

## El *ethos* errante: movimiento y morada en *El viajero del siglo* de Andrés Neuman

Ana María Pozo de la Torre

*The University of North Carolina at Chapel Hill*

**ABSTRACT:** Este artículo analiza el *ethos* errante en *El viajero del siglo* (2009) de Andrés Neuman. Con los conceptos de fuerza centrífuga y fuerza centrípeta, elaborados por M. Bakhtin y aplicados a la literatura latinoamericana por Fernando Aínsa, conceptualizo el *ethos* errante como aquella literatura latinoamericana contemporánea que se construye como fuga y desplazamiento de la tradición, pero que al mismo tiempo regresa a ella. En su movimiento centrífugo, exploro la manera en que *El viajero del siglo* se caracteriza por la desterritorialización y lo transnacional. En su movimiento centrípeta, analizo la naturaleza metaliteraria de la novela y la manera en que presenta una revisión histórica de la literatura latinoamericana de un siglo al incorporar motivos del modernismo, las vanguardias centradas en la escritura de Borges, y el Boom. Finalmente, sostengo que el *ethos* errante se relaciona con la posición ambivalente de Andrés Neuman como hijo de migraciones culturales, y representa una nueva manera de ser latinoamericano.

**KEY WORDS:** Contemporary Latin American Literature, desterritorialization, transnational, tradition, Andrés Neuman.

**PALABRAS CLAVES:** literatura latinoamericana contemporánea, desterritorialización, transnacional, tradición, Andrés Neuman.

*El viajero del siglo* (2009) de Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), novela ganadora del premio Alfaguara, tiene como personaje a Hans, un viajero que entiende el trayecto –continuo, cíclico y siempre inacabado– como un mecanismo creativo, definitorio y necesario de la escritura. Hans lleva consigo un arcón con libros, antologías de poesía y diccionarios, que funciona como metáfora de una tradición viajera. Cuando llega a Wandernburgo, ciudad imaginaria en la que se desarrolla la novela, el cochero que lo ha llevado le dice: “¿Qué lleva aquí, un muerto?” y Hans responde: “Un muerto no... unos cuantos” (16). Se introduce la idea de que en todo viaje siempre se acarrea algo. En el caso de Hans es la literatura de los muertos, la tradición, la que se convierte en un mecanismo para interpretar/habitar el mundo, es decir, para continuar el viaje. En otro momento, cuando una muchacha le pregunta qué lleva en el arcón, Hans responde: “El mundo entero” (143). El arcón guarda la posibilidad de la experiencia, pero cifrada en la memoria. Más adelante el personaje se revela como un traductor y sostiene: “Trabajo traduciendo, eso puede hacerse en cualquier sitio” (117). Sin embargo, para traducir necesita del arcón.

El arcón de Hans es una biblioteca móvil que crece en el viaje y representa una escritura en movimiento que se escribe fuera de un territorio específico, en un espacio de excepción, y que sólo en ese tránsito encuentra su morada: su *ethos*. El *ethos* de Hans se construye a partir de una suerte de paradoja o, quizás, un doble movimiento: el viaje y el desplazamiento, por un lado, y la formación de una morada, por otro. Retomo el concepto de *ethos*, propuesto por Bolívar Echeverría, como el proyecto de construcción de una morada, es decir, un sentido o una intención que se repite y que guía a lo largo del tiempo

la constitución de las distintas formas de lo humano (15). El *ethos* que se prefigura en Hans sería la errancia, la desterritorialización y la idea de una tradición viajera. El *ethos* errante representa una literatura que se construye como fuga y desplazamiento de la tradición, pero que al mismo tiempo regresa a ella, puesto que el regreso se convierte en otra modalidad del desplazamiento. Este doble movimiento centrífugo y centrípeta, como diría Fernando Aínsa (*Identidad* 16), es característico del *ethos* errante.

