



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Vanney, Julieta Marina

Traducción, desplazamiento y estética migrante en *Papeles falsos* (2010) de Valeria Luiselli

Anclajes, vol. 26, núm. 2, 2022, Mayo-Agosto, pp. 85-100

Universidad Nacional de La Pampa

Santa Rosa, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2626>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22471882006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TRADUCCIÓN, DESPLAZAMIENTO Y ESTÉTICA MIGRANTE EN *PAPELES FALSOS* (2010) DE VALERIA LUISELLI

Julieta Marina Vanney

Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. CONICET
Argentina
julietavanney@gmail.com
ORCID 0000-0002-3712-0941

Fecha de recepción: 04/06/2021 | Fecha de aceptación: 03/08/2021

Resumen: Luego de una serie de intentos frustrados de escribir ficción, Valeria Luiselli comienza su proyecto de escritura con un ensayo: *Papeles falsos* (2010). Sin embargo, un año después publica su primera novela, *Los ingravidos* (2011), en la que recupera muchos de los problemas y tópicos que aparecen en su primer libro. Mediante una lectura detenida en algunos temas que indagan insistentemente los distintos ensayos intentaremos comprender cuáles son las operaciones de escritura que lleva a cabo Luiselli en cada uno de los casos. Nos interesa sostener que detrás de todas estas operaciones se mantiene una misma lógica: distintas formas de la traducción que se fundan en una operación de constante desplazamiento y que materializan una estética migrante.

Palabras clave: Desplazamiento; Migración; Traducción; Siglo XXI; Valeria Luiselli

Translation, displacement and migrant aesthetics in Papeles falsos (2010) by Valeria Luiselli

Abstract: Valeria Luiselli began her writing project with the essay *Papeles falsos* (2010), after a series of failed attempts at writing fiction. However, a year later she published her first novel, *Los ingravidos* (2011), which takes up many of the questions raised in her first book. Through a careful reading of some of the themes that Luiselli's texts persistently examine, we analyze the author's literary operations in each of these cases. We recognize a similar logic behind these operations: different forms of translation based on a process of constant displacement and which also construct a migrant aesthetic.

Keywords: Displacement; Migration; Translation; XXI century; Valeria Luiselli



Resumo: Após uma série de tentativas frustradas de escrever ficção, Valeria Luiselli inicia seu projeto de escrita com um ensaio: *Papeles falsos* (2010). No entanto, um ano depois publicou seu primeiro romance, *Los ingravidos* (2011), no qual recupera muitos dos problemas e temas que aparecem em seu primeiro livro. Através da leitura atenta de alguns tópicos que insistentemente indagam os ensaios, tentaremos compreender quais são as operações de escrita realizadas por Luiselli em cada um dos casos. Interessa-nos sustentar que por detrás de todas estas operações se mantém a mesma lógica: diferentes formas de tradução que se baseiam numa operação de deslocamento constante e que materializam uma estética migrante.

Palavras-chave: Deslocamento; Migração; Tradução; Século XXI; Valeria Luiselli

El escritor, cuando no se siente en casa en su lengua, convierte las escamas en escaleras. Sube hasta la cumbre de su lenguaje, lo perfora por dentro, camina como equilibrista por el techo.
Valeria Luiselli. *Papeles falsos*.

■ En el presente artículo trabajaremos con el primer libro que publicó Valeria Luiselli, una recopilación de ensayos titulada *Papeles falsos* (2010). La crítica sobre el texto ha trabajado alrededor de las ideas de fragmentariedad, autoficción, pasaje, la mirada de la *flâneuse*, la reconstrucción de la ciudad de México, entre otras cosas¹. Por su parte, Luiselli ha manifestado en entrevistas que comenzó escribiendo ensayos porque, luego de una serie de intentos fallidos, creía que la escritura de ficción no era para ella (Aguilar Sosa, 2010). Sin embargo, sabemos que tan solo un año después de la aparición de *Papeles falsos* publica su primera ficción *Los ingravidos* (2011). Es tentador pensar, por lo tanto, que allí donde Luiselli busca la ficción encuentra la escritura ensayística y, con esta última, traza una vuelta a la ficción. Este movimiento señala la necesidad de realizar una lectura de *Papeles falsos* con el objetivo de interrogar en qué medida la exploración ensayística materializa una estética migrante que luego radicalizará la ficción.

En este trabajo sostenemos que la voz que construye Luiselli en *Papeles falsos* supone un doble movimiento: por un lado, establece redes de intercambio con otras voces (de escritores, filósofos y artistas); y, por el otro, construye su espacio discursivo a partir de una mirada extrañada que, en consecuencia, da lugar a una forma distinta de indagar el vínculo entre espacio, lengua e identidad. En este sentido, trabajaremos con algunos temas en los que se detienen insistentemente

1 Ver González Arce (2016), Van Hecke (2020), Oliver (2019), Trocchia (2014).

los distintos ensayos (puntualmente con la escritura, la literatura y la traducción) para comprender cuáles son las operaciones de escritura que lleva a cabo Luiselli en cada uno de los casos. Esta lectura nos permitirá observar que estas operaciones están atravesadas por una misma lógica que se dirime en la traducción entendida como una forma de desplazamiento o pasaje: del texto literario a la imagen cartográfica, de una lengua a otra, de la escritura al sonido.

