

DESPLAZAMIENTO E IDENTIDAD EN PAPELES FALSOS DE VALERIA LUISELLI

Julieta Marina Vanney

Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA),
25 de mayo 221, C1041, Buenos Aires, Argentina
julietavanney@gmail.com

Displacement and identity in *Papeles falsos* by Valeria Luiselli

Abstract: This work deals with the first book published by Valeria Luiselli, a collection of essays entitled *Papeles falsos* (2010). Luiselli has stated in various interviews that she began to write essays because, after a series of failed attempts, she believed that fiction writing was not for her. It is known that just one year after the appearance of *Papeles falsos*, she published her first work of fiction, *Los ingravidos* (2011). Methodologically, this article will start from the idea that where Luiselli searches for fiction, she finds essay writing and, with that, she traces a return to fiction. This movement points to the need to conduct a reading of *Papeles falsos* to question to what extent Luiselli's exploration of the essay format materialises a migrant aesthetic that will later radicalise fiction. The results of this analysis are, firstly, that Luiselli disarticulates the traditional ways of thinking about identity and translation and, instead, elaborates both instances as practices that take place on the surface, in the face, in the language sounds. Secondly, it can be maintained that Luiselli understands writing as a mode of translation which takes place in a displacement of meanings and that embodies a migrant aesthetic. For this reason, it is concluded that translation occupies a central place in Luiselli's narrative and that with her first book she sets in motion a quest for a migrant aesthetic that finds its foundation in the author's movements between Mexico City and Venice, while in parallel it questions the idea of identity and its connection with writing.

Keywords: displacement; migration; identity; Valeria Luiselli; aesthetic

Resumen: Este trabajo se ocupa del primer libro que publicó Valeria Luiselli, una recopilación de ensayos titulada *Papeles falsos* (2010). Luiselli ha manifestado en distintas entrevistas que comenzó escribiendo ensayos porque, luego de una serie de intentos fallidos, creía que la escritura de ficción no era para ella. Sabemos que tan solo un año después de la aparición de *Papeles falsos* publica su primera ficción, *Los ingravidos* (2011). Metodológicamente, partimos de la idea de 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* para interrogar en qué medida la exploración ensayística materializa una estética migrante que luego radicalizará la ficción. Los resultados que nos arroja este análisis son, en primer lugar, que Luiselli desarticula los modos tradicionales de pensar la identidad y la traducción y, en su lugar, elabora ambas instancias como prácticas que tienen lugar en la superficie, en el rostro, en los sonidos de la lengua. En segundo lugar, podemos sostener que Luiselli entiende la escritura como un modo de traducción, que tiene lugar en un desplazamiento de sentidos y que encarna una estética migrante. Por esto concluimos que la traducción ocupa un lugar central en la narrativa de Luiselli y que su primer libro pone en marcha la búsqueda de una estética migrante que encuentra su fundamento en los desplazamientos de la autora que se traslada entre la Ciudad de México y Venecia, mientras en paralelo pone en cuestión la idea de identidad y su vínculo con la escritura.

Palabras clave: desplazamiento; migración; identidad; Valeria Luiselli; estética

1. Introducción

El primer libro que publicó Valeria Luiselli es 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 otros temas.¹ 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. Dicha estética migrante encuentra su fundamento en los desplazamientos de la autora que, como sujeto errante, se traslada entre la Ciudad de México y Venecia, mientras en paralelo pone en cuestión la idea de identidad y su vínculo con la escritura.

