

**Giuseppe Gatti Riccardi**

**EL OXÍMORON DEL TRANSTERRADO EN “TRÁNSITO  
PERMANENTE”:  
MIGRACIÓN Y PURGATORIO EN LA CUENTÍSTICA  
DE SILVIA LARRAÑAGA**

RESUMEN. El texto literario que se examina en el presente estudio forma parte de esa clase de productos ficcionales que surgen del amplio universo de la escritura del exilio, como parte de esas prácticas de escritura extraterritorial que constituye una modalidad emblemática de la actividad literaria latinoamericana posterior a la década del ochenta del siglo pasado. Objeto de análisis es el cuento de Silvia Larrañaga “Residencias transitorias”, relato perteneciente a la recopilación que la narradora uruguaya, afincada en París desde los años de la dictadura militar en su país, ha publicado en 2006 bajo el título de *Manías migratorias*. En el texto, la autora demuestra cómo –si el regreso a la patria de origen ya no puede ser real o ha dejado de ser una meta– el retorno simbólico al espacio-raíz se manifiesta a través de una “ficcionalización compensatoria”, es decir mediante una reconstrucción ficcional que convierte la rememoración a la distancia en un rastreo denso de recuerdos en parte autobiográficos (o vinculados con el *topos* de referencia).

La estrategia de relatar los acontecimientos desde una perspectiva parcial y limitada (a través del filtro de la lectura de diarios y periódicos parisinos) permite consolidar una atmósfera de incertidumbre angustiosa acerca de la suerte de unos aspirantes migrantes en el lejano aeropuerto de Montevideo: en una primera fase, el relato va deshilvanando una serie de episodios de encierro y privación de la libertad de las “almas migratorias” que permiten interpretar la narración como un acto de denuncia de las dinámicas de progresivo endurecimiento de las políticas migratorias de los países occidentales.

La descripción de piezas sigiladas, dotadas de una puerta blindada como las de los frigoríficos, los interrogatorios y el temporáneo retiro de los pasaportes, se conecta en su conjunto con el segundo eje temático presente en el texto: la autora no solo denuncia las restricciones que el sistema (internacional y francés) impone a la inmigración, sino que –mediante la narración– critica una violencia social que se impone mediante una visión maniquea de “buenos” y “malos”. Anterior a la xenofobia del país de acogida, el relato paródico de Larrañaga insiste en un tipo de violencia social que promete a los venideros emigrantes –como en un círculo vicioso de secuestros forzosos– nuevos encierros y nuevas jaulas.

*Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta.*  
(Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto I).

*La nostalgia de otra cosa en los sueños  
melancólicos no es más que el deseo de otro yo,  
don que buscamos en los paisajes, en la lejanía, en  
la música, engañándonos involuntariamente en un  
proceso mucho más profundo.*  
(Emile Cioran, *El ocaso del pensamiento*).

*I – Prácticas recientes de escritura: la superación forzada de las fronteras*

En todo ser alejado de su tierra –sea viajero, sea exiliado– la evocación de la patria distante se puede revelar (y exhibir) mediante intentos de saturación de los huecos de la realidad presente con un conjunto de procesos mentales que tratan de oponerse a la sensación de lo provisorio, a la ausencia o a la dificultad de arraigo al nuevo contexto material y social. No obstante, estos intentos de llenar con la mente una distancia o una ausencia no evitan la comprobación –por parte del “expulsado”– de la persistencia de la que Tununa Mercado, en *Estado de memoria*, define como “desposesión de la lógica de apropiación común a los humanos” (Mercado, 2008: 143): una sensación anímica que nace de la imposibilidad (e incapacidad) de fijarse en los objetos que componen el ámbito de acogida, como si nada de lo que existe en la patria de adopción pudiera pertenecer a la esfera subjetiva del ser desarraigado. No necesariamente, sin embargo, el exiliado –al

confrontarse con un paisaje ajeno y remoto— vive idealizando el país, la ciudad o el barrio de los que ha sido expulsado, pues a menudo es capaz de percibir y de apropiarse de la idea de la imposibilidad del regreso a ese centro de su “mundo personal”, suerte de *omphalos* del origen que la memoria va recuperando en la lejanía.

En un país como Uruguay en el cual —a partir de la década del sesenta y, en especial, del siguiente decenio— se sentaron los postulados políticos, sociales y económicos para que la emigración a Europa y América del Norte fuese aceptada como una salida legitimada y justificada socialmente, el sujeto a punto de trasplantarse no es sino la manifestación tangible de la que Adela Pellegrino define como “cultura emigratoria” (Pellegrino, 2003: 51). El abandono de la patria, además de formar parte esencial de la narrativa de la crisis identitaria de una generación de uruguayos por debajo de los cuarenta años pertenecientes a la oleada migratoria posterior al 2001, había sido antes la expresión de aquel movimiento centrípeto hacia el exilio efecto del Golpe de estado de 1973 y de la consiguiente instauración del régimen militar que perduró hasta 1985. Expulsados por un Estado en el que imperaban la represión, el castigo, la censura y la represalia violenta, los emigrantes forzosos dejaban atrás una ciudad que se percibía “como un *campo* en el sentido en que emplea el término [Giorgio] Agamben, un espacio social donde el

estado de derecho ha sido sustituido por un estado de excepción que impone la anomia y la violencia sobre sus ciudadanos como lógica sistémica” (Montoya Juárez, 2011: 47).

Tanto en esos años como en la actualidad, la solución del exilio ante esas prácticas de agresión se impone como un recurso de preservación que no da la espalda a la historia sino que se empeña en buscar un espacio de resistencia, denuncia y recuperación en la distancia de lo (¿temporariamente?) perdido. En el caso puntual del escritor transterrado, si el regreso al país de origen ya no puede ser real, a menudo el retorno al espacio-raíz se manifiesta a través de una “ficcionalización compensatoria”, es decir mediante una reconstrucción ficcional que convierte la rememoración en la distancia en un rastreo denso de imágenes y recuerdos personales, los cuales –a su vez– permiten un vagabundeo literario capaz de generar un “inventario desde lejos” de la ciudad o país de origen. En este sentido, no es casual que la adopción de “prácticas de escritura extraterritoriales”, modalidades emblemáticas de la actividad literaria latinoamericana posterior a la década del ochenta, señale el creciente abandono de las dinámicas literarias dirigidas a la búsqueda de la identidad nacional, en favor del cultivo de una diversidad cultural supranacional<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El uso originario del término *extraterritorialidad* se vincula con en el ámbito del Derecho internacional y hace referencia a la ficción jurídica: en base a este principio, un edificio o un