El propósito de este trabajo es analizar cómo el *ethos* errante, viaje centrífugo y regreso centrípeta, permite entender coordenadas claves de *El viajero del siglo*. Aínsa define el movimiento centrípeta como un viaje hacia lo primordial y ‘raigal’ mientras que el centrífugo sería un viaje hacia el universalismo (*Identidad* 13).<sup>3</sup> En la introducción de *Literatura más allá de la nación*, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez sostienen que la literatura latinoamericana contemporánea permite reflexionar sobre cómo se redefinen los territorios en el contexto de la globalización, “pues no hay desterritorialización sin reterritorialización” (9). Estos críticos retoman las nociones de lo centrípeta y lo centrífugo de Aínsa, y observan cómo, en la producción actual, hay dos fuerzas que inciden, con igual potencia, en la escritura. Habría, por una parte, una fuerza centrífuga que difumina las fronteras locales y, por otra, una fuerza centrípeta que lleva a que en la literatura vuelva a aparecer lo local, “reescribiéndose lo nacional desde una óptica posnacional” (9). Dicho de otro modo, la globalización ha despertado interés en lo local justamente porque ha posibilitado que se cuestionen aquellos presupuestos que delimitaron, en su momento, el ámbito de lo nacional y aquello que construía la tradición nacional.

En *El viajero del siglo*, las fuerzas centrífugas y centrípetas se representan en la ciudad de Wandernburgo y en el organillero. Cuando Hans llega a la ciudad sólo desea quedarse por una noche. Sin embargo, se siente cautivado por la música de un organillero, símbolo de la literatura, y decide permanecer en la ciudad. Después su estadía en Wandernburgo estará marcada por el amor a Sophie, una joven de la burguesía, con la que empieza a traducir a autores contemporáneos. Analizaré, primero, el viaje centrífugo, en el que Neuman proyecta en su novela nociones como la desterritorialización y la inestabilidad de la identidad latinoamericana. Después, examinaré el regreso centrípeto, en el que el autor deja en ella huellas de la tradición literaria hispanoamericana y plantea, en clave narrativa, una revisión histórica de la literatura latinoamericana de un siglo—ahí, tal vez, reside el misterio del título—en cuatro tiempos: el modernismo, las vanguardias centradas en la escritura de Borges, el Boom y la literatura contemporánea. Por último, relacionaré ambos movimientos con la posición ambivalente de Andrés Neuman—similar a la de muchos escritores latinoamericanos que escriben fuera de su lugar de origen— como hijo de migraciones culturales.

En una época en la que la literatura se caracteriza por sus historias mínimas (13), como defendían Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el prólogo de *McOndo*, y en la que, según Aínsa, “se ha perdido la ambición de escribir ‘la novela total’ o de hacer alarde de un catálogo de técnicas novelescas” (*Palabras* 9), *El viajero* ha sido entendida, por su aspecto formal, como una novela total.<sup>2</sup> Según la crítica, la novela se acercaría a las novelas totales del Boom. Sin embargo, a diferencia de éstas, *El viajero* no tiene una visión totalizante. Es cierto que existe una semejanza formal—la hibridez generica—, no obstante, ésta sólo demuestra que la llamada novela total no es patrimonio exclusivo del Boom.<sup>3</sup> La novela de Neuman se inscribe en un nuevo escenario que cuestiona los esencialismos críticos que quisieron entender la literatura como un reflejo de patria. A través de una supuesta novela total, Neuman problematiza la noción de espacio como *locus* estable y símbolo identitario.

Esta problematización, en su movimiento centrífugo, distancia la novela del canon de la tradición latinoamericana: *El viajero* está situada en Alemania y la estética narrativa recuerda la novela europea decimonónica. Aínsa sostiene que la literatura latinoamericana escrita después de la década de 1960 se caracteriza por ser una literatura transnacional. En ella se refleja “la importancia de las figuras del éxodo y el exilio, exaltación de la condición *nomádica*, las nociones de desarraigo y del ‘artista migratorio’, como componentes de la identidad plural y de ‘lealtades múltiples’ en el marco de los procesos de globalización” (*Palabras* 11). Después de Bolaño, la literatura actual problematizaría de manera central la idea de pertenencia a un espacio delimitado que pudiera originar una identidad estable y definida; cuestionaría, además, la idea de patria o, más bien, la construcción moderna de Estado-Nación; y la supuesta exigencia de que un escritor sea un escritor nacional.<sup>4</sup>

El hecho de que la novela esté ambientada en la Alemania del siglo XIX no es una casualidad. En ese periodo, tal como sostiene Jorge Volpi al retomar lo propuesto por Benedict Anderson en *Imagined Communities*, se construye la noción de literatura nacional: “lenguas y literaturas pasaron a engrosar la artillería ideológica de los gobiernos burgueses” (2025). La institución literaria, convertida en propiedad privada de cada país, se uniría para siempre con el proyecto de la modernidad burguesa y con el concepto de nación.