Sylvia Molloy sostiene en *Vivir entre lenguas* (2016) que el sujeto bilingüe siempre lo es desde una lengua, aquella en la que se reconoce. Esto es así, explica, porque para aquella persona cuya vida se dirime entre dos lenguas es necesario encontrar un punto de apoyo. Esta elección, sin embargo, no implica que la lengua elegida sea en la que mejor se hable, la más cómoda, o incluso aquella lengua que se elige al momento de escribir; pero sí implica que se establezca una relación con la otra lengua como ausencia, o incluso como deseo. Esta situación que describe Molloy encuentra un eco singular en el caso de Valeria Luiselli: nació en México, pero viajó por el mundo y vivió en distintos países desde muy temprana edad antes de volver a la ciudad de México para establecerse y continuar sus estudios universitarios. Si bien el castellano es la lengua materna de Luiselli, no era la lengua en la que se sentía más cómoda hablando, leyendo o escribiendo (cosa que sí le sucedía con el inglés, lengua

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

en la que estudiaba y con la que se manejaba socialmente).² De este modo, una vez que Luiselli vuelve a México, luego de completar sus estudios en un internado en India, comienza a tener un contacto más estrecho con la literatura latinoamericana 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 y 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, dice Luiselli, en una escritora mexicana.³ Esta situación que plantea Luiselli alrededor de convertirse en una escritora con una nacionalidad determinada a través de la escritura resuena fuertemente con aquello que César Aira desarrolla en «Exotismo» (1993), artículo en el que concluye que es la literatura «el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino» (1993: 79). No obstante, Aira está lejos de pensar este devenir del escritor nacional en términos de autenticidad, como un valor dado de antemano; en cambio, lo entiende como una construcción a partir de la cual es posible «inventar el dispositivo por el que valga la pena serlo, y vivir una vida siéndolo» (1993: 78). De modo que, el simulacro y la ficción trazan un camino de retorno –un retorno que, como observa Sandra Contreras (2002), se encuentra siempre desviado– a la nacionalidad. Entonces, tomando como punto de partida el planteo de Aira, resulta interesante comprender cómo funciona en el caso de Luiselli la escritura como un dispositivo por el cual la escritora encuentra una vuelta, ni lineal ni auténtica, hacia la nacionalidad, observar qué encuentra en ese trayecto y, a su vez, ver qué es lo que hace con aquello que encuentra.

En este contexto, *Papeles falsos* es un texto que surge a partir de la decisión de quedarse a vivir en una ciudad, de tener 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). Sin embargo, el resultado fue distinto: el libro

² Salvando las distancias, Gustavo Pérez Firmat –autor del libro *Next year in Cuba, a cubano's coming of age* (1995), de cuya traducción, titulada *El año que viene estamos en Cuba* (1997), se ha ocupado él mismo– analiza también la cuestión del bilingüismo y para esto parte de la idea de que no existe una total equivalencia entre los idiomas. Para el autor hay una diferencia crucial entre las lenguas en las que se maneja, y esta se dirime al nivel del cuerpo: «En inglés la palabra es letra; en español, voz» (56). Tal como sostiene María Guadalupe Silva en su artículo «Exilio y escritura en Gustavo Pérez Firmat» (2009), en este caso –Pérez Firmat salió de Cuba a los once años, hizo todos sus estudios en inglés y aún continúa considerándose como exiliado– el castellano funciona como un hogar, pero se trata de un hogar reducido a su mínima expresión, aislado, al que no responde nada del mundo circundante. En consecuencia, la situación de exilio, explica, se materializa en la lengua que, también exiliada, abre un abismo de extrañeza entre el cuerpo y las cosas.

³ 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» (Reber 2016: 168-169).

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 de ese proyecto. Un fracaso que se encuentra ya anunciado de algún modo en el último de los ensayos del libro, titulado «Papeles falsos: la enfermedad de la ciudadanía». Allí la narradora relata que, aunque a lo largo de su vida casi nunca tuvo una residencia fija en México, y aunque es también ciudadana italiana, siempre reconoció a México como su país y aceptó pasivamente el paquete de la nacionalidad. Sin embargo, la crisis identitaria adviene cuando el padre anuncia que donó tres palmeras a un jardín en la Ciudad de México en honor a cada una de sus hijas. Cuando las van a visitar, la que correspondería a la narradora sorpresivamente ya no está allí. En consecuencia, ella reflexiona sobre el posible valor simbólico del hecho: si la palmera no había arraigado, ella tampoco llegaría a ser una ciudadana y nunca echaría raíces en México.