El procedimiento puede, en un primer caso, articularse alrededor de la producción de “textos apátridas”, obras narrativas elaboradas y compuestas fuera de las fronteras nacionales pero vinculadas logística y temáticamente al espacio físico de origen. En la reciente narrativa uruguaya, de entre los muchos ejemplos representativos de esta dinámica, nos limitamos a recordar las novelas *El camino a Ítaca* (1994) y *La ciudad de todos los vientos* (2000), que Carlos Liscano (actual director de la Biblioteca Nacional, en Montevideo) publicara en los años de su largo exilio en tierras suecas. *El camino a Ítaca* se presenta como un relato que no hace que comprobar la imposibilidad para el exiliado de un completo arraigo en el territorio de destino y, paralelamente, demuestra la ausencia de finalidades narrativas que reivindicar urgencias identitarias. En la novela, suerte de saga que describe las andanzas europeas de Vladimir, un meteco que se desplaza entre Estocolmo (lugar de la escritura y teatro de parte de la ficción) y Barcelona (escenario solo ficcional), las alusiones a veces humorísticas a un pequeño e innombrado país de Sudamérica remiten –por las referencias alegóricas a una

---

terreno se considera en país extranjero, como una prolongación del país propietario del bien (es el caso de embajadas, consulados o bases militares). La norma no supone la conversión a todos los efectos de ese territorio: éste no se vuelve una mera prolongación del país propietario, sino que queda exento a efectos de jurisdicción de la aplicación de la ley del país en el que está ubicado. En el caso de los seres humanos, suele hacer referencia a las personas y las propiedades de soberanías extranjeras (embajadores y agentes diplomáticos, además de las naves oficiales en aguas extranjeras).

dictadura que allá tuvo lugar– al Uruguay del periodo comprendido entre 1973 y 1985. Lejos de cualquier nacionalismo patriótico, Liscano pone de relieve cómo las inquietudes de todo ser migrante (exiliado voluntario, viajero o expulsado a la fuerza) le sitúa en una condición de perenne tránsito emocional: una insatisfacción que ubica al sujeto en un “purgatorio emocional” y que le impide encontrar un asidero sólido, condenándolo a la búsqueda de un movimiento perpetuo, tal como se desprende del texto: “Uno es así, aun no ha llegado y ya quiere marcharse, como si las cosas fueran a mejorar porque uno cambia de lugar” (Liscano, 1994: 5). En la segunda novela, *La ciudad de todos los vientos*, historia en parte autobiográfica y paródica, el narrador se sueña a sí mismo como si fuera el personaje de una novela: éste emprende el regreso a Montevideo después de años de exilio en Estocolmo y, al volver a su ciudad, percibe su nueva condición de hombre irremediabilmente erradicado, como si se hubiera convertido en un sujeto impalpable que los años del exilio han transformado en invisible a los ojos de sus conciudadanos: “El carro pasaba a mi lado y los personajes no notaban que yo estaba allí. Esto me hacía suponer que iban demasiado ocupados en la discusión y por eso no se daban cuenta de mi presencia. Pero luego sospechaba que quizá en este libro yo era invisible” (Liscano, 2000: 54).

Alternativamente, la propensión al cuidado literario de una heterogeneidad cultural supranacional puede lograrse mediante la redacción de obras narrativas que –si bien escritas dentro de las fronteras nacionales– revelan un notable eclecticismo geográfico, al ser ubicadas las tramas en naciones y continentes diversos; en el contexto literario oriental de las últimas dos décadas, destacan las novelas de Hugo Burel *El autor de mis días* (2000) y *El desfile salvaje* (2007). Siguiendo un sutil juego metaliterario, el primer narrador de *El autor de mis días* es un ordenador que otea los movimientos diarios de un escritor (Rogelio Novaris, el “autor de sus días”) y registra sobre sí la fase de creación de un texto literario: los archivos que van llenando la memoria del ordenador reciben los *inputs* de una escritura que, avanzando lentamente entre continuos cambios y frecuentes añadiduras, va construyendo un lejano escenario europeo de representación, el de la Viena de finales de los años cuarenta del siglo pasado, cuando la ciudad estaba todavía dividida en cuatro áreas (francesa, rusa, inglesa y estadounidense). En la rígida y opresiva atmósfera de la capital austriaca de la inmediata posguerra, Novaris crea un personaje, Alfredo Wallace –figura virtual que el escritor moldea para poblar este segundo plano ficcional– y se lanza en el intento quijotesco de mejorar, plagiándola, la novela *El tercer hombre* de Graham Greene. Si en la primera novela bureliana, escrita en el departamento de Bulevar Artigas en Montevideo, la intriga

se desarrolla en Austria, en *El desfile salvaje*, –novela igualmente redactada en la mesa de trabajo montevideana del autor– la exaltación del descentramiento espacio-cultural y la exigencia de crear una geografía alternativa de la pertenencia hacen que parte de la trama y su desenlace ocurran en Holanda, concretamente en Ámsterdam<sup>2</sup>.

El cuento de Silvia Larrañaga que se examina se titula “Residencias transitorias”. El relato pertenece a la recopilación de cuentos que la narradora uruguaya afincada en París ha publicado en 2006 bajo el título de *Manías migratorias* y se coloca en el umbral entre las dos posiciones examinadas; el texto se escribe en París (encontrándose su autora en una condición de trasterrada profesionalmente integrada), se ambienta en parte en un aséptico aeropuerto de una innominada ciudad latinoamericana (algunos indicios sugieren que pueda tratarse de Montevideo), en parte en el cuarto de un silencioso y casi fantasmal hospital parisino.