La voz y la mirada

Es un dato conocido que Luiselli viajó por el mundo y vivió en distintos países desde muy temprana edad antes de establecerse en la ciudad de México para continuar sus estudios universitarios. Pero no es un dato menor que para la autora, si bien el castellano era su lengua materna, no era la lengua con la que se sentía más cómoda hablando, leyendo o escribiendo (cosa que sí le sucedía con el inglés, lengua en la que estudiaba y con la que se manejaba socialmente). Una vez que vuelve a México, luego de completar sus estudios en un internado en India, comienza a tener un contacto más estrecho con la literatura en español y, a su vez, empieza a sentirse parte de una tradición lingüística y literaria. Luiselli cuenta en una entrevista con la revista *Asymptote* (2015) que con *Papeles Falsos* toma la decisión de escribir en castellano. Es decir, *decide* escribir en castellano, no lo hace por el mero hecho de que sea su lengua materna. En esa decisión hay un objetivo que se vuelve evidente: aprender a escribir en dicha lengua y, en consecuencia, convertirse en una escritora mexicana². Ahora bien, *Papeles falsos* no es únicamente el texto con el cual Luiselli decide escribir en una lengua que le es familiar, aunque a su vez le queda incómoda, también es un texto que surge a partir de la decisión de quedarse a vivir en una ciudad, de tener finalmente una residencia fija. Al principio el texto iba a tratarse de la ciudad de México, un intento de apropiarse de la ciudad: “Lo diré en inglés porque es más claro: *I wanted to write myself into the city. Right my way into the city*”, afirma Luiselli (Neyra, 2015). El resultado fue distinto: el libro expresa textualmente la imposible tarea de escribir sobre México DF. Esto no es todo, ya que una vez terminada la escritura de *Papeles falsos*, Luiselli se instala en Nueva York, con lo cual se constataría el fracaso del proyecto de vivir en la ciudad de México.

El libro está conformado por diez de textos de carácter ensayístico, que abarcan diferentes núcleos temáticos. Hay un elemento cohesivo entre ellos: una voz, obstinadamente preocupada por el lenguaje y los espacios, que recuerda textos

2 En una entrevista con Nicole Reber, Luiselli relata: “I decided to write *Sidewalks* in order to appropriate a language and a space that was not entirely my own. It was an aspirational gesture on my part: I wanted to become a writer, a Mexican writer, an inhabitant of a city in which I had been born but had never lived, a speaker of a language that had been only a small portion of myself. Writing is a way of writing yourself into the world, I guess. [...] I ended up writing a book not about Mexico City but other cities as well as the impossibility of writing about Mexico City [...]. By the time I finished *Sidewalks*, the book that would finally insert me into my hometown, I had already begun living somewhere else” (*Writing Yourself into the World* 168-9).

(literarios, filosóficos) al tiempo que recorre las ciudades de Venecia y México. Si reparamos únicamente en los títulos y subtítulos de *Papeles falsos* podemos vislumbrar cierta estructura narrativa de esta historia, el trayecto dibujado sobre el plano. Al comienzo del texto la voz narrativa se encuentra en Venecia, a partir del siguiente ensayo la voz se traslada a la ciudad de México, hasta “Otros cuartos”, en el que, asumimos, se encuentra en Estados Unidos porque hace referencia a sus “vecinos yankis”; el ensayo final, “Papeles falsos. La enfermedad de la ciudadanía”, se ubica en un *entre-lugar* desde el cual la narradora cuenta, a partir de una visita a un cementerio en México, cómo comenzó a escribir el texto que estamos leyendo y cuya idea surgió a partir de su visita al Cementerio de San Michele en Venecia. Los títulos de los apartados en el interior de cada ensayo representarían aquello que ve la voz narrativa mientras camina: nombres en las tumbas en los cementerios, señales de tránsito y nombres de calles del DF, número pisos de un edificio en Estados Unidos. La experiencia que propone *Papeles falsos* consiste en que el lector comparta un trayecto junto con la voz narrativa, a partir del cual cada ensayo funciona como una ventana por la cual como lectores podemos asomarnos para ver el (des)pliegue imaginativo que surge a partir de la mirada de la narradora.

En esta dirección, Luiselli afirma: “vivimos en un tiempo obsesionado con la voz del autor. Un escritor dedica todo su empeño a esa búsqueda de la voz propia –sea lo que esto sea–, como si un día fuera de veras a encontrarla en alguna parte. ¿Por qué no en vez, como Owen, cultivar la mirada?” (“Gilberto Owen, narrador” s/p). La búsqueda orientada a la elaboración de una voz autoral está vinculada al establecimiento de una identidad fija y reconocible públicamente, en cambio, la construcción de un tipo de mirada tiene que ver con la construcción de una perspectiva. El que observa quizás habla de sí, pero siempre a través de aquello que ve. En la medida que es una pura interioridad, la mirada es formal y materialmente irreconocible, pues sólo podríamos identificar una mirada a partir de un proceso que la exteriorice en la escritura, la pintura u otra manifestación (Didi-Huberman). Una vez producido esto, lo que identificamos con un autor ya no es “una mirada”, sino un modo de ver (que debe entenderse siempre como un modo de leer)³.

La voz se construye en función de lo que muestra. En el ensayo “Dos calles y una banqueta”, la narradora comienza una reflexión sobre la intraducibilidad de la palabra *saudade*. Intenta buscar un equivalente en otra lengua, pero no lo logra: quizás la *saudade* tampoco sea *saudade*, concluye. Ante tal imposibilidad, la narradora realiza una serie de desplazamientos de sentido: melancolía, nostalgia, síndrome de Ulises. No son lo mismo, pero rondan alrededor de la misma

3 Este deslizamiento teórico del concepto “modos de ver” de John Berger (1972) a “modos de leer” es introducido en el seminario dado por Josefina Ludmer en 1985: “en la sociedad se enfrentan modos de leer” que también son “formas de acción”, así las cosas, los “modos de escribir” serían una manera concreta de intervenir (o agitar), desde la Teoría Literaria por ejemplo, en esa “guerra” (Gerbaudo *Algo más sobre un mítico seminario*).

