en el naciente Sur global de esa época. En efecto, el territorio-red está centrado en la acumulación de riqueza y maneja a la perfección los preceptos del capitalismo neoliberal. Así, no extraña que la mirada endotópica en ese territorio corresponda al piloto y se relacione con una territorialidad global y con una visión

transnacional de la Historia. Mientras la dimensión del futuro adquiere importancia en el territorio-red, es el pasado colonial el que influye en el territorio-zona.

Por otro lado, los factores que pudieron apoyar la venta internacional de *El ruido de las cosas al caer* tienen que ver con el uso de estrategias de producción como el exotismo, la marca transnacional Pablo Escobar, el panespañol y el género negro tan codiciado en el mercado editorial. No obstante hay que destacar también estrategias narrativas que tienen que ver más bien con el capital simbólico y la creatividad de Juan Gabriel Vásquez. Entre éstas últimas se destacan la ambientación sonora de la topología y topografía de los territorios literarios, la maestría en la arquitectura topológica de los espacios, la precisión en el manejo del lenguaje, la dinamización de los espacios narrativos a través del manejo adecuado de la acción y de la movilidad de la instancia narrativa y la poética como recurso para leer la conformación espacial de la novela.

La presencia en el territorio literario de signos culturales locales y globales y de territorialidades afines a espacios particularizados y otros transnacionales justifica la caracterización de la obra literaria como **glocal**. Sin embargo, no es la única razón. Otro argumento tiene que ver con lo que esta investigación denomina un “**paradigma narrativo de multiterritorialidad imbricada**”. La “multiterritorialidad” vendría a ser una estructura de territorialidad que tiene que ver con la manera cómo se narra el espacio. Como forma narrativa que participa de dos o más territorios, se relaciona con la idea del brasileño Rogério Haesbaert (2011) acerca de la posibilidad de experimentar diferentes territorios al mismo tiempo, mientras se reconstruye permanentemente el propio territorio. Asimismo, se vincula con la propuesta de Doreen Massey (2012) cuando se refiere a territorios conexos y al “sentido global de lugar” que esta conexión provoca.

La “multiterritorialidad” implica, en otras palabras, una contienda entre diferentes fuerzas sociales, una lucha territorial que en ocasiones se vislumbra en forma evidente y en otras de manera opaca. Este paradigma de construcción narrativa se observa en todas las obras literarias del corpus, aunque en cada una de ellas adquiere una forma diferente. En el caso de la novela de Vásquez, se trata de **territorios “imbricados”** separados por límites territoriales.

En este espacio, algunas delimitaciones locales han comenzado a colapsar, pero todavía se perciben las fronteras y pertenencias territoriales. Dichos territorios se disponen de manera superpuesta, traslapada y se expresan a través de décticos espaciales y de valores y características distintivas en cada uno de los territorios. Por estas razones el paradigma narrativo recibe el nombre de “multiterritorialidad imbricada”. De acuerdo a su etimología, “imbricar” viene del latín *imbricare* que significa cubrir con tejas acanaladas. En el caso de la multiterritorial narrativa implica una superposición parcial de territorios literarios cuya estructura expone claramente las fronteras de superposición y las fronteras libres de ella.

En *El ruido de las cosas al caer* existen varios ejemplos que exponen esta forma narrativa. La más evidente se expresa, sin duda, cuando Yammara y Laverde se encuentran en la Casa de la Poesía. Allí han acudido para que Laverde pueda escuchar un casete, mientras Yammara se ha decantado por volver a oír el poema *Nocturno III* de José Asunción Silva. En las páginas 46-47 se lee lo siguiente:

Y cuando empezó a sonar el *Nocturno*, cuando una voz que no supe identificar -un barítono que rozaba el melodrama- leyó ese primer verso que todo colombiano ha dicho en voz alta alguna vez, me di cuenta de que Ricardo Laverde estaba llorando. *Una noche toda llena de perfumes*, decía el barítono sobre un fondo de piano, y a pocos pasos de mí Ricardo Laverde, que no estaba oyendo los versos que oía yo, se pasaba el dorso de la mano por los ojos, luego la manga entera, *De murmullos y de música de alas*. Los hombros de Ricardo Laverde comenzaron a sacudirse; bajó la cabeza, juntó las manos como quien reza. *Y tu sombra, fina y lánguida*, decía Silva en la voz del barítono melodramático, *Y mi sombra, por los rayos de la luna proyectada*. Yo no sabía si mirar o no a Laverde, si dejarlo solo con su pena o ir y preguntarle qué le ocurría [...] Pensé que la tristeza de Laverde estaba llena de riesgos, tuve miedo de lo que esa tristeza contenía, pero la intuición no me alcanzó para entender lo que había sucedido.

En la cita anterior, la descripción de las expresiones corporales de Laverde y los versos de Silva, aparecen imbricados con la lectura que Yammara hace de las emociones ajenas. El hecho de que en un mismo lugar narrado, la Casa de la Poesía, aparezcan espacios no euclidianos conexos permite identificar una multiespacialidad que adquiere un sentido de multiterritorialidad y que en el campo geométrico muestra relaciones topológicas entre los espacios. Se trata de un territorio-zona localizado, con sus singularidades referidas al poeta que la habitó, a la época estudiantil de Yammara y a la historia de Bogotá e imbricado con un territorio-red expresado en la tecnología del tocasete, la difusión del sonido y la apropiación

del territorio por las redes del narcotráfico, ya que a la salida del lugar se encuentran los sicarios vinculados a la historia de Laverde, a su esposa y al avión accidentado.

A nivel del espacio de la escritura, en la cita anterior, hay fronteras demarcadas, pues la diferencia en la forma de la caligrafía y la puntuación le sirven a Vásquez para distinguir a los sujetos de la enunciación: el narrador y el «yo» lírico. De esta manera, incluso el acto de lectura del espacio media entre territorios y consiste en cohabitar espacios no contiguos, pero conexos. La multiterritorialidad de la escena anterior se lee a partir de un acto de transgresión poético, que le permite al narrador mantener una visión simultánea de su propio espacio y del espacio del otro (Laverde) y que implica también la lectura de la territorialidad propia y la ajena.

El acto de transgresión poético no se presenta como inverosímil y encaja dentro de una lógica causal convincente. En este caso específico, la palabra poética se convierte en acción, en experiencia y augurio que «llama» a Laverde a enfrentar su propia muerte, su sombra y a Yammara a confrontarse con lo imprevisto, considerado también como espacio sombrío. El acto poético de transgresión a la «realidad», no solo implica el ingreso de la ficcionalidad, como exageración de sus aspectos fantásticos, maravillosos o crueles; en Vásquez significa una forma de leer el espacio como “multiterritorialidad imbricada”. Dicho acto ocurre gracias a que el narrador penetra en espacios múltiples que interactúan entre ellos. En efecto, siguiendo los pasos de Laverde, Yammara descubre la “profundidad”, el «agujero» donde confluyen territorio-zona y territorio-red. Se trata de un narrador crítico, con gran capacidad de imaginación; un observador incanzable que abre las puertas de su percepción para ingresar a otras percepciones y comprenderlas. Así puede leer los territorios ajenos y apropiarse de esas memorias Otras.

Esa no es la única escena en la que el narrador de *El ruido de las cosas al caer* evoca el espacio y la perspectiva propia y las une con las del otro. Por ejemplo, en las páginas 40-42, Antonio Yammara narra el día en que él y su esposa observaron la primera ecografía de la hija que esperaban. Al mismo tiempo, la instancia narrativa relata la noticia que emitían las

redes de medios de comunicación de su país con la caída del avión en el que viajaba Elena Fritts, la esposa de Ricardo:

La mañana que siguió a una de esas novenas, una mañana nublada y oscura, Aura y yo tuvimos nuestra primera ecografía. Aura había estado a punto de cancelarla, y lo habría hecho si ello no hubiera implicado esperar veinte días más para tener noticias de la criatura, con los riesgos que eso implica. Pues no era una mañana como cualquiera, no era un 21 de diciembre como cualquier otro 21 de diciembre de cualquier otro año: desde primeras horas de la madrugada las emisoras y los periódicos nos habían contado que el vuelo 965 de American Airlines, proveniente de Miami y con destino final en el aeropuerto internacional Alfonso Bonilla Aragón de la ciudad de Cali, se había estrellado la noche anterior con la ladera oeste de la montaña El Diluvio. Llevaba ciento cincuenta y cinco pasajeros a bordo, muchos de los cuales ni siquiera iban a Cali, sino que pretendían tomar en conexión el último vuelo de la noche hacia Bogotá. Al momento de la noticia se habían contabilizado sólo cuatro sobrevivientes, todos con heridas graves, y no se superaría esa cifra. Yo supe de los infaltables detalles -que el avión era un 757, que la noche era limpia y estrellada, que comenzaba a hablarse de un error humano- por la noticia que se anunció en todas las emisoras. [...] No recuerdo haber pensado en Ricardo Laverde allí, durante la ecografía, cuando Aura y yo escuchamos, perfectamente estupefactos, el sonido de un corazón demasiado acelerado. [...] No me sorprende ahora que haya tenido apenas una vaga noción de vivir en el mundo real durante esos días, pues mi memoria caprichosa los ha privado de todo significado o relevancia que no tenga relación con el embarazo de Aura.

En estas citas se conjugan los espacios de vida (en gestación) y de muerte (por colisión). Un lugar singularizado, el consultorio médico, a través de la radio como medio de información tecnológico, es anexado a otro lugar: un abismo a los pies de una montaña donde ha caído un avión, símbolo del transporte tecnológico por excelencia en el territorio-red transnacional. Las *suturas* entre estos territorios-zona y red (multiterritorialidad) son detalles sensoriales: “el sonido de un corazón demasiado acelerado” (p.41) que anuncia la vida en el vientre materno y el sonido de las voces de los radiodifusores. En otras escenas de la obra literaria los ruidos y el silencio cumplen también el papel de «suturas territoriales».