La evidencia empírica pone de manifiesto cómo toda expresión de narrativa transnacional no reivindica una tradición literaria autóctona como forma de “pasión

---

<sup>2</sup> La elección de parte de Burel de ubicar parte del hilo narrativo en la ciudad holandesa se vincula con la frecuente exigencia de representar en la ficción elementos propios de la cultura nacional, tal como afirma el narrador: “En el imaginario de mi país, el nombre de Amsterdam se vinculaba, de forma indeleble, al deporte y a la Olimpiada de 1928, cuando el fútbol nos había dado laureles que confirmaron los de cuatro años antes en París. Ese eje Colombes-Amsterdam formaba parte de los mitos más firmes de nuestra identidad” (Burel, 2007: 318).



representativa de lo patriótico”, sino que se inscribe en el más amplio proceso de elaboración de una internacionalización de la escritura que apunta a borrar las divisiones fronterizas y trata de suprimir el conflicto ideológico entre lo que está ubicado “dentro” y el amplio, ajeno mundo del “afuera”. Ya no constreñida a los límites territoriales nacionales, la prosa de los narradores latinoamericanos contemporáneos parece sugerir una difuminación de las fronteras y permite afirmar –en palabras de Fernando Aínsa– que gran parte de la narrativa de las últimas tres décadas “rebasa lo nacional, es universalista, sin ser necesariamente cosmopolita, principio y reto de apertura, sentido de amplitud que deberían permitir abolir las categorías de literatura de ‘dentro’ y ‘fuera’, nacional y ‘de emigración’ y/o exilio en un mundo cada vez más intercomunicado e interdependiente” (Aínsa, 2012: 137). Esta escritura sin fronteras, aun sin abolir del todo los límites, va tendiendo puentes no solo entre países y culturas, sino también entre aquellos recuerdos e imágenes que representan los verdaderos espacios privilegiados del narrador en tanto que constituye al mismo tiempo un bagaje de memorias (del territorio dejado atrás) y nuevas aprehensiones (del país de adopción). El escritor, al tender estas pasarelas intangibles entre mundos, crea una universalidad de contenidos que quiebra los muros de lo meramente nacional; si, tal como afirma Rosalba Campra, “lo que queda afuera de los muros es el caos, lo salvaje, lo irremediabilmente ajeno

y enemigo” (Campra, 1994: 23), el narrador que no tiene una sola patria logra superar los muros de contención nacional, se abre a diferentes tendencias, corrientes y líneas supranacionales y, sobre todo, reconoce a una alteridad desconocida (o todavía por conocer) la posibilidad de comprender y asir lo propio reelaborándolo desde la diferencia.

El volumen de Larrañaga que se examina en el presente estudio representa una variante de esa reivindicación de la memoria y ofrece en paralelo una doble perspectiva, que abarca –en primer lugar– el viaje atrás de la memoria hacia fragmentos de la patria de procedencia, vista a través del filtro de recuerdos borrosos o de la decepción que nace del reencuentro con lugares del pasado que ya no conservan ningún rastro de lo que habían sido antes. En correspondencia, la segunda nota de fondo que conexiona los relatos es la representación sesgada del país (o ciudad) de adopción, lugar en el que no se ha nacido y hacia el cual la voz que narra no siente un inteso sentimiento de pertenencia, pese a representar el telón de fondo de los eventos narrados.

La recopilación de la autora (quien vive exiliada en Francia desde los años de la dictadura militar en Uruguay) nace como una colección de relatos escritos en su mayoría en tierras francesas, por haber sido la autora docente titular en la Universidad de Dijon y por ser actualmente profesora en la Universidad de París X

– Nanterre<sup>3</sup>. Los cuentos que componen el libro no se centran solo en la evocación de la patria lejana sino que se sedimentan alrededor del sentimiento del desasosiego de la errancia, siguiendo andanzas errabundas en las que nunca el lector percibe con claridad si el viaje –así como señala Aínsa– “es de ida o de vuelta, de desplazamientos forzados o voluntarios, de deambular por ciudades propias y ajenas y donde la migración puede ser tanto un cambio de país, como de alma” (Aínsa, 2012: 159). En el título de la recopilación, el uso del término “migración” aplicado en su variante “migratoria” al concepto de “manía” conforma un sistema expresivo que une dos procedimientos: por un lado, el adjetivo “migratorias” remite no solo al abandono de un espacio físico para establecerse en otro, sino también a un desplazamiento que suele implicar un trauma lingüístico y una colisión cultural. Por otro lado, el término “manía”, cuyo valor semántico alude a una obsesión o preocupación obsesiva por algo, introduce aquel sentimiento de desazón que se vincula con el proceso migratorio mismo. Es así que, en los

---

<sup>3</sup> La narradora nace en Montevideo en 1953 y desde el año 1976 vive en París, donde se doctora (en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle) con una tesis sobre la obra de Juan José Saer, en 1995. Su producción narrativa se inaugura ya en la década de los ochenta, con la publicación de la novela *La fusión de las siluetas* (Montevideo, Ed. Signos, 1988); en la década siguiente ve la luz *Intramuros* (Montevideo, Planeta, 1997) a la que sigue, cuatro años después, *Gran Café*, Montevideo (Trilce, 2001, con la cual la autora gana el Primer Premio de Narrativa inédita de la Intendencia Municipal de Montevideo). En lo que a la cuentística se refiere, varios de sus cuentos han sido editados en antologías y revistas; el relato “Bifurcación” fue merecedor del Primer Premio Barcarola en 1986 y, años después, el cuento “Comunicando” ganó el “Premio Ana María Matute” de Madrid, en 2004.

dieciocho relatos de la colección, la aparente normalidad de eventos banales y cotidianos resulta deformada por un clima inquietante y una distancia que separa a la narradora de los acontecimientos descritos; esta distancia deformante permite colocar al texto –tal como sugiere Milagros Ezquerro en el prólogo al volumen– dentro de la “tradición narrativa rioplatense: los cuentos de amor, de locura y de muerte de Horacio Quiroga, el lado de acá y el lado de allá de Julio Cortázar, los relatos llenos de humor, de furia y de inquietante extrañeza de Silvina Ocampo, el lugar, migratorio y maniático por antonomasia, de Juan José Saer” (Ezquerro, 2006: 10).