idea: el dolor por la pérdida del hogar, enfermedades literarias que, a su vez, son propias de migrantes y extranjeros, de los “*simpapeles*”⁴. Pero es justamente este vacío o, mejor dicho, este silencio que produce la palabra *saudade* aquello que marca el inicio de la imaginación⁵. La narradora la define de la siguiente manera: “Sabiduría de Cyril Connolly: ‘La imaginación = nostalgia del pasado, de lo ausente; es la solución líquida en la que el arte revela las instantáneas de la realidad’” (Luiselli *Papeles falsos* 69)⁶. Tal como se formula en el texto, la imaginación estaría estrechamente vinculada a la nostalgia. Podemos agregar que la producción de imágenes está motivada por el dolor a causa de la pérdida del hogar, entonces, tanto la *saudade* como la nostalgia, expresa la narradora, no son otra cosa que formas de mirar. La primera, señala, es estrábica: apunta a la vez hacia adelante y hacia atrás, es singular e inmóvil en su mismo dinamismo; la segunda, ve mal, aleja lo que está cerca y acerca lo que está lejos porque los ojos apuntan en dirección contraria al resto del cuerpo. Es a partir de estas formas de contemplar el mundo que esta voz constituye su singularidad.

Durante los recorridos por Venecia la escritora recuerda distintos escritores, especialmente aquellos que manejan distintas lenguas y nacionalidades, y también sobre el estatuto del ciudadano y del extranjero. En la ciudad de México la reflexión se direcciona hacia una búsqueda vinculada a la identidad, al territorio, a la forma de escribir y el espacio que ocupa una vida. No obstante, en cada búsqueda la narradora descubre un vacío que moviliza una forma de imaginación migrante, es decir, que se materializa en el desplazamiento. Entonces, el texto en sí mismo es un recorrido que nos muestra cómo se construye una voz y cómo esa voz narra una vida, una indagación fragmentaria por una identidad en tránsito, incompleta. Dicho esto, ¿cuál es el trazo que dibuja la voz narrativa en *Papeles falsos*?

La ciudad

La voz narrativa elabora un recorrido por una serie de autores y delimita la representación de una figura autoral a partir de una relación particular, errante, con la tradición y con la crítica. Esto es así porque, tal como afirma la narradora al principio del texto, se encuentra realizando un “turismo necrológico intelectual”: los personajes que nombra y a los que hace referencia en la primera parte

4 Oswald de Andrade ya había tenido esta percepción filológica en el *Manifiesto antropófago*: “Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande” (3).

5 En consonancia con este planteo, en *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (2009), Daniel Link vincula la imaginación con el vacío: “Porque es capaz de imaginar, la conciencia es capaz de negar el mundo y lo imaginario está siempre habitado por una nada: es la negación libre e indeterminada del mundo, de acuerdo con un punto de vista que implica un compromiso con lo existente” (346-7).

6 En adelante nos referiremos a *Papeles falsos* (2010) como *PF* en las citas.

del texto son aquellos nombres que encuentra durante su paseo por el Cementerio de San Michele (Stravinski, Visconti, Diáguilev, Pound y, por su puesto, Brodsky). En la misma entrevista que referimos al principio, Luiselli comenta que cuando escribió *Papeles falsos* se interesaba en escritores bilingües que, en algún momento, habían empezado a escribir en otra lengua, habían practicado una especie de “travestismo lingüístico”. Podríamos afirmar que estamos frente a una escritura vinculada con la desterritorialización, que produce el propio espacio que habita y que se inserta en tradiciones paseantes, viajantes, trasnacionales, translingües. Y, aún más, se trata de una literatura que se constituye a sí misma y a su tradición a partir de “lo trans”. Es en este sentido en el que debemos leer la aparición de una serie de autores a lo largo del texto (Beckett, a modo de ejemplo) y, por supuesto, la insistencia que se presenta alrededor de la figura de Joseph Brodsky. Incluso el epígrafe del texto es una cita de Brodsky, en la que se hace referencia a que aquello que permanece del ser humano más allá de su presencia física es “la parte hablada”, la figura que se ha formado con lo que se ha dicho.

La voz narrativa señala que durante mucho tiempo creyó que, para escribir sobre la ciudad de México, debía apegarse a la tradición, y convertirse, como Walter Benjamin, en una *connaissanceuse* de los diferentes aspectos de la vida de la ciudad. Solo una vez que admite la escritura sobre esta ciudad como una empresa destinada al fracaso, puede comenzar a escribir sobre ella. Pero al hacerlo marca una diferencia: reelabora la imagen tradicional del *flâneur* en la figura del ciclista. Y esto se debe a las características singulares de la ciudad de México:

No es posible extraer ninguna idea comprehensiva de la ciudad de México con solo caminarla. Los paseos solitarios de Rosseau, los vagabundeos de Walser o Baudelaire, las Bildergänge o las caminatas-imagen de Kracauer y las *flâneries* de Benjamin fueron una manera de entender y retratar la nueva estructura de las ciudades modernas. Pero a los habitantes de la ciudad de México no les está concedido el punto de vista de la miniatura ni del pájaro porque carecen de todo punto de referencia. Se perdió, en algún momento, la noción de un centro, de un eje articulador. (Luiselli PF 40)