En un primer momento, el espacio de vida parece sobreponerse al espacio de muerte, por eso Yammara olvida a Ricardo. No obstante, estos territorios se amplían en otro lugar: en la casa de Consuelo, la casera de Ricardo Laverde, que le permite a Yammara escuchar el casete (medio tecnológico); copia de la caja negra del avión accidentado. La instancia narrativa comenta sobre los sonidos y los ruidos de los restos del avión y los pasajeros que se precipitan a tierra; una sonoridad que queda guardada en su “memoria electrónica” como la denomina Yammara. (p.83):

Hay un grito entrecortado, o algo que se parece a un grito. Hay un ruido que no logro, que nunca he logrado identificar: un ruido que no es humano o es más que humano, el ruido de las vidas que se extinguen pero también el ruido de los materiales que se rompen. Es el ruido de las cosas al caer desde la altura, un ruido interrumpido y por lo mismo eterno, un ruido que no termina nunca, que sigue sonando en mi cabeza esa tarde y no da señales de querer irse, que está para siempre suspendido en mi memoria, colgado en ella como una toalla de su percha. Ese ruido es lo último que se oye en la cabina del vuelo 965.

Más o menos lo mismo ocurre cuando Laverde y Yammara se encuentran en los billares de la calle 14. El primero le enseña la foto que el día anterior se había hecho tomar en la Plaza de Bolívar para regalársela a su esposa Elena. Antonio conoce que Laverde ha estado como veinte años en la cárcel. En las páginas 26-27 el narrador observa al piloto y relata:

Su cabeza, de repente, estaba en otra parte: sus movimientos, su mirada fija en las bolas de marfil que lentamente asumían sus nuevas posiciones sobre el paño, eran los de alguien que se ha ido, una especie de fantasma. Empecé a considerar la posibilidad de que Laverde y su esposa estuvieran divorciados, y entonces me llegó, como una epifanía, otra posibilidad más dura y por eso más interesante: su esposa no sabía que Laverde había salido de la cárcel. En un breve segundo, entre carambola y carambola, imaginé a un hombre que sale de una cárcel bogotana – la escena en mi imaginación tenía lugar en la Distrital...

Yammara no se limita a contar lo que otros personajes, Maya o Consue, le dicen sobre Ricardo Laverde y el territorio-red en el que transcurrió su existencia. El narrador se moviliza al mismo tiempo entre dos o más espacios, en los que transcurre su propia experiencia y la experiencia de Ricardo Laverde descrita por los otros. En la escena anterior ambos se encuentran en un lugar localizado: los billares. Ese territorio fijo se anexa con el espacio de la fotografía, pero también con el espacio corporal de Laverde y hasta con el espacio del expiloto saliendo de la cárcel Distrital. En otras palabras, un territorio localizado se enlaza con otros territorios locales y con el territorio-red del crimen. La fotografía actúa, en este caso, como un producto tecnológico que facilita la conexión espacial.

En definitiva, en la novela de Vásquez se puede identificar la articulación narrativa simultánea de varios territorios, no necesariamente contiguos, pero sí conexos debido a los permanentes y simultáneos procesos de des- y reterritorialización. Las suturas son también reconocibles. Este “paradigma narrativo de multiterritorialidades imbricadas” aparece como un entramado inestable a nivel espacio-temporal: la temporalidad se conjuga con la espacialidad en su calidad de proceso, ya que lo glocal es el resultado de una transformación topológica que no

ocurre inmediatamente o en un instante puntual; lo local y lo global están siendo construidos en el tiempo.

El argumento de multiterritorialidad sustenta también la presencia de los gráficos que siguen a la interpretación de la novela del colombiano y en los que se muestran territorios anexados, pero con las fronteras territoriales todavía visibles. Esta característica se vislumbra ya en la denominación de esos gráficos: topología multiterritorial (territorio-zona), fotografía incluida en otros dos espacios y los territorios del piloto.

Por último, la propuesta de “multiterritorialidad imbricada” apoya también la identificación genérica del tipo de novela, a través de sus estructuras de territorialidad. En *El ruido de las cosas al caer*, por ejemplo, confluyen dos territorios diferentes que podrían caracterizarse como el territorio del «mal» (de tipo red) dominado por la oscuridad, la penumbra, la incertidumbre; centrado en las grandes urbes; donde reina la confusión y el caos y proliferan los delincuentes y asesinos, y otro territorio local de existencia paralela donde vive la gente «normal». La confluencia de ambos territorios ocurre a partir de un crimen (los sicarios que disparan contra Laverde y Yammara) al que acompaña una atmósfera de misterio y peligro. Este acontecimiento inicia la búsqueda de los asesinos y el móvil del crimen por parte del narrador, quien a manera de un detective debe atravesar el territorio de las «sombras», aplicar su intelecto para lograr respuestas a sus conjeturas y descifrar los enigmas; una operación que se retrasa gracias a la dosificación de información, pero que mantiene la intriga hasta el final. Esta forma narrativa que prima en la obra de Vásquez comparte características con la novela negra.

No voy a pedirle a nadie que me crea permite también imaginar un territorio-zona y un territorio-red. El primero, situado en un distrito de Barcelona, muestra escasos signos locales e identidades sociales y culturales cerradas, a pesar de la multiculturalidad que caracteriza a la ciudad; mientras el segundo, vinculado al crimen organizado, es el que domina la sociedad representada y expresa los símbolos y los valores de la globalización actual: la movilidad transnacional, la lucha por lograr la riqueza a cualquier precio, la inmigración y los nuevos medios tecnológicos de comunicación.

En el territorio-zona, la topología y las prácticas sociales de sus habitantes se han modificado con la construcción de estructuras arquitectónicas intraurbanas selectivas que mantienen formas de discriminación y exclusión: clasista y étnica. Una exclusión que se expresa con claridad en los sujetos inmigrantes cuya vida se desenvuelve entre la movilidad impuesta y el desarraigo de la desterritorialización. Además, el territorio-zona ha perdido las características del barrio tradicional en relación al abandono de la comunidad como un eje rector, la pérdida de las habilidades de coexistencia con modos de vida diferentes y su reemplazo por el individualismo y la primacía de los intereses de grupos económicos transnacionales.

El territorio-red es el espacio de una organización criminal originaria de México que planifica lavar activos en Barcelona con el apoyo de políticos y fuerzas del orden de esa ciudad. A la red le caracteriza la profesionalización, tecnificación y líderes académicamente preparados en negocios internacionales que dirigen la organización como una empresa financiera global. Se trata de una lógica del empresariado criminal que coincide con la del neoliberalismo más radical y que favorece los signos globales (teléfono celular) en el funcionamiento del territorio-red, pero sin socavar la desigualdad del orden social, trivializando y glorificando la delincuencia y planificando «estrategias de muerte».

El relato presenta cuatro instancias narrativas que usan diversos medios de expresión. Este recurso además de otorgarle a la novela un carácter polifónico se encarga de dislocar las perspectivas de voces supremacistas y de las convenciones literarias para convertir la historia narrada en un “mundo al revés”. Las voces narrativas aparecen unificadas gracias a la estructura de la picaresca. El término picaresca es aplicado a la novela del mexicano en el “sentido amplio” que le otorga Claudio Guillén (1971). La propuesta es que las características del pícaro se hallan disgregadas especialmente en dos personajes: Juan Pablo y Lorenzo. Estos rasgos picarescos tienen que ver con la narración en primera persona, la soledad del huérfano y su permanente extrañamiento de la sociedad al no estar integrado en ella, la narración pseudoautobiográfica, un punto de vista prejuiciado acompañado de una visión reflexiva y crítica, énfasis en el nivel material de la existencia: el hambre y el dinero, observación de la organización social y un final abierto.

La narrativa picaresca en *No voy a pedirle a nadie que me crea* desempeña un papel fundamental no solo en la caracterización de los personajes, sino como instrumento literario para leer el espacio del territorio-red del crimen organizado, comprender el funcionamiento de una sociedad en crisis, estructurar la narrativa y para poner en evidencia la fragmentación del territorio-zona y del mismo relato literario. El ingreso al territorio-red ocasiona en Juan Pablo una percepción fragmentada del espacio y su narración acelerada es el relato de los encuentros con los diferentes personajes de la red. Resulta claro que el viaje de este pícaro moderno ha sufrido los efectos de la globalización actual. La movilidad de Juan Pablo y la cadena de enredos que vive en Barcelona, se pueden equiparar al viaje y a las aventuras del pícaro. Villalobos emplea también en su narración recursos que suelen aparecer en la picaresca, tales como: la sátira, el humor, la ambigüedad, el absurdo, la ironía, la autoficción y los estereotipos nacionalistas.

El protagonista de la narrativa no necesita estar en ciertos lugares para conectarse con los otros nodos-personajes, puede estar anclado a un lugar y citarse en los espacios virtuales, lo importante es mantenerse siempre en contacto. El territorio-red se ha ampliado a la experiencia digital que contrarresta las distintas formas de movilidad geográfica. Por lo tanto, la estructura reticular en la obra literaria aparece configurada a través de un medio globalizado (el celular) y no por una cartografía local urbana. Esta modalidad explica, asimismo, la organización caótica de la trama, con cuatro formas de escritura diferentes que aparecen como un universo de espacio-tiempos simultáneos.

Sin embargo, se puede notar un «exceso» de humor-en especial de chistes- en la obra del mexicano. Una característica que lleva a pensar en la crisis de representación del sistema literario y a explicarla con la propuesta *deleuze-guattariana* (2012) como una forma de “desterritorialización negativa” (ver 1.4.3) Las líneas de fuga o movimientos de des-reterritorialización positivos apuestan por estrategias literarias que logran nuevas formas de articulación territoriales que no han sido atrapadas por el aparato codificador del mercado internacional global, mientras que en la des-reterritorialización negativa las estrategias literarias se encaminan a seguir la cartografía trazada por dicho aparato.

Tanto el territorio-zona como el territorio-red son espacios diaspóricos que se anclan en la migración global de la actualidad. La diáspora aparece, en el territorio-zona, como un «archipiélago» de asentamientos étnicos, religiosos y lingüísticos que se guían por la lógica de la distribución global del capital (Bauman, 2013, p.35). Por eso, no es extraño que Valentina observe al territorio de acogida como una «pendiente». La pendiente, empleada en su carácter heurístico, se puede representar en la geometría no euclidiana como una «trompeta». La representación no es gratuita porque un espacio de esta conformación tiende a separar a los sujetos que lo recorren, como se muestra en el (Gráfico 1), y a confundirlos ante los múltiples trayectos posibles.