2. El rostro y la identidad

El primero de los ensayos de *Papeles falsos* se titula «La habitación y media de Joseph Brodsky», hecho que hace referencia a la casa en la que vivía Brodsky en la Unión Soviética junto a sus padres. No es casual que sea la figura Joseph Brodsky la que le da inicio al texto: el escritor que nació en Rusia, murió en Nueva York y se encuentra enterrado en Venecia. Luego de ser expulsado de su país de nacimiento, vivió en distintos lugares, pero nunca pudo volver a entrar al país, ni para el entierro de sus padres. Este exilio forzado lo instala en un estado de migración constante, que no termina con su muerte, pues su cuerpo descansa en Venecia: «Hay algo irónico en el hecho de que Joseph Brodsky esté enterrado ahí, frente a la ciudad en la que siempre estuvo y siempre quiso estar solo de paso» (Luiselli 2015: 13), afirma la narradora.⁴

En un breve artículo titulado «Libros vacíos, papeles falsos» (2012), Alejandro Zambra señala, acertadamente, que la novela *Los ingravidos* (2011), funcionaría como una versión ficcional del libro de ensayos *Papeles falsos*: «la misma voz que en los ensayos susurra y escribe como para leerse a sí misma, en la novela se abre camino a través de una o de varias máscaras» (Zambra 2012: 3). Por lo tanto, podemos encontrar una insistencia temática, que se presentará luego en *Los ingravidos*, pero que ya aparece formulada en *Papeles falsos*: la pregunta por el rostro, el paso del tiempo,

⁴ Este episodio de la vida de Brodsky recuperado por Luiselli puede ayudarnos a pensar la naturaleza del movimiento migratorio en relación con la puesta en crisis de la idea tradicional de viaje (como una línea recta que se sostiene entre un punto de partida y otro de llegada): el migrante se va de un lugar que, a su vez, lleva de alguna forma consigo y, al mismo tiempo, llega a otro lugar en parte real y en parte imaginario, pues las expectativas nunca coinciden con aquello que se encuentra; luego, no hay un retorno al lugar del que se fue, en la medida que ni la persona ni el lugar permanecen iguales: la transformación del viaje es irreparable. Dicho movimiento no puede ser graficado, por lo tanto, como una flecha con una dirección fija, sino que se trata de un estado de movimiento constante, espiral, imbricado. Por este motivo elegimos el término «migración» en lugar de «emigración» o «inmigración» ya que, como señala Ramos (1996), la elisión del prefijo 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. La indagación sobre la migración es, entonces, la exploración de cómo se arma una ética, un modo alternativo, portátil, de juzgar.

la muerte, los fantasmas, la multitud. En el segundo ensayo titulado «Mancha de agua», la voz narrativa se hace eco del texto de Joseph Brodsky *Marca de agua* y elabora una reflexión sobre los rostros y la identidad:

Una cara que se va arrugando es cada vez menos anónima. Pero mientras un rostro envejece y adquiere mayor definición se expone, al mismo tiempo, a más y más miradas de desconocidos –o, para seguir con la imagen de Brodsky–, a más espejos de cuartos de hotel por donde han pasado tantos reflejos que todos devuelven el mismo semblante, desecho como sus camas desechas (Luiselli 2015: 19).

El otro, anónimo, opera entonces como un espejo que no refleja, pero que aun así devuelve una imagen. Este planteo no es del todo novedoso, ya se encuentra expresado de otras formas en distintos autores. A modo de ejemplo, Homi Bhabha nos recuerda que existir es ser llamado a ser en relación con la mirada del otro y que la cuestión de la identificación nunca es la afirmación de una identidad dada: es la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto al asumir esa imagen (2007: 66). Pero la reflexión de la narradora parte desde ese punto, y luego despliega un funcionamiento distinto: al llegar a un determinado momento de la vida, el rostro adquiriría un exceso de identificación que culminaría en un monstruoso exceso de identidad.⁵ Siguiendo este razonamiento, la narradora afirma que al principio y al final de una vida los rostros son anónimos. Según lo planteado, podríamos sostener que el sujeto no estaría en condiciones de afirmar que posee una identidad única y fija, pero tampoco una identidad desdoblada, ya que estas dos instancias se encuentran atravesadas por las nociones de rostro, multitud y mirada, que vuelven este proceso un tanto más complejo. Además, este razonamiento se aparta de las dinámicas institucionales de producción de la identidad: Estado, lengua, familia. Según esta propuesta, el rostro siempre va a tener un rastro de multitud en su semblante, de marcas de expresión impresas por las miradas de otros rostros inmersos, a su vez, en este mismo proceso, que no culmina en una identidad lograda, sino que llega allí donde empezó. Se trata, en definitiva, de un proceso de desidentificación.