El *flâneur* es una figura que corresponde a un tipo de mundo en el cual se ha enaltecido “[...] el acto de caminar al punto de convertirlo en una actividad con tintes literarios [...] poética del pensamiento, preámbulo a la escritura, espacio de consulta con las musas” (Luiselli PF 47). Esta figura se reconoce típicamente como aquel personaje que poseía la facultad de disponer sus días a la observación de lo que acontecía en la ciudad. Se trata de un tipo de sujeto que era capaz de captar las imágenes de la vida cotidiana a través del tránsito urbano. Benjamin caracteriza al *flâneur* como un sujeto en estado de ensoñación y entiende, en consecuencia, la *flânerie* como un deambular ambiguo: vagar por la ciudad recorriendo el espacio intermedio entre lo público y lo privado (Alcaraz Panchi). El paisaje urbano, de este modo, le imponía a dicho sujeto un ritmo adormecedor que lo conducía a un embotamiento de los sentidos. Además, la *flânerie*

relataba, entre otras cosas, el espectáculo de consumo como un nuevo modo de entretenimiento, mediante el cual el tiempo libre también se mercantilizaba, de manera tal que fundó un modo de representar, mirar y contar las experiencias urbanas (Ramos 234). De esta forma, el sujeto urbano se aproximó a la ciudad como quien contempla un objeto de exposición y convirtió el flujo urbano en un elemento de consumo simbólico para el lector: “[...] el cronista paseante representará en su escritura la comodidad y la familiaridad que supone caminar por los espacios públicos de la sociabilidad moderna [...] en los que se encontrará tan a gusto como en el interior burgués [...]” (Cuvardic García 23). Luiselli retoma varios de estos aspectos pero los reformula o, en otras palabras, los traduce a la experiencia urbana de comienzos del siglo XXI. De esta manera, expresa que la modernidad se caracterizó por sostener una distinción entre lo público y lo privado y, a su vez, por volcar su interés hacia el ámbito de la intimidad. Asimismo, señala que, en la actualidad, no conviene entregarse a la intimidad del hogar (donde nos espera el imperio expansivo de Google), así como tampoco a la propia interioridad. Ello, sin embargo, no implica que debamos aplicar la lógica inversa, porque en la calle tampoco “se puede estar con uno mismo” (Luiselli PF 135). Es difícil, en consecuencia, saber cuándo estamos verdaderamente adentro y cuándo afuera, concluye. Lo único que queda, por consiguiente, es el vagabundeo como proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio que, afirma de Certeau, hace de la ciudad una inmensa experiencia de la privación del lugar (*La invención de lo cotidiano* 116). Sin embargo, en el mundo contemporáneo y, más específicamente, en la “poco caminable y apenas literaria” (Luiselli PF 47) ciudad de México, la caminata como forma de apropiarse del espacio y dotarlo de sentido no resulta posible, el sujeto ya no puede simplemente abandonarse al paseo y adormecerse con el paisaje urbano. María Paz Oliver destaca, en esta dirección, que “frente a un desarrollo urbano que tiende a convertir el vagabundeo urbano en una práctica sospechosa asociada a la delincuencia (Macauley), la observación desde un medio de transporte pareciera devolverle al viajero la capacidad especulativa para desplegar divagaciones mentales dentro del agitado ritmo de la vida cotidiana” (“La mirada aérea de la *flâneuse*...” 23). De esta forma, la figura del ciclista, de naturaleza híbrida (por su vehículo: entre desplazarse a pie y desplazarse en automóvil), resulta más adecuada a las exigencias narrativas de esta realidad. Sobre todo, por dos características que le otorga su condición: velocidad e invisibilidad. Se trata de atributos necesarios para el tránsito urbano, pero que, a su vez, obligan a mantener la atención alerta. En esta dirección, la narradora señala que en los paseos en bicicleta se encarna una rara libertad equiparable con la imaginación, que se encuentra intervenida por las “leyes misteriosas y anárquicas de tráfico que imponen la pauta a sus facultades imaginativas”, y que en este ensayo leemos en los títulos de cada apartado: “Paso peatonal”, “Guarde distancia”, “Alto”. La paseante no puede simplemente abandonarse al fluir de sus pensamientos y fundirse con una ciudad que encarna un objeto de placer estético, sino que debe permanecer en estado de alerta

a causa del caos constitutivo del DF, que lo convierte en un espacio complejo de aprehender por medio del discurso. La ciudad de México es un espacio sin centro, con una distribución de calles caótica y un trazado urbano desordenado, explica la narradora, de manera que cualquier observación que se haga sobre ella no puede ser sino fragmentaria. No hay forma de “pacificar” la ciudad de México, de convertirla en un espacio seguro, extensión del interior burgués, tal como sucedía durante el siglo XIX y comienzos del XX. Es por este motivo que, en la ciudad del mundo globalizado, el ciclista, a diferencia del peatón, resulta más apto para “pasear en soledad y abandonarse al dulce transcurrir de las meditaciones” (Luiselli PF 49). De esta manera, sostiene la narradora, cada transporte habilita una nueva forma de mirar: viajar en avión es como mirar por un telescopio; caminar, a la inversa, es como mirar por un microscopio. Para Luiselli andar en bicicleta es como mirar a través de una cámara de cine. Frente a esto, podemos inferir que aquí existe una articulación narrativa, un montaje que en los primeros dos casos no es posible. La bicicleta como modo de desplazarse y observar la ciudad permite demorarse en los detalles y da la libertad para pasar por alto lo innecesario.