En *El viajero*, Hans es trasunto de Neuman o, si se quiere, su proyección ficcional.<sup>5</sup> En la parte final de este trabajo se verá la manera en que Neuman, al igual que Hans, cuestiona la relación entre país y literatura. Por el momento, conviene señalar que Hans introduce, desde su oficio como traductor y mediador cultural, la reflexión de que un escritor no puede “encarnar a un país ni describir su esencia” (95). En una de las tertulias que se realizan en el salón de Sophie, cuando hablan sobre Alemania, Hans expresa que “si alguien llega a representar la sensibilidad de un país, si un músico o un poeta logra esa identificación, será siempre algo casual, un fenómeno histórico y no un programa metafísico” (95). Con el deseo de proveer un ejemplo, añade: “¿O de verdad ustedes creen que Bach componía desde su alemanidad?” (95). Con esta pregunta, Neuman—el *latinoamericano*— crea un personaje extranjero—Hans— para cuestionar, en el mismo periodo de gestación, la noción de que entre literatura y nación exista una relación indisoluble.

El lector asume que Hans es alemán, sin embargo, nunca se llega a saber exactamente de dónde es. Cuando Sophie le pregunta en dónde nació, él responde: “...no estoy acostumbrado a hablar de eso. Primero porque el origen de una persona es un simple accidente, somos del lugar donde estamos... y segundo, mi querida Sophie, porque si alguna vez contara ciertas cosas, nadie me creería” (179). Hans no se identifica como alemán y en el transcurso de la novela insiste continuamente en que él es un viajero y, como tal, desea ser siempre extranjero: “Lo mejor, dijo Hans, sería ser extranjero. ¿Extranjero de dónde?, dijo el organillero. Extranjero, se encogió de hombros Hans, así, a secas” (121). La extranjería de Hans no se opone a lo nacional como noción geográfica. El ser extranjero, para Hans, implica adquirir una conciencia histórica distinta que la de sus contemporáneos: una perspectiva crítica para cuestionar la excesiva alemanidad que encuentra en algunos habitantes de Wandernburgo. En las tertulias en casa de Sophie, por ejemplo, Hans debate continuamente con el profesor Mietter que encarna una visión nacionalista:

Herr Hans, continuó el profesor Mietter, a mí lo que me extraña es que usted, que tanto nos habla de libertades individuales, se resista a admitir que los nacionalismos expresan la individualidad de los pueblos. Eso habría que verlo, dijo Hans, a veces pienso que los nacionalismos son otra forma de suprimir a los individuos. (75)

Si Hans cuestiona la alemanidad como programa metafísico

y como expresión de la individualidad de un pueblo, Neuman, a través de Hans, cuestiona la latinoamericanidad. Con este gesto, Neuman introduce en el origen de la modernidad literaria –la Europa decimonónica– un discurso alternativo: la posibilidad de entender la identidad (alemana o latinoamericana) fuera de un asidero espacial. La narrativa transnacional de *El viajero* convierte a la novela en una “born translated novel” (Walkowitz 3), puesto que la literatura no está ligada de manera exclusiva a un país. Por otra parte, mediante la traducción que Hans y Sophie hacen, el oficio del traductor se revela como centro de la creación literaria y así también se problematiza la pertenencia de la literatura a una lengua y un país único (Walkowitz 6). El cuestionamiento de la relación entre país, lengua y literatura conlleva a que la novela reclame el mundo como material simbólico.<sup>6</sup>

En *El viajero*, la narrativa de lo transnacional se ve, sobre todo, en la creación de Wandernburgo: ciudad imaginaria y móvil cuyas fronteras son indefinidas. La (im)posible ciudad alemana se presenta como un territorio que no sólo es fronterizo, sino que es frontera. Desde esta arista, el espacio narrativo complejiza también la categoría de identidad que deja de ser una construcción sólida. Si todo lo sólido se desvanece en el aire, como decía Marshall Berman, la relación de Hans con la ciudad se convierte en un símbolo que representa la puesta en crisis de cualquier enunciado fijo sobre la identidad.

En su primer día en Wandernburgo, por ejemplo, Hans mira una pequeña acuarela de paisaje borroso en su cuarto. Se acerca, le da vuelta, y descubre que en realidad es un espejo. Hans, durante el año que permanece en la ciudad, se mirará en ese espejo cuyo revés es una representación. Neuman introduce, de manera misteriosa, la idea de que la identidad es una representación más, igual de borrosa que un paisaje de acuarela. Casi al final de la novela, la acuarela se romperá, y Hans verá cómo el “espejito se había partido en varios pedazos” (483). Neuman muestra que la identidad no es estable y corre el riesgo de resquebrajarse, pero también señala cómo la identidad estaría compuesta por fragmentos diversos y, por definición, sería siempre transitoria: dispuesta a romperse para ser construida de nuevo.