Dentro de las dinámicas de deambulaciones erráticas por lugares reales y espacios de la memoria que la protagonista-narradora y los demás intérpretes de la narración cumplen, nos ocuparemos de aquella que ofrece la representación más heterodoxa del proceso mismo de desplazamiento: esto es, un texto que se detiene en el examen metafórico de aquel espacio-tiempo ubicado entre el momento del abandono de la patria y el de la llegada al lugar del exilio. En la descripción simbólica de ese “cronotopo de la espera”, la autora presenta también descripciones que se conectan sutilmente con su ámbito de erradicación. Las referencias que aparecen en el relato no se vinculan tanto con la ciudad de París, urbe hacia la cual –según señala Francisca Noguero- “han confluído las ideas colectivas sobre la

ciudad mítica” (Noguerol, 1997: 75), sino con aspectos implícitos en una parte de la cultura y sociedad francesas. Para conseguir el objetivo, la estructura compositiva del relato está pensada de tal manera que las informaciones (para la protagonista y el lector) proceden casi siempre de manera filtrada, dejando a la ciudad el rol de escenario accesorio; la capital francesa se ofrece al lector como un mero teatro urbano necesario, donde se desarrolla la existencia de la narradora: en ella se alternan una sensación permanente de extranjería, unos intentos de evocación nostálgica de un espacio-tiempo anterior al momento del relato y la percepción de haberse convertido definitivamente en “alma migratoria”, ya falta de un centro.

El examen textual del volumen revela cómo la función narradora del conjunto de relatos, ésta pertenece a un personaje femenino que cuenta los hechos en primera persona, confirmando cómo la estructura homodiegética es un rasgo frecuente en la literatura de Larrañaga: basta pensar en novelas como *Gran café*, de 2001 o *El meollo*, de 2008, ambas caracterizadas por una narración en primera persona hecha por una mujer que transmite una sensación permanente de extravío existencial. En la segunda novela mencionada, en particular, la ciudad de París se convierte en un escenario de pesadilla donde se repiten los signos de una violencia que aparece arbitraria, injustificada y cuyo origen no se puede identificar; en ese contexto, la

protagonista –acosada por el mismo espacio urbano– va desarrollando una manía de persecución que se exaspera con las reiteradas consultas que hace a un terapeuta local, “suerte de psicoanalista que busca desentrañar el núcleo –el meollo– de su desazón, obligándola a escribir una confesión personal que no es otra cosa que el hilo inicial de una novela, la propia novela que se está leyendo” (Aínsa, 2012: 97). En el caso de *Manías migratorias* (texto ubicado cronológicamente entre las dos novelas antes mencionadas), la narración en primera persona transmite al lector una ilusión autobiográfica puesto que –de entrada– la mujer sin nombre declina una seña de identidad que comparte con la autora en carne y hueso: ambas han nacido en la República Oriental del Uruguay y ambas están viviendo en Francia, más exactamente en París.

El rasgo de incertidumbre acerca de la identidad de la voz que relata, aun manteniendo viva la duda acerca de si la mujer narradora es un personaje ficcional o coincide con la misma escritora, hace que “el desdoblamiento entre el Uruguay de origen y el París de su anónima protagonista (¿la propia Larrañaga?), narradora en primera persona o testigo privilegiado del devenir ajeno, introduzca un clima inquietante” (Aínsa, 2012: 159). Esta inquietud se vincula nuevamente con la elección del término “manía” presente en el título, y se refiere puntualmente a episodios que –en los distintos cuentos– remiten bien a una forma de locura, bien a

una obsesión (obcecación por el desplazamiento, hasta el punto de abordar un avión sin saber si el viaje es de ida o de vuelta), bien a una extravagancia (la necesidad de unas errancias urbanas finalizadas a perderse en el horizonte), o a un deseo excesivo de algo (¿el anhelo por un regreso ya imposible?). Dentro de esta práctica múltiple de deambulación del cuerpo, del alma y de la memoria, nuestro enfoque dirigido al examen de “Residencias transitorias” muestra también cómo, si bien las travesías de los personajes ficcionales se ubican solo en parte en París, la *Ville Lumière* se dibuja como silencioso testigo de piedra de un mundo diáfano, ausente y sutilmente xenófobo, cuya percepción pasa solo a través de informaciones fragmentarias que, con dificultad, la narradora extrae de la lectura de la prensa local.

## *II – El engañoso enredo de un tránsito duradero*

En el cuento “Residencias transitorias”, sexto de la colección, los acontecimientos relatados se presentan desde la perspectiva parcial y limitada que nace de la imposibilidad de la narradora de salir del espacio clausurado de un hospital parisino en el cual se encuentra internada. El único contacto de la mujer con el mundo externo ocurre gracias a la lectura de diarios y periódicos locales, mediante cuyo filtro la narradora y el lector se enteran de eventos que han acontecido a una conocida escritora (de la cual solo conocemos la letra inicial de su

apellido, L.) que proviene de la misma ciudad de la narradora (como se ha adelantado, hay guiños que hacen suponer se trate de Montevideo): “En mi habitación, periódicos y revistas andan desparramados por el piso. Desde hace dos días, he leído en desorden la historia de mi doble compatriota L. que ha tenido tanta difusión. Por una vez los ojos mediáticos se dirigen hacia ese rincón por lo general olvidado del mundo” (Larrañaga, 2006: 67).

La referencia al término “doble” hace que el texto sea merecedor de la breve reflexión que sigue: cuando los miembros de la escuela formalista rusa (entre ellos Roman Jakobson) optaron por concentrarse en los rasgos formales del texto literario desechando el examen de los condicionamientos sociales y de las obsesiones de cada escritor, no lo hicieron solo para imponer una idea de “literariedad” (*literaturnost*) que se centrara en lo concreto del lenguaje literario, sino también para apelar con el mismo término (traducible también como “literalidad”) al procedimiento artístico de la escritura en sí<sup>4</sup>. Los teóricos formalistas insistían en cómo –a lo largo del *iter* creativo– el escritor experimenta una suerte de multiplicación de sí, un desdoblamiento que deja espacio a la

---

<sup>4</sup> En 1921, en su ensayo “La poesía moderna rusa”, el mismo Jakobson señala cómo “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad, es decir aquello que hace de una obra dada una obra literaria”. El texto aparece citado en la página 37 del ensayo de Tzvetan Todorov *Theorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson*, publicado en 1965.



temporánea afirmación de otro *yo* que ocupa el lugar del narrador. La aplicación al relato de Larrañaga de este procedimiento, que es al mismo tiempo de diferenciación subjetiva y de autoafirmación, evidencia cómo el texto plantea una singular unidad cohesiva entre la autora, la narradora y la misteriosa escritora L. (de nuevo, nos preguntamos: ¿L. como Larrañaga?). En este sentido, la afirmación según la cual toda literatura “supone un proceso de extrañamiento, un deliberado desdoblamiento del escritor en un alter ego que observa desde fuera” (Aínsa, 2012: 167), revela –más que una confrontación con el *otro* (el alter ego)– una extensión de la identidad de la autora. No estaríamos, a nuestro juicio, ante un exceso de escritura autorreferencial sino, al contrario, ante la posibilidad de construir una relación privilegiada entre los planos de la realidad, del recuerdo y del presente: una relación que trata de lograr una interacción entre el *yo* y el lugar de referencia (la tierra francesa del exilio voluntario).