En el territorio-red de la obra literaria se destaca la velocidad acelerada de la tecnología digital (celulares, computadoras, internet), en la cual la dimensión temporal lineal parece casi inexistente y el presentismo se impone (Gráfico 2). El deseo de gratificación instantánea resulta en que la durabilidad no sea importante. Asimismo, dentro de la organización criminal el uso de sociolectos, el humor y la violencia juegan un papel en la circulación del poder y como borde invisible y fluido del territorio-red. En definitiva, se trata de la representación de una sociedad globalizada cada vez más interconectada, consumista y donde la multiculturalidad sirve a los fines del mercado transnacional. El contexto de los pícaros de Villalobos es un mundo con signos evidentes de la gran urbe globalizada.

La hegemonía clara del territorio-red sobre el territorio-zona, cuya función se restringe a la ambientación y el hecho de que la mayor parte de los personajes de la novela expresan una territorialidad global dan por resultado que la novela de Juan Pablo Villalobos se acerque a una *tendencia global*.

Guadalajara y Barcelona se muestran como ciudades con características similares; ambas, dominadas a nivel político y económico por estructuras de poder corruptas y criminales. En ellas son evidentes el racismo y la discriminación clasista, la búsqueda de riqueza, la desvalorización de los saberes, así como también el desvanecimiento de los signos de cooperación comunitaria y familiar. Tanto la familia de Juan Pablo como la de Laia Carbonell, a uno y otro lado del Atlántico, se presentan como grupos disfuncionales, unidos por

conveniencias sociales o económicas y jerarquías impositivas, antes que lazos afectivos. Los signos culturales de ambas ciudades son casi inexistentes. Al parecer, la maquinaria de la homogeneización globalizadora ha nivelado estos territorios literarios al punto de que no se observan diferencias que puedan destacarse.

En la Barcelona novelada, los lugares turísticos que se mencionan no están relacionados con sucesos decisivos de la trama. Es notoria la ruptura social de los vínculos con el pasado y la tradición, la primacía de la cultura de la superficialidad y el consumismo de la actual globalización. Más o menos lo mismo sucede con los personajes, pues a excepción del habla vernácula, muy poco les queda de rasgos identificatorios locales. A pesar de que los miembros del territorio-red se movilizan en Barcelona como si fuera su propia ciudad, los narradores Juan Pablo y Valentina escriben desde Barcelona, adonde han inmigrado después de vivir toda su vida en México, sin un arraigo local; su sentido de pertenencia territorial se ha disuelto en la nueva sociedad.

Otra característica relevante de la novela es el juego narrativo permanente con las expectativas del lector a través de la movilidad entre temporalidades y espacialidades simultáneas. De esta manera, lo global y lo local aparecen con un cierto carácter híbrido o difuminado. Este rasgo se puede comprobar tanto en la caracterización de los territorios literarios como de los personajes. Al parecer lo global ha ingresado por los medios de comunicación masivos y las industrias culturales acercando los paisajes, la variedad dialectal y la cultura catalana a países distantes como México. Por eso, la narrativa literaria transcurre en un espacio fronterizo en el que lo global se ha impuesto, aunque todavía quedan marcas de lo local en los criminales de menor jerarquía quienes expresan los nacionalismos más cerrados y xenófobos.

Un paradigma narrativo de estas características podría ser denominado de “**multiterritorialidad líquida**”. Aquí, impera la simultaneidad dinámica de espacios-procesos (no soportes materiales) y la complejidad de sus interrelaciones, mientras los lugares y las identidades locales se van difuminando como ocurre cuando los líquidos entran en contacto entre ellos y fluyen de acuerdo a su densidad individual.

Con la globalización, lo que ocurre en un sitio, ocurre en otro y estos sucesos se condicionan entre sí. Los condicionamientos a los que se imagina como flujos, permiten identificar la mutabilidad de territorios literarios y culturas. Así, territorio-zona y territorio-red se confunden en la narrativa de Villalobos, a manera del “espacio líquido” al que hace referencia Zygmunt Bauman (2003). Las fronteras territoriales adquieren una naturaleza endeble y borrosa, la soberanía se vuelve frágil. La homogeneización de lo local a partir de la maquinaria global y la creación de territorialidades líquidas provocan que los personajes no encuentren su lugar en el mundo y expresen una angustiosa sensación de soledad y de extrañeza.

La dificultad para identificar límites territoriales y suturas espaciales en *No voy a pedirle a nadie que me crea* se debe también a un juego narrativo permanente entre los planos de la realidad y la ficción. Para ello, Villalobos activa el mecanismo de la autoficción, es decir una mezcla de elementos de la «realidad» y elementos imaginados sobre sí mismo. Empero, la falta de delimitación de los territorios literarios también está relacionada a recursos como la dilución del significado en los lugares del territorio-zona y al «presentismo» por el empleo de medios de comunicación digitales.

En *Te di la vida entera* son tres los territorios literarios representados. Un territorio-zona, centrado en la Habana y dos territorios-red globalizados. En el primero se ha detectado una transformación espacial; desde una forma geométrica compacta, como un «nudo», hasta un «territorio fragmentado»: dos formas heurísticas que facilitan la visibilización de la ruptura en los procesos que marcaron las territorialidades de los personajes. La Habana novelada expone la dinámica de la ciudad latinoamericana de origen colonial, como territorio de “escritura geosimbólica”, que se va transformando en una metrópoli dispersa, resultado de la ampliación de territorios locales expuestos a los efectos de la globalización actual.

A mediados de la década de los noventa del siglo XX, la capital de Cuba aparece atravesada por dos territorios-red vinculados al capitalismo globalizado: el del turismo y el de la mafia estadounidense. Precisamente, la percepción de la forma expandida de la urbe se debe a su organización en torno a flujos de capital, flujos de información y de tecnología que han logrado ingresar en el territorio-zona. Este territorio se muestra en ruinas por el derrumbe de

las edificaciones, la movilidad restringida, las relaciones comunitarias colapsadas y una notoria desigualdad social. Todas ellas características que justifican el ingreso de un concepto analítico: el «fragmento» (como ruina o polvo) ya que expone el grado de violencia premeditada que fisura un todo en sus partes. En este caso, se trata de una sociedad intercultural que estaba siendo diezmada por el hambre y la miseria debido a un gobierno socialista que ya no contaba con el apoyo pasado que le había ofrecido la Unión Soviética y que se negaba a restituir los lazos de la “isla-archipiélago” a los que se refiere Ottmar Ette.

El espacio urbano habanero de la diversión nocturna, la música, el baile, y los signos del *American Way of life*, que lo habían vuelto mundialmente famoso, en los años cincuenta del siglo pasado, derivó primero en una ciudad ruinoso, degradada y después en un espacio de desigualdad social que incitaba al consumo accesible solo para un reducido grupo de ciudadanos y turistas; para el resto, es decir la mayoría, la urbe se había convertido en un espacio de frustración.

Las mismas temporalidades locales y globales se expresan en la novela como dos lógicas espaciales contrapuestas, antagónicas, que funcionan con ritmos y velocidades diferentes: un mundo acelerado integrado por instrumentos y aparatos globales, con una cultura cosmopolita, y otro mundo que expresa la fragmentación de asentamientos locales de baja o nula movilidad. El movimiento acelerado llega a la ciudad con los territorios-red y, sobre todo, con el regreso del exiliado Juan Pérez quien forma parte de la mafia estadounidense y dispone de un automóvil de última gama para circular por la urbe. La mirada deslocalizada del Uan oscila entre la visión hacia su querida Habana de la memoria y la mirada hacia el territorio-red globalizado del cual forma parte. El personaje representa a esos primeros exiliados cubanos que abandonaron la isla después del triunfo de la Revolución Cubana y que transformaron Miami, en una extensión de Cuba en los Estados Unidos. Cuca, en cambio, representa a las subjetividades locales «enclaustradas».

Una sociedad tan fragmentada como la que se describe en *Te di la vida entera*, ha sido narrada a través de un «relato esquizofrénico». Este relato, con su característica «fractura» de la personalidad, se expresa en un discurso inconsistente y en la imposibilidad de una estructura

narrativa que lo abarque todo. Un tipo de discurso así se puede comprobar en la instancia narrativa «fisurada» de la médium (con rasgos de la autora) que explora el exilio con nostalgia y que usa la propia lengua como refugio, impulsada por recuperar a la ciudad añorada que abandonó por el destierro; también se evidencia en el protagonista masculino que regresa a la Habana y presenta una mirada deslocalizada y una voz-conciencia des-reterritorializada; lo mismo ocurre con las visiones delirantes de María Regla cuando se dirige a Santa Clara y con la desubicación espacio-temporal de Cuquita cuando es desterrada de la Habana e incluso con el «mundo paralelo» en el que habitan su amigas, después de sufrir la violencia del gobierno cubano. La «esquizofrenia» de las narradoras, vinculada con la morfosis topológica del espacio, se intensifica por medio de la conexión de dos niveles narrativos históricos: un relato referido al período pre-revolucionario (antes de 1959) y otro al pos-revolucionario.

En la novela de Valdés la mirada endotópica de la protagonista expresa una subjetividad que se ha construido en relación con el territorio-zona, pero que se ha ido transformando con la decadencia y destrucción de su espacio vital, hasta el punto que le provoca extrañamiento, inactividad y aislamiento. Lo mismo ocurre con el resto de personajes que se quedaron en la urbe y que se muestran como «fragmentos» de subjetividades que no viven su existencia a plenitud.

Las premisas planteadas en el párrafo anterior llevan a pensar que el paradigma narrativo multiterritorial de la obra literaria de la cubana es de un tipo al que denominaremos “**melancólico**”. Este paradigma se caracteriza por presentar los territorios literarios como fragmentos -en este caso ruinosos y pulverizados- fuera de su contexto histórico. Los narradores melancólicos no están en capacidad de observar la cohesión (espacial y temporal) entre los fragmentos porque su mirada todo lo disgrega o lo convierte en pedazos. La calidad de exiliados de la médium y del Uan les permite tomar la suficiente distancia del espacio observado, la Habana novelada, y dedicarse a la contemplación, es decir sumergirse en la singularidad de los territorios, sin considerar las interrelaciones espaciales. Esta mirada que polariza la representación del territorio-zona en relación a la de los territorios-red es propia

del narrador melancólico; una denominación y una conceptualización inspiradas en la propuesta del “carácter melancólico” realizada por Walter Benjamin⁷³.