Ahora bien, aun cuando los escritores actuales escriben ficciones fuera de su lugar de origen y no tienen como emblema la noción de literatura latinoamericana, no por ello dejan a un lado el tema de la tradición. Wilfrido H. Corral, en su introducción a *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, considera que el nuevo grupo generacional de escritores del que Neuman forma parte

are vastly changing what is meant by ‘national’ literatures, fitting in imperfectly with the new definitions of ‘world literature’ including the ‘world republic of letters’. Blatantly urbane and open, these novelists cannot let go entirely of personal codes that can frequently be construed as their ‘Inner Latin American’, a condition they

generally employ for one-upmanship when confronted by identity politics. (13)

Estos autores han interiorizado la tradición latinoamericana. Si ellos viajan, si ellos se desterritorializan, la tradición viaja con ellos. Tal vez por esta razón Corral concibe como problemático que se aplique el concepto de literatura mundial a este conjunto de escritores, puesto que en ellos persiste, acaso como huella, la tradición.<sup>7</sup> Es decir, habría en su literatura –globalizada, extraterritorial, cosmopolita– una huella del origen. Como Hans, es una literatura que lleva a costas el arcón de la memoria.

En la creación de Wandernburgo, en consecuencia, se encuentran motivos que remiten a la tradición hispanoamericana. La ciudad y la figura del organillero dialogan con motivos presentes en las obras de autores que en su momento definieron el canon del siglo XX: Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez. Este gesto no corresponde a una simple casualidad. Neuman encuentra en “El rey burgués” de Darío, “El Inmortal” de Borges y en *Cien años de soledad* de García Márquez un estímulo para interpretar los problemas que la globalización plantea. Desde diferentes aristas, estos escritores pusieron en crisis las mismas nociones que el canon y la crítica de la literatura actual cuestiona: la dicotomía entre tradición y ruptura, entre lo cosmopolita y lo local, entre centro y periferia; y entre una literatura latinoamericana y, al mismo tiempo, universal. Por otra parte, todos ellos transcodificaron elementos de otras tradiciones. Así como Darío re-escribió la poesía francesa de los parnasianistas y los simbolistas, García Márquez introdujo la estética de la novela moderna –Kafka, Faulkner– al territorio americano, y Borges, cómo ya tanto se ha señalado, utilizó motivos de *toda* la literatura, Neuman incorpora elementos de la tradición latinoamericana en una novela que, en apariencia, no es latinoamericana.

Asimismo, todos esos autores vivieron encrucijadas epocales en las que la literatura tenía la necesidad de volver a definirse. Si los modernistas hablaron del fin del arte y por ello reclamaron un espacio del arte como torre de marfil, los escritores del Boom, tal como ha señalado Carlos Fuentes, se enfrentaron a la muerte de la novela (9). Neuman, al igual que sus predecesores, se encuentra en una encrucijada en que la literatura vuelve a definirse. Por este motivo, los textos con los que Neuman dialoga, al igual que su propia novela, tienen un carácter metaliterario.

La ciudad de Wandernburgo dialoga, específicamente, con la creación de Macondo y con la borgeana Ciudad de los Inmortales. Al igual que Macondo, Wandernburgo funciona como un mundo en pequeño. Ainsa sostiene que la fundación de aquellos microcosmos, aquellos pueblos emblemáticos como Macondo, Comala, Santa María, Rumí, tienen fronteras que los protegen de influencias externas (*Topos* 234). Wandernburgo, en cambio, si bien funciona como un microcosmos y, en estricto sentido, tiene límites, estos no actúan como fronteras porque toda la ciudad es una frontera. El microcosmos de la tradición latinoamericana se transcodifica en

una ciudad cerrada que, sin embargo, no tiene asidero espacial.<sup>8</sup>

En una de sus conversaciones con Álvaro –un español que llegó por unos días, pero que lleva más de diez años viviendo en Wandernburgo–, Hans escucha cómo, a lo largo de su historia y debido a distintos enfrentamientos políticos, la ciudad ha quedado del lado de Prusia o del de Sajonia. Al escuchar este relato, “Hans se sintió en casa por primera vez...” (85). Para él, Wandernburgo es un lugar idóneo porque se re-significa constantemente, no sólo debido a que sus límites se difuminan sino también por tratarse de una ciudad que se mueve. Esto lo notamos con mayor claridad en el paratexto, posterior a los epígrafes y anterior a la narración, en donde leemos:

Wandernburgo: ciudad móvil sit. aprox. entre los ant. Est. de Sajonia y Prusia. Cap. del. ant. principado del m. nombre. Lat. N y long. E indefinidas por desplazamiento (...) Hidrogr.: r, Nulte, no navegable. Activ. econ.: cult. de trigo e ind. Textil (...) Pese a los testim. de cronistas y viajeros, no se ha det. su ubicación exacta.