En la experiencia multifacética del exilio se consolida la dinámica interior de “pérdida del territorio”, un alejamiento de los orígenes que debilita la identidad y que al mismo tiempo genera el fenómeno de las lealtades múltiples, como resultado de la división de la persona en dos identidades; el fenómeno de la doble nacionalidad, que caracteriza a muchos escritores latinoamericanos contemporáneos (entre ellos, a la misma Larrañaga), determina una renegociación

de la identidad y garantiza una nueva perspectiva multifocal que refleja una situación de hecho. En efecto, como consecuencia del exilio y de los paulatinos experimentos de integración en el nuevo contexto, parte de la identidad de origen ha dejado lugar a un espacio de adopción, de modo que podría definirse la condición de doble nacionalidad como “bigamia de patrias, *bipatrismo* que caracteriza la situación de buena parte de los exiliados e inmigrantes” (Aínsa, 2012: 115).

La elección de Larrañaga de colocar la conciencia de la narradora en un espacio cerrado (no olvidemos que, dentro del mismo hospital donde ésta se encuentra, también los lugares destinados al recreo de los internados son lugares clausurados, descritos como “jardines interiores”) implica una triple reflexión que remite a:

- a) la imposibilidad para la voz que relata de conocer empíricamente los hechos de los que se va enterando y la inviabilidad para ella de sortear el filtro informativo sesgado de los diarios y periódicos franceses;
- b) la exhibición de una percepción del mundo sociocultural francés (y parisino en particular) que pasa por la visión –a menudo arbitraria y parcial– que los medios de información quieren ofrecer de lejanos eventos que acontecen en un pequeño rincón sudamericano (y cuyos efectos, sin embargo, pueden también afectar a Francia);

- c) el progresivo camino de acercamiento metafórico entre, por un lado, el secuestro y encierro que padecen sus compatriotas en el país de origen y, por el otro, el fantasma de un destino que se vislumbra parecido y que parece estar esperando a todo ser exiliado en la nación de arribo.

La representación que la narradora ofrece del grado de objetividad y equilibrio de los medios de prensa franceses pone de relieve una sustancial parcialidad de juicio, lo cual induce a la mujer a una “pragmática de la consolidación de las perspectivas” ya vislumbradas al llegar por primera vez a Francia: no es posible esperar que una alteridad que desconoce las dinámicas socioculturales y políticas de su país de origen (los medios de información locales) pueda ofrendar una contribución a la explicación de sus propios fundamentos (es decir, su esencia como ser humano perteneciente a un determinado sistema de valores ajenos a los del país de acogida). Así, desde la habitación del hospital parisino, la narradora reflexiona sobre cómo “algunos periódicos, según cual sea su tendencia, pretenden ocultar las responsabilidades globales, el complot mundial que lo que ha ocurrido representa” (Larrañaga, 2006: 67). El complot al que alude el texto consiste en una suerte de secuestro de todos aquellos pasajeros que pretenden salir del aeropuerto de la ciudad de origen de la narradora y de la misteriosa escritora L. (¿acaso,

Montevideo?) con el solo pasaje de ida; frente a la evidencia de que se trata de seres migrantes, las autoridades establecen que unos individuos uniformados, armados, vestidos de un blanco immaculado y que hablan un idioma incomprensible encierren en un cuarto hermético a los pasajeros y los sometan a un interrogatorio, justificando la vejación bajo el pretexto de que “todo estaba previsto para aumentar sus posibilidades de bienestar, para que hubiera un mínimo de adecuación entre las aspiraciones de los emigrantes y la realidad que los esperaba en el extranjero” (Larrañaga, 2006: 70).

El descubrimiento paulatino de los eventos ocurre, tal como se ha adelantado, mediante la lectura de la prensa francesa y también gracias al acceso a programas radiofónicos locales; en particular, la narradora parece detenerse en la propensión de esos medios a concentrarse en detalles insignificantes, prefiriendo concentrar la atención en pormenores nimios en vez que enfocar la gravedad del secuestro en el recinto aeroportuario. Así, tanto el diario *Univers* como la revista femenina *De vous à moi*, o el periódico *L'insoumis* cuentan –más como anécdota que como denuncia– el encierro de las “almas migratorias” en una pieza sigilada y dotada de una puerta blindada como las de los frigoríficos. El secuestro, el interrogatorio y el temporáneo retiro de los pasaportes, que otorga a los pasajeros un nuevo statuto denominado “interino”, constituye en su conjunto el pretexto episódico que permite

a la autora conectar con el segundo eje temático presente en el texto e interpretar la narración como un acto de denuncia de las dinámicas de progresivo endurecimiento de las políticas migratorias de los países occidentales. En efecto, el lector descubre que las medidas de control, la intimidación explícita y los apremios para desincentivar al viaje no dependen de disposiciones migratorias establecidas por el país de salida (el “posible Uruguay”) sino de normas impuestas por las naciones de destino: “Nuestras relaciones diplomáticas con los países a los cuales se dirigen nos obligan a informar a éstos acerca de la intención de emigrar de nuestros ciudadanos para darles a dichos países amigos la oportunidad que solicitan de ir aceptándolos al ritmo que más les convenga. Por el momento quedan ustedes en zona de tránsito, y serán llevados a la Residencia en la Isla que ha sido concebida para esos fines” (Larrañaga, 2006: 71).