Por último, debemos señalar que la *flânerie* de fin de siglo suponía una “inmersión en una cotidianeidad urbana más ‘auténtica’”, permitía “que el extranjero se convierta en un nativo más, frente a la falsificada mirada del turista” (Cuvaradic García 32). En efecto, el relato del cronista-viajero cosmopolita asimila y pacifica la experiencia urbana a la vez que, en paralelo, cumple con la función de asimilar al escritor extranjero a un determinado contexto. Este es otro punto en el que difiere la experiencia plasmada por Luiselli, ya que su relato la sostiene en una condición de extranjería e incomodidad con respecto a la ciudad de México. La narradora no logra “asimilar” la ciudad y tampoco logra asimilarse ella como una ciudadana más, de manera tal que observa la ciudad desde su condición de migrante. Luiselli convierte la tradicional figura del *flâneur*, a partir de una operación de traducción y desplazamiento, en la figura contemporánea del migrante: aquel que se pasea por las calles de la ciudad pasando desapercibido entre sus habitantes y manteniendo, a su vez, una distancia crítica respecto a ellos y al espacio urbano que le permite observarlo de manera singular. Gracias a esta la condición de migrante, la voz narrativa desarrolla una capacidad singular de observar que le permite producir un espacio de enunciación. De esta manera, la escritora arma una tradición literaria/filosófica vinculada a la ciudad y al desplazamiento que, mirada en retrospectiva, supone la construcción de un sustrato o suelo para su propia poética. Lo interesante, por otro lado, es que lo hace al tiempo que reescribe una figura clásica, la del paseante, a partir de otra propia de la mega metrópolis: la del ciclista. Y, aunque esta experiencia sea naturalmente global —cualquier mega metrópolis es intransitable— lo curioso es que la tradición clásica del paseo es re-articulada por una vivencia concreta ligada a la Ciudad de México que le permite delimitar una mirada que se desprende de dicha experiencia urbana.

La traducción

Ramos señala en el artículo “Migratorias” (1996) que, para aquellos escritores que emigran, la escritura pasa a ocupar el lugar del hogar, porque funda un espacio compensatorio: “La casa de la escritura es un signo trasplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen” (432). Josefina Ludmer (2010) dice algo similar: el territorio de la lengua es la patria del emigrado. No obstante, en el caso de los escritores migrantes de las últimas décadas, posiblemente no exista algo así como una “casa de la escritura” o, quizás, ningún hogar permanece como un espacio estable, y ese rol tampoco lo cumple la escritura. En todo caso, si la escritura funciona como hogar, no se trata de un refugio, sino de un hogar improvisado, a la intemperie. Luiselli afirma en más de una ocasión que en su propia lengua no se siente en su casa, y debe escribir, perforarla por dentro, para poder, no habitarla, sino al menos deambular por sus techos. Los nombres son, según lo propuesto por Luiselli, la envoltura de una ausencia (de hogar, de sentido). No podemos decir que Luiselli escribe en castellano cuando se encuentra en el exterior para recuperar algo de hogar, porque si bien el castellano es su lengua materna, no es la lengua que mejor maneja ni en la que se siente más cómoda hablando; tampoco podemos decir que escribe en castellano como migrante para acercarse a un hogar que se encuentra distante, justamente porque lo hace una vez que vuelve a México. Para vincularse con una lengua y una tradición, escribe. Y, una vez que escribe, decide irse.

En el ensayo “Paraíso en obras” la narradora afirma: “Más que una reminiscencia del paraíso, aprender un idioma es un primer destierro, exilio involuntario y mudo hacia el interior de esa nada en el corazón de todo lo que nombramos” (Luiselli *PF* 86). Esta afirmación implica varias cosas: que toda vida supone un destierro y una migración primera hacia la lengua; que la nostalgia (la ausencia del hogar) es condición de la humanidad; y que, si hay un “hogar”, ese lugar sería en verdad un momento en el tiempo: cuando todavía no pronunciamos palabra⁷. Concluye, entonces, que el hecho de pensar a la literatura como lugar habitable o morada permanente es algo alejado de su realidad. Para la narradora, la escritura es, en todo caso, un cuarto de hotel que debemos abandonar al mediodía. Es decir, un espacio temporario, que no pertenece a nadie y que para habitarlo hay que pagar algún precio.

La traducción, tal como aparece formulada en “Paraíso en obras”, no tiene tanto que ver con la posibilidad de encontrar equivalencias de sentido entre dos

7 Esta definición encuentra su eco en el psicoanálisis: al principio lo real y lo imaginario se superponen porque no hay manera de distinguirlos, cuando aparece el lenguaje —lo simbólico— ganamos las herramientas para distinguir tales registros, pero al mismo tiempo, perdemos ese acercamiento natural con lo imaginario y lo real). Ver, por ejemplo, *Imaginario y simbólico en Lacan* (Jameson, 1995).

códigos más o menos distantes, sino más bien con una práctica vinculada a lo imaginario, con la potencia que implica pensar a partir de las relaciones posibles entre distintos códigos, la singularidad del sonido y los modos de significación de cada lengua. Una palabra puede significar aquello que la narradora imagina que significa. Esto es así porque la traducción así entendida no es un movimiento lineal que busca partir de una lengua para llegar a nombres ya hechos en una lengua distinta (Benjamin “La tarea del traductor”). En este mismo ensayo se habla del escritor estadounidense Louis Wolfson. La narradora explica que él siempre detestó su idioma materno, el inglés, y por este motivo se ha dedicado a estudiar otras lenguas. Pero, a su vez, hace un ejercicio: traduce palabras del inglés a otras que poseen un sonido semejante en otros idiomas. Se trata de una traducción que no tiene en cuenta el sentido, que se queda en la superficie (el sonido) y destruye la lengua materna para llegar al centro de las palabras y sembrar allí una diferencia. En lugar de buscar una equivalencia de sentido para llegar a una palabra que suena distinto pero significa lo mismo, notamos que busca equivalencias de sonido, y no lo hace para crear un puente de comunicabilidad entre lenguas sino para instalarse en la diferencia y destruir la lengua propia. Destruye y reconstruye un nuevo orden dentro de la lengua basado en el significante, en la “superficie” de la palabra. Así, podríamos afirmar que la traducción como una forma de imaginación implica una condición de hibridez constante que consiste en encontrar vínculos imaginarios entre términos aparentemente distantes, hecho que permite reordenar lo existente a partir de la construcción de nuevas relaciones. Se trata de un hecho sutil, de instalar una lógica disruptiva en aquellas prácticas (traducción, identificación) que conforman una serie de creencias sobre aquello que constituye lo que llamamos “real” y cuyo funcionamiento se da por sentado. Esto se puede leer en distintos momentos de los ensayos, pero aquí señalaremos solo algunos:

- a) El largo pasaje que la narradora elabora para explicar el sentido (intraducible) de la palabra *saudade*. La narradora debe recurrir a varias lenguas distintas y, aun haciendo ese recorrido translingual, en ninguna encuentra un equivalente exacto. La intraducibilidad de una palabra expone la lógica de la traducción como una ficción, un orden imaginario que se despliega a partir de otro, que permite que elementos conocidos se relacionen entre sí a partir de lógicas hasta el momento no expresadas.
- b) La lectura que la narradora hace en francés de *En busca del tiempo perdido* sin comprender la lengua. Lo importante, sostiene, no era entender, sino que el idioma se filtre en su consciencia si continuaba la lectura con obstinación. Una vez que comprende la lengua, hay un cierto encanto que se pierde con ella, porque el aprendizaje de una lengua implica la clausura de una serie de sentidos posibles. En este caso, la traducción de la lengua desconocida se da a partir de un proceso de derivación que parte del so-

nido (*en train de* / un tren que atraviesa). El conocimiento del sentido la lengua clausura esta forma de traducción.

- c) En el primero de los ensayos la narradora retoma el texto de Brodsky *Marca de agua* (1991) para reflexionar sobre el rostro, el otro y la identidad. El ensayo siguiente, mediante una operación de desplazamiento, lleva como título “Mancha de agua”. En este ensayo la reflexión se centra principalmente alrededor de los mapas y la representación abstracta del territorio. En otras palabras, se trata de traducir en una imagen asimilable algo que en verdad no lo es. De cada uno de los primeros mapas de México se desprende una imagen distinta del D.F.: en uno parece un cráneo, en otro un corazón conservado en alcohol. Pero para la voz narrativa estas son reducciones, diagramas impuestos sobre un territorio que en verdad era una mancha de agua. Podemos notar, entonces, que la lógica de traducción continúa funcionando en el plano de la superficie: lo que inicialmente era una referencia literaria se transforma en una analogía territorial. A lo largo de dicho ensayo la narradora se queda únicamente con la literalidad de la imagen: los títulos de cada apartado llevan el nombre de un río, evocando, traduciendo y, por lo tanto, transformando una referencia a un texto literario en una imagen que, a su vez, es también una traducción del mapa de la ciudad de México.

Aparecen puestas en juego, entonces, distintas formas de la traducción: la que se queda en el plano de la palabra, otra trabaja en el plano del sonido y una última relativa al plano de la imagen (analogía territorial, cartografía). Detrás de estas operaciones se encuentra en funcionamiento una estética migrante que consiste, entre otras cosas, en una reconfiguración del proceso de traducción a partir de una lógica que lo vuelve extraño:

‘Beckett’, dice Steiner, ‘es un desarraigado que se encuentra como en su propia casa en distintos lugares’. El lenguaje que habita Beckett, traductor de sí mismo, es un espacio intermedio entre un lugar y otro, un afuera y un adentro: el marco de una puerta. Desde ese lugar indefinido crea el escritor una lengua propia. (Luiselli PF 94)

Luiselli revela lo intersticial, lo inestable dentro del lenguaje. Aquellas zonas de indistinción entre palabra, ruido, imagen, sentido. La voz narrativa refiere explícitamente a “La literatura y la vida” de Gilles Deleuze en este ensayo. Texto en el cual él sostiene que la traducción que adopta como modelo las normas de equilibrio de la lengua traductora estándar es una traición (174). De esta forma, la traducción como operación dentro del marco de una estética que tiene a lo migrante como paradigma, nunca lo es en el sentido tradicional: es la fricción, la yuxtaposición de distintos órdenes de sentido. O es, quizás, un espejo que no refleja, pero devuelve una imagen, una mirada singular, nostálgica, que se sobreimprime en el “original”,

una singularidad que se pliega sobre otra singularidad, y dice algo sobre ella, le agrega y le quita alguna cosa, la define al tiempo que la desfigura. Cuando los escritores trabajan la lengua de ese modo, al decir de Deleuze:

Lo que hacen es más bien inventar una utilización menor de la lengua mayor en la que se expresan por completo: minoran esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir a la lengua, hacen que se enfile sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación... Lo que equivale a decir que un gran escritor se encuentra siempre como un extranjero en la lengua que se expresa, incluso cuando es su lengua materna. (“La literatura y la vida” 173)

La escritura

El ensayo “Relingos” comienza con una descripción de la entrada a la ciudad de México. La narradora mira la ciudad a través de sus huecos, de aquellas cosas que no se tienen en cuenta al momento de retratarla: “relingos”. Explica que esta expresión puede llegar a tener origen en la palabra “relengas”, una vieja voz castellana que se refería a las tierras marginales a la corona. Aunque también puede llegar a ser una derivación chilanga de la expresión francesa *terrine vague* [sic]: espacio urbano ambiguo, baldío, sin bordes definidos, un terreno al margen de la vida metropolitana, pero que puede encontrarse en cualquier lugar, incluso en zonas centrales. Como es evidente, no hay un origen claro de la expresión y notamos que las dos opciones que considera la narradora serían el resultado de un desplazamiento. La escritora parte de esta reflexión sobre la disposición del espacio urbano para luego referirse a la literatura. Así establece un paralelo entre la ciudad y el libro cuando afirma que es conocida la metáfora construida alrededor de “leer la ciudad”; sin embargo, ella hace énfasis en la opción inversa: también se puede pasear por la lectura. Entonces, si leer es trazar un trayecto posible dentro de un libro, la tarea de escribir puede equipararse a la actividad arquitectónica. No obstante, la narradora define varias veces la tarea de la escritura: primero como un proceso de restauración inversa, que trabaja a partir de las fisuras y que consiste en rellenar relingos; luego se desdice y recupera la definición que elabora Alejandro Zambra en *Bonsai* (2006): escribir es encontrar una forma que ya estaba ahí. Debemos detenernos en este punto, dado que esta indagación alrededor de las diferentes definiciones de escritura posee una fuerte resonancia con la forma en la que Marcel Proust define la noción de obra:

Yo había llegado, pues, a la conclusión de que no somos en modo alguno libres ante la obra de arte, de que no la hacemos a nuestra guisa, sino que, preexistente en nosotros, tenemos que descubrirla, a la vez porque es necesaria y oculta, y como lo haríamos tratándose de una ley de la naturaleza. Pero este descubrimiento que el arte podía obligarnos a hacer ¿no era, en el fondo, el que más precioso debería sernos, y

que generalmente nos es desconocido para siempre, nuestra verdadera vida, la realidad tal como la hemos sentido y que difiere tanto de lo que creemos que tan felices nos sentimos cuando un azar nos trae el recuerdo verdadero? Yo me cercioraba de ello por la falsedad misma del arte supuestamente realista y que no sería tan falso si no hubiéramos tomado en la vida la costumbre de dar a lo que sentimos una expresión que tanto difiere de ello y que, al cabo de poco tiempo, tomamos por la realidad misma. (Proust, *En busca* 112)

La obra que piensa Proust se presenta como inseparable de la vida, pero en términos que no son meramente biográficos. Es por eso que para llevar a cabo la escritura de su obra no necesita de un tema, porque dicho tema es la materia narrativa que preexiste en el sujeto. Lo único que varía es la exploración singular respecto de la forma en que cada sujeto articula su vida con la escritura. El libro a escribir es un libro único, sólo queda la tarea de traducirlo, y encontrar la forma adecuada para llevarlo a cabo. Para Proust el trabajo del escritor es traducir. Hacia el final del ensayo, Luiselli afirma que escribir es hacer relingos, distribuir silencios y vacíos: romper ventanas, taladrar paredes, hacer excavaciones para, en definitiva, no encontrar nada. Podemos agregar que se trata de una escritura que se piensa como un espacio perforado, que parte de una estructura, atraviesa todas sus superficies y se ubica, luego, en un espacio *entre*, en los vacíos que genera. Escribir es traducir y, a su vez, la traducción se juega entre el vacío de sentido y el resto. Por lo tanto, si la escritura es para Luiselli equiparable al relingo (relengas, *terrine vague* [sic]), podemos afirmar que se trata de una práctica que tiene su origen en un desplazamiento de sentido producto de un cruce y una contaminación entre lenguas (castellano, derivación chilanga del francés) y que consiste en darle forma a una ausencia. En consecuencia, retomando la pregunta que nos hacíamos al comienzo del artículo, el primer libro que Luiselli escribe resulta ser un ensayo en la búsqueda de una estructura formal que vehiculiza una estética migrante que, una vez encontrada, logra plasmarse en un proyecto de escritura que continúa funcionando en el presente. Retomando el planteo de Ilse Logie (2020), la traducción resulta una figura central en la escritura de Luiselli porque funciona como espacio de invención formal y, agregamos, da lugar a la materialización de una estética que tiene lugar en el desplazamiento.

Conclusión

En cada ensayo de *Papeles falsos* se nombran distintos elementos que luego aparecerán funcionando de nuevas formas en los ensayos siguientes, hecho que nos obliga a volver atrás y resignificarlos. Podríamos pensar que funcionan como puntos en los que se detienen los ensayos y marcan una dirección en el trayecto de una escritura que tiene lugar en el desplazamiento. Pero este trayecto no es lineal: cuando parece que avanza en verdad está volviendo sobre lo mismo de otro modo, generando una nueva superficie sobre el mismo plano. Este hecho tiene lugar tanto en un nivel literal como semántico: la narradora se desliza (de

Venecia a México, dentro del D.F. en bicicleta, sale y entra de su casa) a medida que el sentido se desplaza con ella.

Podríamos concluir, entonces, que *Papeles falsos* propone una estética articulada alrededor de un paradigma migrante. Siguiendo la propuesta de Ramos (1996), elegimos la expresión “migrante” porque la elisión del prefijo (*in*migrante, *em*migrante) representa un gesto que problematiza tanto la noción del límite que demarca la integridad de las territorialidades, como la ideologización de las nociones de “origen” y “destino” que fijan el movimiento. De esta forma se entiende que la indagación estética alrededor de la migración consiste, entonces, en la exploración sobre cómo se arma una ética, un modo alternativo y portátil de escribir. Dicha estética puede resumirse en unas cuantas imágenes propuestas por la voz narrativa, que luego son (des)plegadas en una serie de superficies. Para hacer esto, la narradora toma distintos elementos: los lee, los pliega sobre sí mismos, busca posibles definiciones, luego traducciones e implicancias en otros contextos, para finalmente desplazarlos y abrir múltiples caminos imaginativos. La mancha de agua, una imagen de México, la *saudade*, la bicicleta, un relingo: elementos que marcan el camino trazado por la voz narrativa a lo largo de los ensayos. De esta forma, es pertinente recuperar la lectura que hace María Pape sobre este texto a partir de la cual vincula la estética de Luiselli con el hiperrealismo: repite la realidad, pero la realidad de la apariencia, e intenta sellarla debajo de una acumulación abrumadora de superficies: “cada detalle casi se ve mejor que en la realidad y los reflejos son tan claros que se vuelve imposible distinguir afuera de adentro. Como espectador incluso uno se cuestiona si no se han intensificado los reflejos para lograr esta confusión que parece volver lo real inaccesible” (Pape 185). Lo que aquí se construye no es una voz autoral que indaga en las profundidades del sentido, sino una mirada que a lo único que accede es a la superficie de las cosas. Una vez que la narradora ha transitado por estas superficies puede ver algo que ya estaba sugerido desde el principio: en verdad no ocultan nada.