Es evidente que las miradas de los personajes en la obra literaria, en especial de sus narradores, expresan un carácter melancólico, de tedio vital falto de sentido y vacío del tiempo, pero también de éxtasis delirante. Este estado es el resultado de la destrucción del territorio-zona que había sido el espacio de sus experiencias y de sus afectos. La pérdida espacial se construye como una percepción del transcurso imparable del tiempo lineal; por ejemplo en la destrucción de la casa donde habita María Regla, a partir de su descripción previa al desplome hasta su conversión en «polvo». Sin embargo, lo transitorio del tiempo parece también entenderse como un fenómeno premonitorio, es decir, la anticipación del futuro que les espera a los personajes: la «destrucción». La expulsión de Cuca Martínez de su casa y de su ciudad representa esa destrucción que se ratifica en su posterior pérdida de la razón: la esquizofrenia como fragmentación de la personalidad. Al mismo tiempo, las ruinas del centro histórico de la Habana Vieja adquieren una fisonomía alegórica de fragmentación que gira en torno a lo local y lo global.

No solo el cadáver de María Regla representa la pérdida de la vida y su condición de naturaleza muerta, caída; lo mismo ocurre con el resto de personajes por sus subjetividades fracturadas e incluso con las «ruinas y el polvo» del mundo representado en la ficción. Todos ellos aparecen como una alegoría susceptible de ser leída a partir de la melancolía: con la cavilación de quien trata de profundizar en los espacios abismales de la devastación hasta el

⁷³ El concepto de melancolía marcó el pensamiento temprano de Benjamin en el *Origen del Drama Barroco alemán* (1925), presentado como tesis de habilitación. Este estudio lo ha tomado como inspiración para la descripción del “paradigma de multiterritorialidades melancólicas”. Antes de Benjamin, la melancolía había sido objeto de innumerables reflexiones a lo largo de la historia del pensamiento occidental, solo que el filósofo alemán retoma la tradición imprimiéndole su propia huella en torno a la noción de crítica y de alegóresis barroca. El concepto de melancolía se balanceó históricamente como un núcleo dialéctico en torno a la locura y al genio por su vinculación con las influencias astrales de Saturno, y como disposición anímica de un momento histórico que encontró su máxima expresión en el Barroco. Este núcleo dialéctico, carente de síntesis simbólica, permite adscribirlo a la imagen que exponen los territorios literarios en algunas obras como la de Zoé Valdés. Vale la pena destacar que el estudio de la obra de Benjamin ha dado lugar a varias interpretaciones por parte de los críticos (Woolands, 2020) (Ayuso, 2010)

límite de la locura, de la destrucción de su propia subjetividad; sin poder salvar al territorio-zona que se muestra falto de redención y condenado a la desaparición.

La expresión de este mundo fragmentario ocurre también a través de discursos fracturados y faltos de lógica («esquizofrénicos»), hasta el punto de que se podría hablar de un “fragmentarismo”⁷⁴, como en el caso de las visiones de María Regla, descritas casi al final de la novela; por medio de un lenguaje que ya no es el comunicativo, lógico-conceptual, sino que describe más bien imágenes delirantes (pp. 346-347). En otras palabras, el melancólico expone los fragmentos de la decadencia espacial, pero no la resuelve en ningún tipo de territorialidad simbólica, pues carece de las referencias históricas que pueden remitirle al sentido.

En cuanto al tiempo en la novela, se discutió sobre la velocidad de los territorios-red que arrasan el orden y el reposo del tiempo local, provocando una conjunción de tiempos entre el pasado y el presente que se evidencia sobre todo en el viaje que el Uan y su familia realizan por la ciudad. Ambos tiempos conviven en el espacio dialéctico de la catástrofe que implica la destrucción de la unidad espacial. Lo que determina la fragmentación del pasado es el tiempo de su legibilidad -que los narradores apenas si conectan con el contexto histórico, abandonando una lógica causal- que lo presenta como imágenes sincrónicas. En cambio, el presente aparece como un tiempo de destrucción sin posibilidad de futuro y sumergido en una especie de intemporalidad.

Por otro lado, las territorialidades de las instancias narrativas expresan una diversidad entre el apego a “lo local” y “lo global”. Pero son las redes, su movilidad y su capital económico, las que se imponen en la narrativa. De ahí que la tendencia de mayor peso en la obra literaria sea la global. Los territorios-redes y la globalización capitalista que los define, no sólo están vinculados con la fragmentación del territorio-zona, sino también con la «esquizofrenia» de las instancias narrativas femeninas, con las subjetividades fisuradas de los personajes, con la

⁷⁴ Para Raimundo Ayuso (2010, p.1), quien se ocupa del prólogo al *Origen del Drama barroco alemán* de Walter Benjamin, el “*fragmentarismo* es la ausencia de argumentos compensada por el uso dramático de figuras retóricas con las que componer una imagen que alcance el estatuto de idea, la reflexión a partir de lo particular, la carencia de conclusión...” En otras palabras, la expresión de un pensamiento no-lógico.

experiencia espacial de la decadencia, con la fragmentación del imaginario colectivo y de sus territorialidades.

En definitiva, en el “**paradigma narrativo de multiterritorialidades melancólicas**”, es posible identificar las tensiones en la interioridad de los fragmentos territoriales aunque no las interacciones entre ellos; se trata solo de mostrar la falsa unidad territorial, pues los fragmentos autoexponen la polarización espacial. Con la irresuelta tensión en el sentido anterior -no hay una re-integración de los fragmentos-, resulta difícil establecer los límites de los territorios literarios en la novela de Valdés, pues no se vislumbran suturas. Es como si el narrador se hubiera extraviado en el espacio. Al parecer, las fuerzas sociales de lo local se habrían rendido ante la irrupción devastadora de lo global. Por eso, la forma que prima en el relato es la rememoración, el inventario de un pasado como reliquia o cadáver, los recuerdos de algo que se tuvo- por ejemplo, el territorio natal- y ya no se puede recuperar. Lo melancólico puede adquirir una dimensión negativa al ser un estado de ánimo caracterizado por la pena, la tristeza y la parálisis porque no se trata de una reflexión que moviliza la acción o la creación de algo nuevo.

Resulta notorio en la sociedad novelada la separación entre el poder y la política, en la actual época de globalización: mientras en Cuba las instituciones sociales permanecen localizadas, el gobierno socialista cede el control sobre los procesos económicos a las fuerzas del mercado extraterritoriales. Los poderes globalizadores se adicionan al estado, en cambio, los lazos de sangre y las pertenencias de suelo se van difuminando, a la par que surgen nuevas formas identitarias.

Al comparar el “paradigma narrativo de las multiterritorialidades imbricadas” con el de las “multiterritorialidades líquidas” y las “multiterritorialidades melancólicas” se puede afirmar que en todos ellos las fuerzas sociales locales y globales en pugna han ocasionado una fragmentación de los territorios-zona literarios (el barrio de la Candelaria, el distrito de Sarría-San Gervasio y la Habana). Esta situación implica que esos espacios han sufrido una morfosis topológica. La fragmentación territorial ha implicado una mayor desigualdad social y la pérdida del carácter comunitario. De igual manera, la nueva forma territorial ocasiona una

ruptura en los procesos que marcaron las territorialidades de los personajes y una fractura en su subjetividad.

No obstante, en las “multiterritorialidades imbricadas” los territorios-zona y red todavía luchan por lograr una apropiación total del espacio; las fronteras de cada uno de esos territorios se presentan demarcadas y diferenciadas como suele ser el caso de la materia sólida que no se mezcla con facilidad. Incluso es posible, en algunos casos, visualizar la transposición o traslape interterritorial, así como las suturas entre ellos y hasta los abismos o agujeros que los separan. Lo mismo ocurre con las pertenencias territoriales, que están en defensa de ambos tipos de territorios literarios.

La disolución entre los territorios de las “multiterritorialidades líquidas” implica, en cambio, la adquisición de un carácter difuminado o borroso entre las fronteras interterritoriales literarias. Esta situación no impide la aparición de mayor número de límites intraterritoriales, pero menos visibles. Son características que se pueden interpretar como una supremacía de las fuerzas globales que están ganando la lucha a las fuerzas y a las pertenencias territoriales locales. En este tipo de paradigma narrativo la lucha local-global es menos evidente y ya no se identifican las suturas entre los territorios-zona y red, contiguos o no, ni tampoco la superposición o traslape interespatial. Los territorios literarios aparecen con una imagen más homogeneizada, no tanto en su carácter material, sino como procesos.

La diferencia con los otros paradigmas narrativos multiterritoriales es que en el “melancólico” todos los territorios literarios se presentan fragmentados, ofreciendo la imagen de un tiempo detenido al que se vuelve la mirada por las carencias del presente. Poco o nada se dice acerca de las interrelaciones espaciales y por lo tanto de los límites o de las fronteras territoriales. Además, en el “paradigma de las multiterritorialidades melancólicas” aparece una exposición de fragmentos en un mundo de ficción como una imagen caduca, el resultado de una catástrofe. De esos fragmentos, él o los narradores melancólicos eligen algunos que representan lo que tienen de específico y pueden hacerlo, como Valdés, a través de una escritura esquizofrénica que arrasa con las convenciones discursivas y sintácticas del lenguaje y abandona por lo tanto su significación. Aquí los personajes parecen no encontrar su lugar

en los territorios literarios, su existencia transcurre mayormente en el encierro y la apatía o la falta de opciones les lleva a estar condenados a la desaparición. Una situación que se podría interpretar como la debilidad y falta de autonomía de lo local para enfrentar a la globalización actual que se ha impuesto como la destrucción de un «ciclón» a espacios y figuras literarias.

Los recursos que han facilitado la identificación de las formas territoriales varían en las tres narrativas. En la “imbricada” tiene que ver, en primer lugar, con el motivo más frecuente del relato: las caídas y su experimentación por parte del narrador. En segundo lugar está el empleo de facultades sensoriales y deícticos espaciales por parte de la instancia narrativa cuando penetra en espacios múltiples e interactúa entre ellos. La sutura entre territorio-zona y territorio-red ocurre a través de metáforas, elementos sonoros e incluso la fotografía, como un instrumento tecnológico. Así, las fronteras de los territorios pueden ser identificables con relativa facilidad.