La composición del cuento quiebra el valor socialmente compartido del aeropuerto como espacio destinado, por definición, al tránsito, es decir, a una estadía de limitada duración: las estructuras aeroportuales suelen configurarse como catedrales asépticas en las que el viajero se predispone a cambiar de estado antes de cambiar de lugar y, en efecto, tal como recuerda Andrés Neuman, “en los aeropuertos se emplea una expresión metafórica que sirve para definir literalmente la experiencia migratoria: estar *en tránsito*. Así estamos, eso somos, antes de

cualquier viaje: seres en tránsito. Cuando estamos a punto de partir, no importa adónde, nuestra parte sedentaria se resiste a abandonar la quietud mientras la otra, la nómada, se anticipa al desplazamiento” (Neuman, 2011: 199). Sin embargo, en el cuento, el secuestro y la detención que relata Larrañaga trastocan esta dinámica de paulatina modificación identitaria del ser y apuntan a una extensión (casi indefinida y sin duda arbitraria) del periodo que precede el desplazamiento. Esta extensión indefinida de la espera –suerte de Purgatorio sin fin– quebranta todo ceremonial antropológicamente consolidado que se vincula con aquellos arquetipos ancestrales de las sociedades ahistóricas que prevén una regeneración periódica capaz de permitir al ser humano depurarse de sus pecados y acceder a un subsiguiente espacio de salvación. Mircea Eliade insiste en la existencia de esta tendencia cíclica de castigo temporáneo, purificación y ascenso final y recuerda que, en la historia del hombre, se manifiesta la inevitable anunciación de la clausura de un ciclo de penitencia; en particular subraya el pensador rumano cómo aquellas sociedades “que aún viven en el paraíso de los arquetipos [...] se regeneran periódicamente por la expulsión de los ‘males’ y la confesión de los pecados” (Eliade, 2009: 77).

En el cuento, gracias a la lectura del bimensual *Equilibre* y del semanario *Trait d’union*, la narradora –desde su cama de hospital– se entera de que la Residencia en la Isla es una suerte de no-lugar destinado a una espera indefinida: un reducto para

la expiación con rasgos de limbo de la religión judeo-cristiana, donde guardias armadas de ambos sexos y vestidos de un estricto blanco virginal van fijando pulseras en las muñecas de los “interinos”. Todo se hace, dice una voz afable que empieza a salir de múltiples sitios inubicables, como solución temporánea, para respetar una exigencia ineludible de los futuros países de acogida; la incertidumbre acerca de la duración del periodo de purificación hace alusión a la ruptura de la concepción del tiempo objetivo, señalándose una línea bergsoniana que remite a una *durée* subjetiva, dudosa y aleatoria: “el tiempo de estadía tiene una duración limitada. Esta es una etapa de tránsito. Solo eso. No es definitiva. Los países de acogida exigen que sea así” (Larrañaga, 2006: 71).

El entramado narrativo permite atisbar una reflexión sobre la arbitrariedad del destino y la relación a veces inextricable existente entre el azar, la voluntad individual y una suerte de determinismo que nace de la imposición; así, la organización disciplinaria de las dos estructuras (tanto el cuarto hermético en el aeropuerto como la Residencia en la Isla) subraya la tensión de la autora hacia una crítica amarga de todo sistema de control de la existencia, de toda represión que apunta a consolidar las fronteras entre pueblos, obligando a franjas de la población mundial a asumir el nomadismo como destino ineludible. Retomando el término *campo* según la acepción que le atribuye Agamben, se puede afirmar que tanto el

cuarto clausurado del aeropuerto como la Residencia en la Isla representan justamente, en su conjunto, un *campo* en tanto “espacio en el que [...] queda apresada la nuda vida, los cuerpos desposeídos de subjetividad y derechos en la operación biopolítica” (Montoya Juárez, 2011: 47).

La micro-estructura jurídico-política del campo de concentración isleño que el relato describe evidencia la creación de una suerte de “Purgatorio en la tierra”, que se propone ahorrar a los “interinos” la sensación –en el extranjero– de posibles rechazos y proyecta la excusa de “formar” al viajero migrante para evitarle los extravíos y desencuentros en aquellos espacios foráneos que se van paradójica y progresivamente revelando inaccesibles. Bajo estos pretextos formativos y falsamente filantrópicos, los preceptos internacionales crean un sistema de selección represiva que anticipa, en su forma vejatoria y ultrajante, la xenofobia que espera al migrante en su lugar de destino. Y, sin embargo, las modalidades de inserción representan un problema cuya resolución queda aplazada, en tanto que la Isla-purgatorio demuestra estar ubicada en un espacio intermedio entre el “adentro” (el país de origen) y el “afuera” (el de destino): el ser humano no ha llegado todavía al *allí* (Francia, en el caso de L.). Esta negación temporánea de la nueva pertenencia colisiona con las reflexiones que Gaston Bachelard propone en *La poética del espacio* acerca del desplazamiento físico entre ámbitos alejados:



“¿Dónde está el peso mayor del *estar allí*? ¿en el *estar* o en el *allí*? ¿En el *allí*, que sería preferible llamar un *aquí*, debo buscar primeramente mi ser? O bien, en mi ser voy a encontrar primero la certidumbre de mi fijación en un *allí*?” (Bachelard, 2006: 252). A pesar de que el *aquí* de la narradora (ser migrante que ya ha cumplido el viaje) es el *allí* para todo ser que todavía se tenga que enfrentar al desplazamiento, a la pérdida del territorio y al desarraigo, el desarrollo de la trama —al colocar a la protagonista en una posición de limbo-informativo— hace que la captación de los acontecimientos del *allí* ocurra desde la perspectiva del encierro.

La empecinada obstinación de la prensa francesa de empalagarse con los detalles marginales de la obstrucción al viaje permite a la narradora enterarse de que la comunicación oficial que reciben los “interinos” en la Residencia en la Isla recita así: “Recuérdelo: la Residencia es la antesala de su nueva vida. Desde aquí se la preparamos de la mejor manera posible. Según su comportamiento irá acumulando puntos negativos o positivos. Dentro de un mes, cada uno de ustedes habrá obtenido un puntaje que le permitirá o no ser aceptado por el país de acogida” (Larrañaga, 2006: 74). Pese a la aparición tardía de un referente temporal (un mes), el *estar* bachelardiano en la Isla representa una pérdida del mapa de los referentes de la identidad y rompe con la concepción de la liberación de los pecados después

de un periodo de espera que Eliade identifica con el cronotopo de la “regeneración colectiva” (Eliade, 2009: 78).