Podemos relacionar la reflexión propuesta por Luiselli con el planteo que, en «Año cero – Rostridad» (2004), desarrollan Gilles Deleuze y Félix Guattari en relación con el cuerpo y el rostro, entendidos como productos de un dispositivo donde se acoplan el eje de la significación y el eje de la subjetivación, a partir de agenciamientos de poder que producen el rostro y establecen una relación particular con el cuerpo. Siguiendo este planteo, los rostros no son individuales, sino que definen zonas de frecuencia o de probabilidad, de modo que operan como una superficie o, mejor, un mapa. En esta dirección, Deleuze y Guattari afirman que el rostro es una política, y que solo tiene futuro a condición de deshacerlo, de abrirlo de su destino significativo, subjetivo, individual: «Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca devenires reales, todo un devenir clandestino» (2004: 192)

⁵ Esta cuestión tiene relación, además, con aquello que sostiene Maurice Blanchot (1992) sobre la «semejanza cadavérica»: el momento que más nos parecemos a nosotros mismos es cuando estamos muertos porque nuestra identidad se detiene y, en consecuencia, nos volvemos una representación de nosotros mismos, una máscara mortuoria.

y, agrego, también podría decirse, migrante. En *Papeles falsos*, cada acto de asunción de una identidad (personal, nacional) es, en verdad, una ficción provisoria que puede cumplir distintas funciones de acuerdo con las necesidades que se presenten. Luiselli viaja a México y escribe un libro en busca de una identidad, de una tradición y, en su lugar, encuentra un vacío. Ambos, la narradora y Brodsky tienen el rostro incompleto. En el caso de Brodsky porque no hay un retrato en su tumba que exhiba su rostro definitivo; en el caso de la narradora, ella misma señala en el ensayo «Mudanzas: volver a los libros» que se despierta con un rostro incompleto, que aún no ha terminado su trayecto. Así, el rostro es configurado como un mapa sobre el que se traza un recorrido: al igual que un libro, hasta no saber cómo acaba, no se puede conocer cuál es su forma definitiva. De todas las instancias que puede implicar una formulación identitaria, la narradora se queda solo con lo que se ve: el rostro. Que es una colección de huellas y a la vez el bosquejo de otro rostro futuro: un porvenir incierto, pero ya presente, dice la narradora.

3. La traducción

Julio Ramos señala en «Migratorias» (1996) que, para aquellos escritores que emigran, la escritura pasa a ocupar el lugar del hogar: «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 ningún hogar permanece como un espacio estable, y ese rol tampoco lo cumple la escritura. En todo caso, si la escritura funciona como hogar, se trata 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. No podemos decir que Luiselli escribe en castellano cuando se encuentra en el exterior para recuperar algo de hogar; 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 capítulo «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 2010: 86). Esta afirmación implica varias cosas: que toda vida supone un destierro y una migración primera hacia la lengua; que la nostalgia 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 palabra.⁶ Concluye, entonces, que el

⁶ 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. Véase, por ejemplo, *Imaginario y simbólico en Lacan* (Jameson 1995).

hecho de pensar la literatura como 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 y, luego, abandonarlo.