La conformación de la “multiterritorialidad líquida” ha sido visualizada gracias a los rasgos picarescos en la novela, sobre todo por el viaje que realiza el protagonista, la organización del territorio-red novelado, así como por la primacía de valores y elementos culturales y medios de comunicación propios de la globalización de esta época. La facilidad en la movilidad de los personajes, así como la velocidad de las acciones en el territorio-red llevan a pensar en la fluidez de este territorio, que se desplaza continuamente con tanta fuerza que se difunde en el territorio-zona, mezclándose gradualmente y casi sin resistencia hasta lograr una distribución uniforme en la que predominan las características de la globalización económica y cultural.

Por último, la “multiculturalidad melancólica” se ha estructurado en torno a dos espacio-tiempos, local y global, que se diferencian tanto y están tan separados entre sí que apenas si logran convivir entre ellos y de los cuales uno, el local, está en vías de desaparición y se presenta como fragmentos ruinosos. La falta de interrelación entre los territorios literarios se debe a que uno de ellos, el global, ha sido impuesto por las formas que detentan el poder. Así, a las territorialidades locales no les queda más que tratar de adaptarse para sobrevivir o

perecer. Las instancias narrativas esquizofrénicas fueron también fundamentales para visualizar la fractura de territorios y personajes.

De acuerdo a las conclusiones anteriores, se puede inferir que las tres narrativas literarias del corpus mantienen lo que Hopenhayn (1999) llamó “la marca del doble signo”, es decir la huella de la tensión global/local, no solo porque representan territorios-zona (locales) y territorios-redes (globales), sino también porque dicha tensión se presenta como homogeneidad (glocal) y diferenciación económica y cultural, fragmentación territorial y social, además de condensación de temporalidades en un mismo territorio literario. Como lo expresaría Doreen Massey: en la actualidad, las “geometrías del poder”, en una Latinoamérica de profundas desigualdades, marcan la movilidad diferencial entre los sujetos de la ficción y su acceso a dispositivos tecnológicos de avanzada, tanto a nivel de medios de comunicación como de transporte. La apropiación de la tecnología implica también el situarse en un territorio literario diferente y asumir una identidad territorial diversa.

El hecho de que **predomine la tendencia global** en las novelas implica una hegemonía de los territorios-red y de su territorialidad. Esta situación se puede interpretar como la representación del movimiento del capital en busca de territorios de mayor rentabilidad y sin consideración de sus vinculaciones nacionales, urbanas o locales en general. Una de las expresiones de ese escenario narrativo globalizado y de ese capital desterritorializado es posible vislumbrar en los «morfismos», es decir en las modificaciones topológicas heurísticas que han sufrido los territorios literarios a través del tiempo, al adoptar formas más difusas orientadas hacia los flujos de capital. Son territorios narrados donde aparecen «islas» que concentran los mercados de trabajo de mayor envergadura y las tecnologías de comunicación y transporte más avanzadas. En estos territorios literarios el poder global se vuelve cada vez más homogéneo a las simbolizaciones culturales porque sus flujos penetran hasta el lugar más recóndito. En todas las novelas, la confrontación con temporalidades y prácticas espaciales que destruyen sentidos de localidad, las relaciones interfamiliares y la sensación de corporalidad de la vida comunitaria conflictúan a la mayor parte de personajes, volviéndolos subjetividades frágiles y marcadas por la soledad y el extrañamiento.

La aparente convivencia plural de múltiples identidades no está exenta de la creación de nuevas formas de **límites territoriales** que demarcan la extrema desigualdad social de este tiempo. Las fronteras sociales, étnicas y nacionales, siguen exponiéndose en las narrativas literarias, solo que ahora en dimensiones globales. El resultado de este estudio confirma que lo local en la narrativa literaria no significa necesariamente escribir sobre el mismo territorio en que nació el autor ni lo global, si se lo hace sobre territorios ajenos. No obstante, es evidente que ya en los años noventa del siglo pasado, las prácticas sociales de los territorios-zona representados se combinaron con la actividad espacial en redes, de tal manera que las relaciones espacio-temporales sobrepasaron las fronteras de los estados, es decir, se volvieron transnacionales. En todas las novelas interpretadas, los territorios-red se presentan como los espacios-tiempos del futuro, relacionados a tecnologías de última generación, asociadas con la velocidad, el poder y la riqueza, pero también con la movilidad.

No parece casual que todas las redes literaturizadas estén ocupadas por el espacio del narcotráfico y otras organizaciones criminales vinculadas a él. En el corpus estudiado estos grupos representados mantienen sus configuraciones de poder y mecanismos de acción, análogos a los del capitalismo neoliberal, que degenera el tejido social representado en las novelas y emplea la violencia y las estrategias de muerte para lograr sus objetivos.

La misma premisa anterior nos lleva a comprender que el espacio global del crimen se ha apropiado del miedo en la imaginación contemporánea. Ciertamente, como paradigma del capitalismo financiero, el narcotráfico y otras organizaciones criminales se muestran como el rostro deformado de la globalización actual, el nuevo «monstruo voraz», el «mal», localizado supuestamente en el espacio externo a la sociedad. Por lo pronto, el monstruo se promociona como parte de las bondades de la globalización porque dispone de una nueva arma: los réditos económicos que distribuye a diestra y siniestra con un margen de ganancia que ninguna estructura de negocios legal puede hacer frente. La resolución de las narrativas literarias de Villalobos y Valdés muestra el fracaso de signos de potencial subversivo ante la lógica maniquea dominante. En cambio en la novela de Vásquez, la muerte de todos los pilotos literarios y la crítica del narrador a la falta de transparencia política y social, así como a la

cultura del todo vale para hacerse rico, permite imaginar una postura de mayor reflexión sobre la condición humana actual.

Con nuestras conclusiones no se puede probar que los agentes literarios y los editores de las grandes empresas editoriales han favorecido la adscripción de sus respectivos autores hacia territorios-redes o temáticas de crimen, violencia, miedo, y signos y valores de la globalización actual que favorecen la recepción de las narrativas literarias y aumentan las ventas. Empero, el hecho de que estas estrategias acompañen a todas las novelas del corpus lleva a pensar que fueron tomadas en cuenta al otorgarse los premios, independientemente de otros recursos narrativos empleados. No obstante, la metodología se muestra como una forma de interpretación literaria confiable para determinar la tendencia local/global/glocal junto con los “paradigmas narrativos de multiterritorialidades” que permitirán identificar las interrelaciones territoriales en otras novelas.

Bibliografía

Bibliografía primaria:

- Valdés, Z. (2006). *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta.
- Vásquez, J. G. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara.
- Villalobos, J. P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.

Bibliografía secundaria:

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2012). Las novelas del yo. En A. Casas (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 123-149). Madrid: Arco/Libros S. L.
- Albornoz Vásquez, M. V. (2017). El miedo y la memoria. *Diablotexto Digital. Revista de la Universidad de Valencia*, 2, 51-66.
<<https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/10132>>, (25.04.24).
- Alemán, A. y Sevilla, E. (2021). La bóveda celeste es el libro donde están escritos los poemas del universo: Astronomía, Literatura y Pedagogía en el Ecuador. En V. Ramírez, A. Nieto-Galán y E. Sevilla (eds.). *Astronomía, literatura y espiritismo: Camille Flammarion en América Latina*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Andrés-Suárez, I., Kunz, M. Y D'Ors, I. (2002). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (De Gustavo Remedi). Buenos Aires/Montevideo: Fondo de Cultura Económica/Ediciones Trilce/FLACSO-Argentina.
- Appadurai, A. (2005). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (7.^a ed., vol. 1). Minnesota: Public Worlds-University of Minnesota Press (Trabajo original publicado en 1996).
- Andradi, E. (2010). *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*. Jaén: Alcalá Grupo Editorial (Trabajo original publicado en 2007).
- Avendaño Ruz, C. (2002). Americanización de la vida diaria y empoderamiento comunicacional. *Ágora Digital*, 3, 1-12.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=963175>>, (25.04.24).
- Ayuso, R. (2010). *Sobre el prólogo al Origen del Drama barroco alemán de Walter Benjamin (Prólogo a la dramática escritura de Walter Benjamin)*. Las Nubes.Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/Ayuso.pdf>, (26.04.24).

- Bachelard, G. (1999) *La intuición del instante* (2.^a ed., trad. De Jorge Ferreiro). México: Fondo de Cultura Económica (Trabajo original publicado en 1932).
- Badie, B. (1995). *La Fin des territoires*. Paris : Fayard.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Trad. De Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra). Madrid: Taurus.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida* (Trad. De Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2017). *La globalización. Consecuencias humanas* (3.^a ed., trad. De Daniel Zadunaisky). México: Fondo de Cultura Económica.
- Barnett, M. (2011) *Canción de Rachel*. Barcelona: Libros del Asteroide (Trabajo original publicado en 1969).
- Barnett, M. (2020) *Biografía de un cimarrón*. Madrid: Editorial Siruela (Trabajo original publicado en 1966).
- Bencomo, A. (Primer semestre, 2009). Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35(69). 33-50.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5561444>>, (25.04.24).
- Berdeja, J. M. (1 de agosto de 2019). Reír para no llorar. La crítica académica. En J. P. Villalobos. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. SENALC.
<<https://www.senalc.com/2019/08/01/reir-para-no-llorar-la-critica-academica-en-no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-2016-de-juan-pablo-villalobos/>>, (25.04.24).
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura* (Trad. De César Aira). Buenos Aires: Manantial. (Trabajo original publicado en 1994).
- Boi, L. (Enero-julio, 2016). El entrelazamiento y el nudo como metáforas de la interacción entre arte y ciencia (Trad. y ed. crítica y notas de Arturo Romero y Francisco Anaya). *Revista de la Benemérita Universidad autónoma de Puebla*, 22, 7-25.
<https://www.researchgate.net/publication/313644619_uccion_edicion_critica_y_notas_de_El_entrelazamiento_y_el_nudo_como_metaforas_de_la_interaccion_entre_arte_y_ciencia_de_Luciano_Boi>, (25.04.2024).
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (2002). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En *Obras completas I. Ficciones* (13.^a ed., pp. 431-443). Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (5.^a ed., trad. De Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1992).
- Brizuela, L. (2012). *Una misma noche*. Editorial Alfaguara.
- Burkhardt, W. (2015). Räume des Wissens. En J. Dünne y A. Mahler (Hrsg.). *Handbuch. Literatur & Raum* (pp. 115-125). Berlin, Boston: De Gruyter.

- Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Cabrera Infante, G. (1991). *Tres tristes tigres* (4.^a ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Cabrera Infante, G. (2001). *La Habana para un infante difunto*. Barcelona : Bibliotex, S. L.
- Caires Gouveia, M. (2003). *Un novelón con espinas: Te di mi vida entera, de Zoé Valdés, como discurso paródico*. Caracas: Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello.
<<http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAQ0039.pdf>>, (25.04.24).
- Campillo, A. (Febrero, 2000). El sujeto y el espacio. *Malleus. Revista de Filosofía*, 9, 71-75.
<<https://webs.um.es/campillo/miwiki/lib/exe/fetch.php%3Fid%3Dpublicaciones%26cache%3Dcache%26media%3Del-sujeto-y-el-espacio.pdf>>, (25.04.24).
- Canetti, Y. (2008). La literatura contemporánea víctima del despotismo comercial y la globalización. En J. Montoya y A. Esteban (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 113- 129). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Carrión, F. (Octubre, 2010). Local y global: una aproximación desde el sentido de pertenencia. *Proposiciones. Pensar la Ciudad*, 37, 146-154.
- Castells, M. (2006). *Sociedad en Red*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo Lagos, S. (2016). *Al poder no le interesa la conciencia crítica: Juan Pablo Villalobos*. Universo. Sistema de Noticias de la UV.
<<https://www.uv.mx/prensa/entrevista/al-poder-no-le-interesa-la-conciencia-critica-juan-pablo-villalobos/>>, (25.04.24).
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad* (Trad. De Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini). Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Cinco Días. (18 de diciembre de 2019). Bertelsmann paga a Pearson 606 millones por llegar al 100 % del Penguin Random House. *El País Economía*.
<https://cincodias.elpais.com/cincodias/2019/12/18/companias/1576660404_490070.html>, (25.04.24).
- Cohen, A. (1999). *Los esforzados* (Trad. De Javier Albiana). Barcelona: Anagrama.
- Condena a Ricardo Piglia y a la editorial por perjuicio a una autor en el Planeta-Argentina 1997 (02 de marzo de 2005). <https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/condenan-ricardo-piglia-editorial-premio-planeta_0_H18TRtJCtg.html> , (05.05.2024)
- Conrad, J. (2016). *La línea de sombra* (2.^a ed., trad. De Javier Alfaya Bula y Javier Alfaya McShane). Madrid: Alianza editorial.
- Contreras, J. A. (2019). *El humor de la política o la política del humor en los productos culturales del México contemporáneo*. College Park: University of Maryland Libraries.
<<https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/24900>>, (25.04.24).

- Cortázar, J. (2014). *Casa tomada*. <<https://de.scribd.com/doc/217057973/Casa-Tomada>>, (25.04.24).
- Costa de Moraes, W. (2019). Ciudad y animalidad en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. En E. Valero y O. Esa (eds.). *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio* (pp. 153-167). Barcelona: Anthropos, Universidad Nacional del Litoral.
- Cuervo, L. M. (Julio, 2006). *Globalización y territorio*. Santiago de Chile: Naciones Unidas, CEPAL, Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES). <https://www.researchgate.net/publication/227432362_GLOBALIZACION_Y_TERRITORIO>, (25.04.24).
- Cuntz, M. (2015). Deixis. En J. Dünne y A. Mahler (Hrsg.). *Handbuch. Literatur & Raum* (pp. 57-70). Berlín, Boston: De Gruyter.
- Deleuze, G. (2009). *Crítica y Clínica* (3.ª ed., trad. De Thomas Kauf y el Ministerio Francés de la Cultura). Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1993).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. (4.ª reimp., versión de Jorge Aguilar Mora). México: Ediciones Era (Trabajo original publicado en 1975).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (10.ª ed., trad. De José Vásquez Pérez y el Ministerio Francés de Cultura). Valencia: Pre-textos (Trabajo original publicado en 1980).
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). *Diálogos* (4.ª ed., trad. De José Vásquez Pérez). Valencia: Pre-Textos (Trabajo original publicado en 1977).
- Delieux, J. (2019). *La elaboración del trauma en El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. Lovaina : Faculté de Philosophie Arts et Lettres, Université Catholique de Louvain. <<http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:21382>>, (25.04.24).
- De Maeseneer, R. Y Vervaeke, J. (2020). Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. *Revista Chilena de Literatura*, 101, 405-425. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22952020000100405&script=sci_arttext&tlng=e>, (25.04.24).
- Der Vietnamkrieg. (01-November- 2016). GEO Epoche. *Das Magazin für Geschichte. 1946-1975: Kamp um ein Land in Südostasien*. 80.
- Díaz de Quijano, F. (09 de diciembre de 2016). *Entrevista a Juan Pablo Villalobos: El humor tiene que ser problemático*. El Cultural. <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20161209/juan-pablo-villalobos-humor-problematico/176983430_0.html>, (25.04.24).
- Díaz-Polanco, H. (2006). *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnografía*. México: Siglo XXI Editores. <<https://interculturalidadffyl.files.wordpress.com/2012/03/elogia-de-la-diversidad-h-diaz-polanco.pdf>>, (25.04.24).

- Dóniz, Z. (Enero-marzo, 2017). *Juan Pablo Villalobos. No voy a pedirle a nadie que me crea. Criticismo. Revista de Crítica*, 21, 271 pp. <<https://criticismo.com/no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea/>>, (25.04.24).
- Dünne, J. (2015). *Dynamisierungen: Bewegung und Situationsbildung*. En J. Dünne y A. Mahler (Hrsg.). *Handbuch. Literatur & Raum* (pp. 41-54). Berlín, Boston: De Gruyter.
- Echevarría, I. (2007). *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Esquivel, L. (1989). *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros* (Ed. por Monika Ferraris).
- Ette, O. (2005). Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica socio-cultural en la Cuba del siglo xx. *Revista de Indias*, 65(235), 729-754. <<https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/388>>, (25.04.24).
- Ette, O. (2017). Texto-Isla y escritura archipiélica: Isle de Cube. Antillas en général de Alexander von Humboldt. *Alexander Von Humboldt Im Netz. Hin: Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, 18(35), 13-24. <<https://www.hin-online.de/index.php/hin/article/view/266>>, (25.04.24).
- Faccini-Brufau, M. Del C. (2002). El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera. *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*. 7, 8 pp. <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/51861>>, (05.05.2024)
- Fariña Poveda, E. (12 de noviembre de 2018). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Liberoamérica. <<https://liberoamericamag.com/2018/11/12/no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-de-juan-pablo-villalobos/>>, (25.04.24).
- Fernández Luna, P. (2013). El ruido de las cosas al caer: la conciencia histórica como respuesta a la estética de la narco novela en Colombia. *La Palabra*, 22, pp. 29-39. <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/2015>, (25.04.24).
- Ferrer, R. (1997). *La casa de la laguna*. Nueva York: Vintage Español.
- Figueredo Molano, N. (2019). *La construcción del espacio en la obra El ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez* [Tesis de grado, Universidad Autónoma de Bucaramanga]. <https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/13296/2019_Tesis_Figueredo_Molano_Natalia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (25.04.24).
- Flores, V. Y Mariña, A. (2004). *Crítica de la globalidad. Dominación y liberación en nuestro tiempo* (3.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (28.ª ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno (Trabajo original en francés publicado en 1975).
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (31.ª ed., trad. De Ulises Guíñazú). México D. F./Madrid: Siglo Veintiuno (Trabajo original publicado en 1976).

- Gac-Artigas, P. (2015). El ruido de las cosas al caer o la reconstrucción de una era. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 4(7), pp. 165-180. <https://www.academia.edu/18348792/EL_RUIDO_DE_LAS_COSAS_AL_CAER_O_LA_RECONSTRUCCI%C3%93N_DE_UNA_ERA>, (25.04.24).
- Gallego Cuiñas, A. (ed.). (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Franfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Gallego Cuiñas, A. (Octubre, 2014). El valor del objeto literario. *Ínsula*, 814, 2-5. <https://www.academia.edu/36011064/El_valor_del_objeto_literario>, (25.04.24).
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Ramírez, F. (16 de febrero de 2017). *El malvado realismo cínico*. Letras Libres. <<https://letraslibres.com/revista/el-malvado-realismo-cinico/>>, (25.04.24).
- Gascón, D. (20 de marzo de 2017). *Operación Villalobos* [Reseña] RDL Revista de Libros. <<https://www.revistadelibros.com/no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-villalobos/>>, (25.04.24).
- Geli, C. (11 de mayo de 2019). Harry Potter en el planeta de los pingüinos. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2019/05/10/babelia/1557514611_185758.html>, (25.04.24).
- Genette, G. (2006): *Metalepsis* (Trad. De Carlos Manzano). Barcelona: Reverso Ediciones.
- Gibby, K. S. (Otoño, 2017). Ghostly Narrators in Zoé Valdés's *Te di la vida entera* and Sandra Cisneros's *Caramelo: o Puro Cuento*. *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, 2(1), pp. 83-100. <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/chiricu.2.1.07>>, (25.04.24).
- Giménez, G. (Junio, 1999). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II. Universidad de Colima*, 5(9), 25-57. <<http://www.economia.unam.mx/academia/inae/pdf/inae5/516.pdf>>, (25.04.24).
- Gingrich, A. (2011). Lokal/Global. En F. Kreff, E. M. Knoll y A. Gingrich (Hg.). *Lexikon der Globalisierung* (pp. 232-233). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gomel, E. (2014). *Narrative, Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Gómez-Escalonilla, G. (2002). La edición de libros: un sector potente, a la defensiva digital. En Enrique Bustamante (coord.). *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España* (pp. 37-65). Barcelona: Gedisa.
- González, A. (2016). Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en El ruido de las cosas al caer. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), 477-489. <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17274>>, (25.04.24).