### *III – La doble expiación: un Purgatorio supranacional*

En el momento en que la narradora –hojeando las páginas de la revista femenina *Féerie*– se entera de que la escritora L. ha logrado finalmente escaparse de la Residencia gracias a un misterioso hombre francés que también –nos cuenta el periódico– estaba encerrado en la Isla, la necesidad de un descanso mental y físico la empuja a dejar la lectura de los medios de prensa y a recortarse un tiempo para el descanso: así, por una casualidad que sería imprudente definir azarosa, la mujer escucha un programa televisivo que la emisora cultural local dedica a un debate sobre el canto treinta del *Purgatorio* de Dante. Las referencias concretas al texto original de Dante, ofrecen la posibilidad de subrayar cómo ya desde los primeros versos del *Purgatorio* es evidente la relevancia que el poeta florentino atribuye a elementos amenos de la naturaleza como el cielo y el mar, puestos en oposición a la oscuridad opresiva y a la falta de aire del subsuelo infernal. Dante y Virgilio, salidos del reino de los muertos, celebran un alba luminosa en la playa del Purgatorio: allí, sobre la arena débilmente rosada, Dante, dejado atrás el mundo de la perdición, mueve sus primeros pasos en el lugar de la esperanza. El proceso

evolutivo de la luz, desde la oscuridad nocturna llena de estrellas a la luz del día, es un referente clave de la evolución cronológica, pues indica el regreso a un ámbito donde el tiempo transcurre (no olvidemos que la ausencia del tiempo, es decir la eternidad de las penas de los condenados infernales, es frecuentemente subrayada en las páginas de la *Commedia*, ya a partir del *incipit* del canto tercero del *Infierno*).

En el relato de Larrañaga, dejada momentáneamente su pieza, la mujer observa en los pasillos del hospital una reproducción de un cuadro medieval titulado “Purgatorio”, cuya presencia en la estructura confirma la voluntad de la autora de transmitir un mensaje alegórico explícito: en el óleo se representa a un ángel indicando una suerte de mazmorra al aire libre saturada de hombres y mujeres quienes, en una superposición de cuerpos que remiten al horror de las fosas comunes, permanecen encerrados a la espera del juicio. La imagen que la mujer registra es la de un “hacinamiento de cuerpos desnudos en una especie de jaula sin techo por la que algunos intentan escapar; por entre sus rejas un ángel, fuera de la jaula, tiende un dedo compasivo hacia ellos” (Larrañaga, 2006: 77). El mensaje iconográfico que la pintura transmite y, sobre todo, la referencia a la compasión con la cual el ángel dirige su dedo benigno hacia la multitud, vislumbran una inminente liberación del grupo, consecuencia de un proceso de expiación que

parece estar a punto de concluirse. La exigencia de una etapa transitoria de purificación enlaza con el primer valor semántico del término Purgatorio, en tanto el Diccionario de la Real Academia Española ofrece una primera definición que lo enmarca en estos términos: “En la doctrina católica, estado de quienes, habiendo muerto en gracia de Dios, necesitan aún purificarse para alcanzar la gloria”.

Si bien la iconografía occidental ha ofrecido variadas interpretaciones artísticas del Purgatorio (destacan las grabaciones que Gustave Doré realizó entre 1861 y 1868 para una edición ilustrada de la *Divina Commedia*), la imagen que se impone simbólicamente a la narradora adquiere un matiz diferente: después de haber recibido informaciones, fragmentarias pero indudables, acerca del tratamiento al que las autoridades internacionales (una “entidad” parcialmente abstracta que juzga e impone su voluntad desde arriba) someten a sus conciudadanos emigrantes, la percepción que la internada tiene de la pintura se modifica y se convierte en una simplificadora, esquemática, y aterradora expresión de la antinomia irreductible entre la idea del perdón y de la gracia, opuestos a un castigo cuya duración se demuestra aleatoria.

Sacudida por la visión apocalíptica que se superpone a las imágenes captadas mediante la lectura, la narradora ubica un ascensor para acceder a la planta baja del hospital (nótese que se trata de un movimiento hacia abajo, *usque ad infera*) y, al

entrar en el aparato metálico, oye una voz neutra que le impone declarar su identidad y su meta. Las respuestas de la mujer determinan siempre la misma reacción de la voz, que señala reiteradamente una “identidad no registrada”. El recurso de salir de la caja metálica y utilizar las escaleras queda impedido a causa del cierre hermético del ascensor, que solo vuelve a abrir sus puertas para permitir –según relata la narradora en primera persona– el acceso a un “grupo de personas [...] que hablan un idioma que no logro identificar. Están vestidos de un blanco inmaculado y no parecen verme. Uno de ellos –con estupor advierto su arma en el flanco derecho– aprieta un botón del acensor sin preguntarme nada” (Larrañaga, 2006: 77). Parece casi superfluo comentar cómo tanto la condición de encierro (el ascensor está herméticamente sellado) como el atuendo de los hombres, sus armas y su idioma incomprensible remiten a un doble mensaje metafórico: su primera expresión es la evidencia de una estructura circular de la existencia del migrante, que se concreta en una suerte de “diálogo de espejos”: el ser humano a punto de desplazarse no solo se ve condenado a una expiación cuya extensión temporal desconoce, sino que este estado de purificación sin fin es una experiencia que le espera nuevamente, también en el ámbito geosocial de destino. El episodio del ascensor parisino representa el símbolo de este movimiento circular, como si el individuo experimentara un continuo regreso a un estadio previo al de la salvación.

Paralelamente, el segundo mensaje que la autora coloca en su relato metafórico se exterioriza en la denuncia de las restricciones que el sistema (internacional y francés) impone a la inmigración; en este caso, la narración se encarga de criticar una violencia social que se impone mediante una visión maniquea de “buenos” y “malos”, y que promete a los venideros emigrantes nuevos encierros y nuevas jaulas, sin la certeza de la súbita aparición de un angélico dedo compasivo. No muy diferente es el destino del escritor trasterrado, para el que la nación de acogida puede adquirir los rasgos de una jaula anímica, de invisibles barrotes: su precariedad existencial –fortalecida por la duda acerca de la duración temporal del exilio– convierte el procedimiento de creación literaria en una expresión condenada al nomadismo y hace que Esperanza López Parada afirme que “la escritura no es sino un ejercicio desacralizado de ida y de vuelta, ejercicio de llegar hasta el fin y retroceder al principio, un movimiento perpetuo, vano e irracional, un baile desaliñado y gratuito” (López Parada, 1999: 83). Las continuas idas y vueltas literarias, que condenan a un perenne comienzo, dialogan a la distancia con el mensaje final que el relato transmite: mientras el aparato metálico sube, la voz misteriosa del ascensor desea a la narradora un “buen viaje”, vislumbrando –¿quién sabe? – la amenaza de un regreso al país de procedencia (el “retroceso al principio” al que hace referencia López Parada).