La traducción, tal como aparece formulada en «Paraíso en obras», no tiene que ver con la posibilidad de encontrar equivalencias de sentido entre dos códigos más o menos distantes, sino más bien con el hecho de pensar las relaciones posibles entre distintos códigos, la singularidad del sonido y los modos de significación de cada lengua. 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 2010). En este mismo capítulo se habla del escritor estadounidense Louis Wolfson. La narradora comenta que él siempre detestó su idioma materno, el inglés, y por este motivo se dedicó a estudiar otras lenguas. Pero, a su vez, hace un ejercicio de traducción: traduce palabras del inglés a otras que poseen un sonido semejante en otros idiomas. En lugar de buscar una equivalencia de sentido para llegar a una palabra que suena distinto, pero significa lo mismo, busca equivalencias de sonido, y no lo hace para crear un puente de comunicabilidad entre lengua sino para instalarse en la diferencia y destruir la lengua propia. Se trata de una traducción que se queda en la superficie, en la materialidad del significante, y destruye la lengua materna para llegar al centro de las palabras y sembrar allí una diferencia. Reconstruye un nuevo orden dentro de la lengua basado en el significante. La traducción, en consonancia con el planteo que Elena Basile elabora en el artículo «Cicatrices lingüísticas que pican: pensamientos sobre traducción como una poética de curación cultural» (2008), lejos de transformarse en una celebración omniabarcadora de la hibridez, se presenta aquí como un trabajo que no puede generalizarse indefinidamente, cuya ética da testimonio, en los términos de Spivak, de esa «responsabilidad hacia el trazo del otro en uno mismo» (citada por Basile 2008: 27).⁷ Se trata de un trabajo sutil, que consiste en encontrar vínculos entre elementos aparentemente ajenos, hecho que permite reordenar lo existente a partir de la construcción de relaciones singulares. Esta dinámica puede leerse en distintos momentos de los ensayos, pero aquí señalaremos solo algunos:

(a) En el ensayo «Dos calles y una banqueta», la narradora comienza una reflexión sobre la intraducibilidad de la palabra *saudade*. Ante tal imposibilidad, realiza una serie de desplazamientos de sentido: melancolía, nostalgia, síndrome de Ulises. No son lo mismo, pero rondan la idea: el dolor por la pérdida del hogar, enfermedades literarias que, a su vez, son propias de migrantes y extranjeros. Aun haciendo un

⁷ En el artículo «El tráfico de significados: traducción, contagio, colonialidad» (2017) Mary Louis Pratt se pregunta por la utilidad del ejemplo de la traducción al momento de pensar la migración de formas artísticas. En estos casos la traducción vuelve a producir algo que no es equivalente al original: lo reproduce, de manera que la destrucción del original es parte del proceso. Es por este motivo que concluye que, tal vez, la imagen que mejor se vincula con la idea del multilingüismo no es la de la traducción, sino la del desdoblamiento, en otras palabras, la multiplicación del ser. En esta dirección, Pratt sostiene que pensar en una poética como una forma de mediación cultural puede resultar una forma más abarcadora que la traducción a la hora de pensar el tráfico de significado (2017: 149).

recorrido translingual, la narradora no encuentra un equivalente exacto: quizás la *saudade* tampoco sea *saudade*, concluye. La intraducibilidad de una palabra expone la lógica de la traducción como un orden imaginario que se despliega a partir de otro, y que tiene como resultado, finalmente, una desidentificación.

(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 se clausuran 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 sonido (*en train de / un tren que atraviesa*). El conocimiento del sentido de 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). El ensayo siguiente, mediante una operación de desplazamiento, lleva como título «Mancha de agua». Aquí la reflexión se centra alrededor de los mapas y la representación abstracta del territorio. De cada uno de los primeros mapas de México se desprende una imagen distinta del DF: 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. Lo que inicialmente era una referencia literaria se transforma en una analogía territorial. A lo largo del ensayo la narradora se queda 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 –sin éxito– en el plano del sentido 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 2010: 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» (1996) de Deleuze en este ensayo. Texto en el cual el filósofo sostiene que la traducción que adopta como modelo las normas de equilibrio de la lengua traductora estándar es una traición (1996: 174). La traducción en *Papeles falsos* 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 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 (Deleuze 1996: 173).