El último ensayo de se titula “Papeles falsos. La enfermedad de la ciudadanía” y su último apartado, “Valeria Luiselli (1983-)”. Hacia el final, podemos inferir que la voz narrativa se sostiene en ese *entre-medio* marcado por su condición de sujeto migrante pero también por estar aún en tránsito, o como se dice “estar temporalmente”, en ese guion entre el nacimiento y la muerte. La voz habita el lugar que construye a lo largo del relato, como un punto que se sostiene en algún lugar entre Venecia y el DF, entre la vida y la muerte, entre una serie escritores. Al final del recorrido trazado por *Papeles falsos* podemos vislumbrar una figura delimitada: una forma de imaginación en relación con el espacio que ocupa una vida y la manera en que habita el mundo. Luiselli, como el éxota que describe Nicolas Bourriaud en *Radicante* (2009), recorre las ciudades, se mueve por diferentes planos, observa de manera extrañada distintas culturas sin sumergirse en ellas. Entonces, si el éxota es un nuevo tipo de sujeto que surge en la actualidad a causa de la experiencia migratoria, en la medida en que siempre hay transferencia del sujeto hacia aquello que produce, ¿no podríamos hablar en el caso de

Luiselli de una literatura “éxota”? Una literatura sin aura, sin un horizonte al que finalmente ir, ni un origen al que retornar. En esta dirección, *Papeles falsos* sería el paso de vida-obra que marca la asunción o el cuajado (tomando la expresión de Roland Barthes) de una forma, *la* forma de esa experiencia éxota.

Bibliografía

- Aguilar Sosa, Yanet. “Papeles falsos es un libro ciudadano, dice Luiselli”. *El universal*, 25 de junio de 2010, <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63229.html>
- Alcarás, Edwin. “El *flâneur* y el mestizo latinoamericano como paradigmas de subjetividad barroca”. *Diánoia* vol. 65, n.º 85, 2020, pp. 29-53.
- Barthes, Roland. “La cocina literaria”. *Página 12*, abril de 2003, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-529-2003-04-13.html>
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Cuenco de plata, 2010.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A., 2009.
- Cuvarcic García, Dorde. “La reflexión sobre el *flâneur* y la *flânerie* en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* n.º XXXIII, 2009, pp. 21-35.
- De Andrade, Oswald. “O manifesto antropófago”. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas* editado por Gilberto Mendonça Teles, Vozes, 1976.
- De Certeau, Michele. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2000.
- Deleuze, Gilles. “La literatura y la vida”. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Blancas inquietudes*. Cantabria, Shangrila Textos aparte, 2015.
- Gerbaudo, Analía. “Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* Cuatrocientos cincuenta y dos grados fahrenheit, n.º 12, 2015, pp. 132-152.
- Gonzalez Arce, Teresa. “Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”. *Sincronía*, n.º 69, 2016, pp. 254-268.
- Jameson, Fredric. *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.

- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2009.
- Logie, Ilse. “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatín”. *Literatura latinoamericana mundial*, editado por Gustavo Guerrero, Jorge Locane, Benjamin Loy, y Gesine Müller, De Gruyter, 2020, pp. 207-222.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Luiselli, Valeria. “Gilberto Owen, narrador”. *Letras libres* n°121, 2009, <https://www.letraslibres.com/mexico/gilberto-owen-narrador>
- Luiselli, Valeria. *Papeles falsos*. México D.F., Sexto piso, 2015.
- Neyra, Ezio. “Entrevista con Valeria Luiselli”. *Asymptote*, julio de 2015, <https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-valeria-luiselli/spanish/>
- Oliver, María Paz. “La mirada aérea de la *flâneuse*: el paisaje vertical en Papeles falsos y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli”. *Revista Letral* n.º 22, 2019, pp. 13-29.
- Pape, María. “El pasaje como modus operandi: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en Los ingrátidos de Valeria Luiselli”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 90, 2015, pp. 171-195.
- Proust, Marcel. “El tiempo recobrado”. *En busca del tiempo perdido*. Quito, Libresa, 2002.
- Reber, Nicole. “Writing Yourself into the World: A Conversation with Valeria Luiselli”. *World Literature Today*, enero de 2016, <https://www.worldliteraturetoday.org/2016/january/writing-yourself-world-conversation-valeria-luiselli-nichole-l-reber>
- Ramos, Julio. “Migratorias”. *Paradojas de la letra*. Caracas, Ediciones eXcultura, 1996.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas, El perro y la rana, 2009.
- Trocchia, Robert. “We in Space: Wandering in the Work of Valeria Luiselli”. *Senior Capstone Projects*, 347, marzo de 2014. https://digitalwindow.vassar.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1349&context=senior_capstone
- Van Hecke, An. “Walking around in the diverse and imagined city: an analysis of Mexico City in Sidewalks by Valeria Luiselli”. *Languaging Diversity. Discourse and Diversity in the Global City*. Leuven University Press Series, Lovaina, 2020.
- Zambra, Alejandro. *Bonsai*. Barcelona, Anagrama, 2006.