A la luz de lo que se acaba de comentar, el relato parece remitir a una segunda definición de Purgatorio que propone el Diccionario de la Real Academia Española, descrito como “lugar donde se pasa la vida con trabajo y penalidad”. Creer en la existencia del Purgatorio significaba a lo largo de la historia occidental tener fé en un juicio al que tenían que someterse las almas de los difuntos, (fenómeno bastante común en toda religión); sin embargo, tal juicio adquiriría un rasgo particular, pues no representaba una condena definitiva sino una etapa momentánea, a la espera del momento en que tendría lugar el definitivo traspaso hacia el Edén. En buena medida, según la tradición, la alternativa entre salvación o damnación se ubica en ese “tercer lugar” destinado al tránsito. No es casual que Jacque Le Goff, en *La naissance du Purgatoire*, recuerde cómo “la Iglesia, cuando ratificó dogmáticamente el nacimiento del Purgatorio durante el Concilio de Trento, tratara de no ofrecer descripciones demasiado detalladas: el Purgatorio tendrá que ser una condición, no un lugar” (Le Goff, 1981: 51). Ahora, la imposibilidad de identificar al Purgatorio como un lugar de límites definidos impregna de un sentido más amplio todos los periodos de espera que se describen en el relato: el cuarto cerrado del aeropuerto, la Residencia en la Isla, la pieza y los pasillos del hospital parisino y, finalmente, el ascensor no representan una simple extensión espacial sellada y delimitada por una circunferencia de altas paredes, sino

una condición anímica que debería representar un estado transitorio y que, en cambio, amenaza con volverse definitivo.

Así, si en la tradición clásica y moderna el pecador (en el simbolismo del cuento, el que se ha manchado del “pecado” de verse obligado a emigrar) podía redimirse y su culpa no implicaba trágicamente la damnación del alma, en el relato de Larrañaga esa obsesiva tensión hacia el encierro purificador del emigrante y esa impúdica falta de informaciones sobre el tiempo de la expiación reflejan la anulación de la espera como paso transitorio previo a la salvación al mismo tiempo que expresan una falta de libertad que llega a su apogeo en el ascensor convertido en espacio de detención. Del mismo modo que el ascensor, los tres ámbitos cerrados descritos con anterioridad en la trama (el cuarto cerrado en el aeropuerto de salida; la Residencia en la Isla; la habitación, los pasillos y el jardín cercado del hospital) se habían presentado como tres “adentro”, cuyo hermetismo se plasma como en un juego de espejos en la realidad de acogida. Cabría, entonces, preguntarse dónde encontrar un espacio para disfrutar de una libertad no frustrada; acaso, ¿en el *aquí* del lugar de origen? O, ¿en el *allá* del destino transoceánico? O, ¿es que el *aquí del presente* se refiere a una condición espacio-temporal de matices universalistas?



Sería menester interrogarse acerca de si el obstáculo a la libertad es acaso aquel conjunto de normas restrictivas al desplazamiento del ser humano o si, más bien, la traba se debe a un ombliguismo *chovinista* y xenófobo que se coloca *super-leges* y que se consolida en un sistema represivo del que es difícil detectar el origen y la ubicación. En relación con estas dudas, nos parece adecuado concluir el presente estudio con una reflexión que Maurice Merleau-Ponty dedica, en *Phénoménologie de la perception*, a la naturaleza de los obstáculos que impiden la libertad individual: “si ma liberté conditionne la structure du *il y a*, celle du *ici*, celle du *là*, elle se présente partout où ces structures se réalisent, nous ne pouvons pas distinguer la qualité d’*obstacle* et l’obstacle lui-même, rapporter l’une à la liberté et l’autre au monde en soi, qui, sans elle, ne serait qu’une masse amorphe et innommable » (Merleau-Ponty, 2010: 1145). Reflexión que remite a las preguntas recién planteadas acerca de la ubicuidad de los obstáculos a la libertad, que Larrañaga imagina ineludibles tanto en el espacio-tiempo del *il y a* como en el *ici* y en el *là*.

## BIBLIOGRAFIA

- AÍNSA Fernando (2008). *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Trilce, Montevideo.
- --- (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid, Iberoamericana- Vervuert.
- BACHELARD, Gaston (2006). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BUREL, Hugo (2007). *El desfile salvaje*. Montevideo, Alfaguara.
- CAMPRA, Rosalba (1994). “La ciudad en el discurso literario”. En: *SYC*, Buenos Aires, mayo 2004, número 5, (pp. 19-39).
- ELIADE, Mircea (2009). *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza.
- EZQUERRO, Milagros (2006). “Prólogo”, en Silvia Larrañaga, *Manías migratorias*, (pp. 9-10).
- LARRAÑAGA, Silvia (2001). *Gran Café*. Trilce, Montevideo.
- --- (2006). *Manías migratorias*. Montevideo, Linardi y Risso.
- LE GOFF, JACQUES (1981). *La naissance du Purgatoire*. Paris, Edition Gallimard.
- LISCANO, Carlos (1994). *El camino a Ítaca*. Montevideo, Cal y canto.
- --- (2000). *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo, Planeta.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid, Iberoamericana.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010). *Phénoménologie de la perception*, en Merleau-Ponty *Œuvres*, París: Gallimard, (pp. 655- 1168).
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2011). “La Suisse n’existe pas: una reescritura poshumana y transnacional de la identidad uruguaya”, en Francisca Noguero

Jiménez/María Ángeles Pérez López/Ángel Esteban/Jesús Montoya Suárez, *Literatura más allá de la nación. De lo centríteo y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, (pp. 45-59).

- NEUMAN, Andrés (2011). “Pasaporte de frontera. (10 fragmentos hacia ninguna parte”, en Francisca Noguerol Jiménez/María Ángeles Pérez López/Ángel Esteban/Jesús Montoya Suárez, *Literatura más allá de la nación. De lo centríteo y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana- Vervuert, (pp. 199-207).
- NOGUEROL JÍMENEZ, Francisca (1997). “Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana”, en *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, Nº 46, (pp. 75-100).
- PELLEGRINO, Adela (2003). “Migración de mano de obra calificada desde Argentina y Uruguay” , en *Programa de migraciones internacionales*. Ginebra, OIT.
- TODOROV, Tzvetan (1965). *Theorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson*. Paris, Seuil.