4. 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: «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 *terrain 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 las dos opciones que considera la narradora serían el resultado de un desplazamiento. En este ensayo, Luiselli define varias veces la tarea de escribir: primero como un proceso de restauración inversa, que trabaja a partir de las fisuras y que consiste en rellenar relingos; luego se desdice y afirma que escribir es encontrar una forma que ya estaba ahí. Debemos detenernos en este punto, dado que encuentra 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? (Proust 2002: 112).

La obra que piensa Proust se presenta como inseparable de la vida, pero en términos que no son meramente biográficos. Es por eso por lo 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, solamente 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: 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 (relingas, *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 un vacío. En consecuencia, retomando la pregunta que hacíamos al comienzo del texto, 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. La traducción resulta una figura central en la escritura de Luiselli porque funciona como espacio de invención formal y da lugar a la materialización de una estética que tiene lugar en el desplazamiento. 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 una experiencia migrante.

Agradecimientos

This article has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the MSCA-RISE Scheme, Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (Grant agreement 872299).

Referencias bibliográficas

- AIRA, César (1993), «Exotismo», *Boletín*/3. Rosario: Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria, 73-79.
- AGUILAR SOSA, Yanet (2010), «Papeles falsos es un libro ciudadano, dice Luiselli», *El universal* [disponible en <<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63229.html>>, 31/05/2021].
- BARTHES, Roland (2003), «La cocina literaria», *Página 12* [disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-529-2003-04-13.html>>, 31/05/2021].
- BASILE, Elena (2008), «Cicatrices lingüísticas que pican: pensamientos sobre traducción como una poética de curación cultural», *Nueva Colección de Signis 12. Traducción / Género / Poscolonialismo*, Buenos Aires: La Crujía, 19-28.
- BENJAMIN, Walter (2010), «La tarea del traductor», *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Cuenco de plata, 109-126.
- BHABHA, Homi (2007), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- CONTRERAS, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- DELEUZE, Gilles (1996), «La literatura y la vida». *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 5-13.
- DELEUZE, Gilles (2004), «Año cero - Rostridad». *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 173-196.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2016), «Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli», *Sincronía* 69, 254-268.
- JAMESON, Fredric (1995), *Imaginario y simbólico en Lacan*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

- LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- LUISELLI, Valeria (2015), *Papeles falsos*, Ciudad de México: Sexto piso.
- MOLLOY, Sylvia (2016), *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- NEYRA, Ezio (2015), «Entrevista con Valeria Luiselli», *Asymptote* [disponible en <<https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-valeria-luiselli/spanish/>>, 31/05/2021].
- OLIVER, María Paz (2019), «La mirada aérea de la *flâneuse*: el paisaje vertical en *Papeles falsos* y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli», *Revista Letral* 22, 13-29.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1997), *El año que viene estamos en Cuba*, Houston: Arte Público Press.
- PRATT, Mary Louis (2017), «El tráfico de significados: traducción, contagio, colonialidad», *Imaginario planetario*, Madrid: Aluvión Editorial, 137-151.
- PROUST, Marcel (2002), «El tiempo recobrado», *En busca del tiempo perdido*. Quito: Libresa.
- REBER, Nicole (2016), «Writing Yourself into the World: A Conversation with Valeria Luiselli», *World Literature Today* [disponible en <<https://www.worldliteraturetoday.org/2016/january/writing-yourself-world-conversation-valerialuiselli-nicholle-reber>>, 28/05/2021].
- RAMOS, Julio (1996), «Migratorias», *Paradojas de la letra*, Caracas: Ediciones eXcultura, 177-186.
- SILVA, María Guadalupe (2009), «Exilio y escritura en Gustavo Pérez Firmat», *Confluente* 1/2, 32-41.
- TROCCHIA, Robert (2014), «We in Space: Wandering in the Work of Valeria Luiselli», *Senior Capstone Projects* 347 [disponible en <https://digitalwindow.vassar.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1349&context=senior_capstone>, 31/05/2021].
- VAN HECKE, An (2020), «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*, Lovaina: Leuven University Press Series.
- ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsai*, Barcelona: Anagrama.