- González, E. (18 de octubre de 1994). Delibes afirma que ha sido invitado a participar y ganar el Premio Planeta. *El País*.
<https://elpais.com/diario/1994/10/18/cultura/782434817_850215.html>, (25.04.24).
- González, G. y Merino, A. (13 de marzo de 2019). *Villalobos: En la sintaxis ya hay una visión del mundo*. Revista de Letras. <<https://revistadeletras.net/j-p-villalobos-en-el-tono-narrativo-y-en-la-sintaxis-hay-una-vision-del-mundo/>>, (25.04.24).
- González-Ariza, F. (Diciembre, 2007). Los premios literarios entre la cultura y el marketing. *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 114, 119-127.
<https://www.academia.edu/684033/Los_premios_literarios_entre_la_cultura_y_el_marketing>, (25.04.24).
- González-Echeverry, A. (Agosto, 2020). Lo audible y el sujeto que recuerda: El ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vázquez. *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*. 44, 20-31.
<<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/0.2.AUDIBLE-RECUERDO-RUIDO-GONZALEZ-ECHEVERRY-RUIDO.pdf>>, (25.04.24).
- González Fernández, F. (2012). *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*. Madrid: Nivola.
- Grey Zapateiro, H. (2021). Simbología de la cicatriz: desnudez y contaminación en el ruido de las cosas al caer. *Portal de las Palabras*, 7, 16-25.
<<https://revistas.curn.edu.co/index.php/portaldelaspalabras/article/view/1915>>, (25.04.24).
- Guerrero, G., Locane, J., Loy, B. Y Müller, G. (eds.) (2020). *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin: De Gruyter.
- Guillén, C. (2015). Toward a Definition of the Picaresque. En *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (pp. 71-106). <https://www.researchgate.net/publication/316522011_Literature_as_System_Essays_Toward_the_Theory_of_Literary_History>, (25.04.24).
- Haesbaert, R. (2011): *El mito de la desterritorialización. Del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad* (Trad. De Marcelo Canossa). México: Siglo XXI Editores.
- Hallet, W. Y Neumann, B. (eds.) (2009). Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. En *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* (pp. 11-31). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hannerz, U. (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares* (2.ª ed., trad. De María Gomis). Madrid: Cátedra (Trabajo original publicado en 1996).
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Trad. De Martha Eguía). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Henaó Uribe, L. (2018). Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vázquez. *Estudios de Literatura Colombiana*, 42, 157-173.
<<https://www.redalyc.org/journal/4983/498356093010/>>, (25.04.24).

- Hernández Delval, R. (2019). Alcances y limitaciones de lo posnacional en *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos y *Ese príncipe que fui* de Jordi Soler. *Les Ateliers du SAL*, 15, 28-42. <<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2020/05/hernc3a1ndezv8.pdf>>, (25.04.24).
- Hopenhayn, M. (1999). Vida insular en la aldea global. Paradojas en curso. En J. M. Barbero, F. López de la Roche y J. E. Jaramillo (eds.). *Cultura y globalización* (pp. 53-77). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://www.academia.edu/4887222/Varios_Cultura_Y_Globalizacion?auto=download>, (25.04.24).
- Hutcheon, L. (Febrero, 1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía (Trad. De Pilar Hernández Cobos). *Poétique*, 45, 173-193. <<https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>>, (25.04.24).
- Ingenschay, D. (2010): Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 2(1), 10 pp. <https://www.researchgate.net/publication/279478009_Exilio_insilio_y_diaspora_La_literatura_cubana_en_la_epoca_de_las_literaturas_sin_residencia_fija>, (25.04.24).
- Junquera, N. (11 de junio de 2012). Para vivir mal aquí, vivo mal en mi país. *El País*. <https://elpais.com/politica/2012/06/10/actualidad/1339345173_164363.html?autoplay=1>, (25.04.24).
- Kozak, D. (Junio, 2013). Fragmentos de la “ciudad archipiélago”. *Clarín. Revista ñ*, 509, edición impresa.
- Lahr-Vivaz, E. (2008). *Unconsummated Desires and the Fragmented Nation: Contemporary Latin American Film and Fiction* [Dissertation, University of Pennsylvania]. <https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=ljOemasAAAAJ&citation_for_view=ljOemasAAAAJ:2osOgNQ5qMEC>, (25.04.24).
- Law, S. J. (2021). *El valor del testimonio en El ruido de las cosas al caer*. Utrecht University. <<https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/40398>>, (25.04.24).
-
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (Trad. De Donald Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell (Trabajo original publicado en 1974).
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (Intr. Y trad. De Emilio Martínez Gutiérrez). Madrid: Capitán Swing Libros (Trabajo original publicado en 1974).
- Lindón, A. (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1(1), 6-20. <file:///C:/Users/User/Downloads/La_construccion_socioespacial_de_la_ciudad_el_suje.pdf>, (25.04.24).
- Locane, J. (2016). *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

López Baldano, C. (comp.). (2015). *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires: Corregidor.

López de Abiada, J. M., Neuschäfer H. J. Y López, A. (eds.). (2001). *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum.

Lotman, J. M. (1989). *Die Struktur literarischer Texte. Übers. Von Rolf-Dietrich Keil*. München: Fink.

Lorusso, F. (Primavera, 2015). Management y privatismo. Pilares ideológicos del neoliberalismo y la americanización en América Latina. *Política y Cultura*, 43, 95-12. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n43/n43a6.pdf>>, (25.04.24).

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Maciel, A. (04 de junio de 2017). *Juan Pablo Villalobos, reír en la tragedia*. Gatopardo. <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/juan-pablo-villalobos/>>, (25.04.24).

Machado de Assis, J. M. (1881). *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Trad. De Antonio Alatorre) [Archivo PDF]. <<https://ministeriodeeducacion.gov.do/docs/biblioteca-virtual/qLvD-memorias-postumas-de-bras-cubas-joaquim-maria-machado-de-assispdf.pdf>>, (25.04.24).

Mahler, A. (1999). Stadttexzte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. En A. Mahler (Hg.). *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination* (pp. 11-36). Heidelberg: C. Winter.

Mahler, A. (2015). Topologie. En J. Dünne y A. Mahler (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Raum* (pp. 1-29). Berlin, Boston: De Gruyter.

Manrique Sabogal, W. (02 de julio de 2014). Nuevo mapa en el mundo literario. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2014/07/01/actualidad/1404242324_321871.html>, (25.04.24).

Manrique Sabogal, W. (14 de julio de 2014). Saltan las alarmas en el sector editorial español al retroceder 20 años. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2014/07/14/actualidad/1405317133_980091.html>, (25.04.24).

Marías, J. (30 de marzo de 2018). Juan Gabriel Vásquez nuevo duque del Reino de Redonda. *Javier Marías Blog*. <<https://javiermariasblog.wordpress.com/2018/03/30/juan-gabriel-vasquez-nuevo-duque-del-reino-de-redonda/>>, (25.04.24).

Marín Yarza, M. (13 de febrero de 2017). ¿A quién sirven los premios literarios? *El País*. <https://elpais.com/cultura/2017/02/10/babelia/1486723630_593071.html>, (25.04.24).

Marling, W. (2016). *Gatekeepers the Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford University Press.

Martín-Barbero, J. (2000). La ciudad: entre medios y miedos. En Susana Rotker (editora): *Ciudadanías del miedo* (pp. 29-35). Caracas: NuevaSociedad.

<<https://de.scribd.com/document/310614995/Barbero-La-Ciudad-Entre-Medios-y-Miedos>>, (26.04.24).

- Martínez, M. (2005). *A Place of Our Own: The Representation of Space in "Te di la vida entera", "La novela de mi vida", "Animal Tropical" and "Dreaming in Cuban"*. [Ph. D. Thesis for the University of Cincinnati: Department of Romance Languages & Literatures]. <<https://www.proquest.com/openview/61486e57094454a1512da549df64c360/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>>, (25.04.24).
- Massey, D. (1999). Imagining Globalization: Power-Geometries of Time-Space. En A. Brah, M. J. Hickman y M. Mac and Gaill. *Global Futures. Migration, Environment and Globalization* (pp. 27-44). London: Palgrave Macmillan.
- Massey, D. (2012). *Un sentido global de lugar* (Trad. De Abel Albet y Núria Benach). Barcelona: Icaria.
- Mastretta, A. (1986). *Arráncame la vida*. Madrid: Alfaguara.
- Mattelart, A. (2006). *Diversidad cultural y mundialización* (Trad. De Gilles Multigner). Barcelona: Paidós.
- Mendoza, E. (28 de febrero de 2017). Juan Pablo Villalobos. *El Universal*. <<https://www.eluniversal.com.mx/ena-de-opinion/articulo/elmer-mendoza/cultura/2017/02/28/juan-pablo-villalobos>>, (26.04.24).
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (Trad. De Jem Cabanes). Barcelona: Planeta Agostini (Trabajo original publicado en 1945).
- Monsiváis, C. (2002). El melodrama: No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas. En C. Ossa S. *Ciudad y Globalización: de lo letrado a lo global-mediático* (pp. 256-267). Santiago de Chile: Universidad ARCIS. <<https://www.academia.edu/19623755/Ciudad>>, (25.04.24).
- Montoya, J. Y Esteban, A. (eds.). (2008). *Entre lo global y lo local. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Mora, V. L. (2014). Globalización y literatura hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2(2), 319-343. <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23879/globalizacion_mora_PASAVENTO_2014_V2_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (25.04.24).
- Moreno, V. (2012). De naturalezas dobles: los premios literarios, el Premio Alfaguara y Andrés Neuman. En A. Gallego (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (pp. 267-279). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Neumann, B. (2015). Raum und Erzählung. En J. Dünne y A. Mahler (Hrsg.) *Handbuch. Literatur & Raum* (pp. 96-104). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Nierhaus, I. (2011). Im Auge des Piloten. Ordnungen des Territoriales in der Aeropittura des Futurismus. En A. Bartl, J. Hoenes, P. Mühr y K. Wienand (Hrsg.). *Sehen-Macht-*

- Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung* (pp. 59-74). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Nitsch, W. (2015). Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume. En J. Dünne y A. Mahler (eds.). *Handbuch. Literatur & Raum* (pp. 30-40). Berlín, Boston: De Gruyter.
- Noemí, D. (2008). Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy. En J. Montoya y A. Esteban, (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 83-98). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Nogué, J. (ed.). (2016). *La construcción social del paisaje* (3.^a ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Noguerol, F. (2008). Narrar sin fronteras. En J. Montoya y A. Esteban, (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 19-33). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Nünning, A. (2009). Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. En W. Hallet y Birgit Neumann (Hg.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Orejas, F. G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Entre 1975 y el fin de siglo. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Ortega Dolz, P. (02 de septiembre de 2021). Oficinas de sicarios: así funcionan las organizaciones de asesinos a sueldo en España. *El País*. <<https://elpais.com/espana/2021-09-02/oficina-de-sicarios-asi-funcionan-las-organizaciones-de-asesinos-a-sueldo-en-espana.html>>, (25.04.24).
- Ortega, J. (ed.). (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Frankfurt am Main/Madrid/México D. F.: Vervuert/Iberoamericana/Bonilla Artigas.
- Otero, S. (2007). Spirit Possession, Havana, and the Night: Listening and Ritual in Cuban Fiction. *Western Folklore*, 1&2(66), 45–73. <<http://www.jstor.org/stable/25474845>>, (16.06.24).
- Parker, A. A. (1967). *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*. Edimburgo: University Press.
- Pérez Zamorano, A. (Noviembre, 2015,). *Movilidad global del capital y acumulación*. La Crónica de Chihuahua. <<http://www.cronicadechihuahua.com/Movilidad-global-del-capital-y,40240.html>>, (25.04.24).
- Pérez Negrete, M. (Febrero, 2002). Las metrópolis latinoamericanas en la red mundial de ciudades: ¿megaciudades o ciudades globales? *Boletín: ciudades para un futuro más sostenible*, 22, 10 pp. <<http://polired.upm.es/index.php/boletincfs/article/view/2397/2478>>, (25.04.24).
- Perus, F. (1.^{er} semestre, 2009). Leer no es consumir (La literatura latinoamericana ante la globalización). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35(69), 11-31.
- Pitol, S. (1996). Diario de Escudillers. En S. Pitól. *El arte de la fuga* (pp. 74-87). México D. F.: Ediciones Era.

- Planeta compra el 100 % de Círculo de Lectores al grupo Bertelsmann. (30 de junio de 2014). *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2014/06/30/actualidad/1404136554_619640.html>, (25.04.24).
- Pohl, B. (2001). ¿Un nuevo *boom*? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90. En J. M. López de Abiada, H. J. Neuschäfer y A. López (eds.). *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90* (pp. 261-292). Madrid: Verbum.
- Ponsford, M. (3 de mayo de 2011). Colombia en dos novelas. El ruido de las cosas al caer. Arcadia. *Semana*. <<https://www.semana.com/feria-del-libro/articulo/el-ruido-de-las-cosas-al-caer/24838/>>, (25.04.24).
- Ponte, A. J. (2005) *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto de Castro, C. (2013). *Topología básica* (2.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Raffestin, C. (2011). *Por una geografía del poder* (Trad. Y notas de Yanga Villagómez Velásquez). Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Reguillo, R. (Julio-diciembre, 2008) Sociabilidad, inseguridad y miedos. Una trilogía para pensar la ciudad contemporánea. *Alteridades*, 18(36), 63-74.
<<https://www.redalyc.org/pdf/747/74716004006.pdf>>, (25.04.24).
- Requena Santos, F. (1989). El concepto de red social. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 48, 137-152.
<https://www.researchgate.net/publication/378810329_El_concepto_de_red_social>, (26.04.24).
- Requena Santos, F. (ed.) (2003). *Análisis de redes sociales: orígenes, teorías y aplicaciones*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Ritzer, G. (2011). *Globalization: The Essentials*. London: Wiley-Blackwell.
- Rivas, L. M. (2017). El narcotráfico como mundo de machos: imaginarios de lo masculino en Cartas cruzadas y El ruido de las cosas al caer. *Cuadernos de Literatura*, 21(41), 303-313.
<https://www.academia.edu/33985004/Luz_Marina_Rivas_El_narcotr%C3%A1fico_como_mundo_de_machos_imaginarios_de_lo_masculino_en_Cartas_cruzadas_y_El_ruido_de_las_cosas_al_caer_>, (25.04.24).
- Rodríguez Rivero, M. (11 de mayo de 2019). Échenle guindas a Random. *El País*. Suplemento Babelia, Sillón de Orejas.
- Rodríguez Liceaga, G. (08 de noviembre de 2018). No voy a pedirle a nadie que me lea. *La hoja de arena*. <<https://www.lahojadearena.com/no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea/>>, (25.04.24).

- Rojas, E. (2018). La violencia en Colombia y un trauma irreconciliable en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. *Hispanófila*, 183, 317-332. <<https://muse.jhu.edu/article/721360>>, (25.04.24).
- Roudometof, V. (September, 2015). Theorizing Glocalization: Three Interpretations. *European Journal of Social Theory*, 19(3), 1-18. <https://www.researchgate.net/publication/281840654_Theorizing_glocalization_Three_interpretations>, (25.04.24).
- Ruhe, C. (2015). Semiosphäre und Sujet. En J. Dünne y A. Mahler (Hrsg.). *Handbuch. Literatur & Raum* (pp. 170-177). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Sábato dijo que la Editorial Planeta le ofreció su premio. (31 de mayo de 2001). *La Red 21*. <<https://www.lr21.com.uy/cultura/44970-sabato-dijo-que-la-editorial-planeta-le-ofrecio-su-premio>> , (05.05.2024)
- Safransky, R. (2004). *¿Cuánta globalización podemos soportar?* (Trad. De Raúl Gabás). Barcelona: Tusquets Editores.
- Salazar, H. (12 de mayo de 2010). Cuerpos de paz vuelven a Colombia. *BBC Mundo Colombia*. <https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/05/100511_0153_eeuu_colombia_a_cuerpos_paz_gm>, (25.04.24).
- Sassen, S. (2009). La ciudad global: introducción a un concepto. En BBVA et ál. *Las múltiples caras de la globalización* (Trad. De Juan Marcos Carrillo, Sebastián Durán, Mar Ozores y Laura Vidal) (pp. 48-62). Grupo BBVA. <<https://www.bbvaopenmind.com/articulos/la-ciudad-global-introduccion-a-un-concepto/>> , (05.05.2024)
- Schiffrin, A. (2011). *El dinero y las palabras. La edición sin editores* (Trad. De Jordi Terré y Eduard Gonzalo). Barcelona: Península.
- Schmidt Di Friedberg, M., Neve, M. Y Cerarols Ramírez, R. (eds.). (2018). *Claude Raffestin. Territorio, frontera, poder* (Trad. De Rosa Cerarols). Barcelona: Icaria.
- Seisdedos, I., Galindo, J. C. Y Antón, J. (04 de mayo de 2019). La venta de Salamandra acentúa la concentración editorial. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2019/05/03/actualidad/1556875349_555619.html> , (05.05.2024)
- Shaw, D. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. (6.^a ed. ampliada). Madrid: Cátedra.
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica* (Trad. De Miguel Ángel Vega). Madrid: Ediciones Siruela.
- Soja, E. W. (1989): *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres/Nueva York: Verso.
- Solano, F. (29 de diciembre de 2016). Perspectivas dislocadas. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2016/12/27/babelia/1482842210_578002.html>, (25.04.24).

- Szupiany, E. (Diciembre, 2018). La ciudad fragmentada. Una lectura de sus diversas expresiones para la caracterización del modelo latinoamericano. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 19, 99-116.
<https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11569/szupiany-laciudadfragmentada.pdf>, (25.04.24).
- Taschereau, V. (2006). *Contar la historia de la Revolución cubana. La desconstrucción del discurso oficial en Te di la vida entera de Zoé Valdés y Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante* [Memoria-Disertación, Université de Montréal. Département de littératures et de langues modernes]. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18150/Taschereau_Veronique_2006_memoire.pdf?sequence=1>, (25.04.24).
- Therborn, G. (Junio, 2000). Globalizations. Dimensions, Historical Waves, Regional Effects, Normative Governance. *SAGE*, 15(2) 151-179. <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0268580900015002002>>, (25.04.24).
- Thies, S. (1 de enero de 2014). *Fronteras de cristal: etnicidad, espacio fílmico y óptica diaspórica en Tráfico, Crash y Babel* [Archivo PDF].
<<https://core.ac.uk/download/pdf/286780399.pdf>>, (25.04.24).
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2.^a ed.). México: Premia.
- Valero Juan, E. Y Esa, O. (eds.) (2019). *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona/ Santa Fe (Arg.): Anthropos/Universidad Nacional del Litoral.
- Valdés, Z. (1996). *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé.
- Virilio, P. (1986). *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* (Trad. De Frieda Grafe y Enno Patalas). München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Virilio, P. (1995) *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung* (Trad. De Brigitte Weidmann). Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Volpi, J. (2008). Narrativa hispanoamericana, INC. En J. Montoya y A. Esteban (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 99-112). Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Vuelo 965, memorias de un vuelo que no llegó a su destino. (19 de diciembre de 2015). *El País*. <<https://www.elpais.com.co/valle/la-cadena-de-errores-que-marcaron-el-destino-del-vuelo-965.html>> , (26.04.24).
- Wallerstein, I. (1977). *A World-System Perspective on the Social Sciences. The Capitalist World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 1979).
- Woolands, S. (19 de septiembre de 2020). *La tarea del intelectual y la melancolía en el Trauerspielbuch de Walter Benjamin* [Archivo PDF].
<https://www.researchgate.net/publication/344310111_La_tarea_del_intelectual_y_la_melancolia_en_el>, (25.04.24).
- Zapf, H. (2005). Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie. Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration. En M. Gymnich y A.

Nünning (Hg.). *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen* (pp. 55-77). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Zavala, O. (Verano, 2014). Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives. *Comparative Literature*, 66(3), 340–360.
<<https://read.dukeupress.edu/comparative-literature/article-abstract/66/3/340/7819/Imagining-the-U-s-Mexico-Drug-War-The-Critical?redirectedFrom=fulltext>>, (25.04.24).