La novela no inicia con la creación del espacio, como lo hacía *Cien años de soledad*, sino que el espacio la antecede: existe de antemano. En la novela de Gabriel García Márquez, Macondo es un mundo que se crea en el proceso de escritura; ahí las cosas todavía carecen de nombre y el lector asiste al proceso de creación que se desenvuelve mientras lee. En cambio, en el caso de *El viajero*, la génesis fecunda del microcosmos se convierte en una entrada enciclopédica: se ha pasado de la exuberancia al minimalismo y, al mismo tiempo, de un mundo en el que las cosas todavía no tenían nombre a un mundo en el que todo ya tiene nombre. Todo, también la escritura, pre-existe. Desde esta perspectiva, se podría decir que, en el mundo que se crea en Wandernburgo, toda escritura será una re-escritura. De ahí que no sea casualidad que Hans sea un traductor: un intérprete de lo ya escrito, y que la labor literaria se presente como traducción.

Tal vez por ese motivo, y siguiendo uno de los preceptos de la literatura clásica, la novela comienza *in medias res*. Hans, que había visto desde el carruaje una “pequeña ciudad que parecía desplazarse con ellos” (15), se queda dormido, y después, como si sólo hubieran pasado unos segundos, aparece enfrente a la ciudad: “A medida que se acercaban Hans percibió algo anómalo en la robustez de la muralla, una especie de advertencia sobre la dificultad de salir, más que de entrar... Tuvo la sensación de ingresar en un lugar recién desalojado” (15). En muchos sentidos, Wandernburgo se construye como una ciudad laberíntica que recuerda la borgeana Ciudad de los Inmortales. Es a partir de la configuración de la ciudad, entonces, que *El viajero del siglo* empieza a dialogar con el cuento “El Inmortal” de Borges. Por una parte, como señala Álvaro, “es imposible saber dónde está exactamente... en el mapa, porque ha cambiado de lugar todo el tiempo” (81). Además, dentro de la propia ciudad, las fronteras entre calles y espacios también se pierden y cambian de lugar como en los laberintos borgeanos: “Varias veces

creyó perderse por las callejuelas inclinadas, otras tantas regresó al mismo punto” (20). Hans incluso llega a pensar que el plano de la ciudad se desordena mientras todos duermen (22) y empieza a experimentar cómo aquello que él “recordaba haber atravesado y que debía desembocar en una avenida se interrumpía en una tapia ciega” (23). Su trayecto por la ciudad rememora las sensaciones de aquellos que han atravesado los laberintos borgeanos: la casa de Asterión y, sobre todo, la Ciudad de los Inmortales.

Con esta última, además de la sensación de abandono –Hans debe convencerse de que Wandernburgo está habitada– comparte la presencia de un río que *no* es un río. En el cuento de Borges, el río de los Inmortales es descrito como “un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena” (14), es decir, por pasado y tiempo. El Nulte, el río imaginario de Wandernburgo, es también un río viejo:

Y discurriendo entre todo, sigiloso testigo, serpenteaba el Nulte. El Nulte era un río anémico, sin caudal para ser navegado. Sus aguas parecían viejas, resignadas. Custodiado por dos hileras de álamos, el Nulte surcaba el valle como pidiendo ayuda. Visto desde lo alto de las colinas, era un rizo de agua doblado por el viento. Menos un río que el recuerdo de un río. El río de Wandernburgo. (28)

Cerca de su orilla se encuentra la cueva del organillero: semejante a los nichos de piedra en los que descansan los Inmortales. El organillero se baña y bebe el agua del Nulte; y su suciedad lo hace semejante a los trogloditas borgeanos, aquellos “hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos” (Borges 15). A Álvaro, por ejemplo, que no puede reconocer la esencia del organillero, le sorprende la fascinación que siente Hans por aquel “viejo que vivía callado la mayor parte del tiempo y que tendía a confundir la austeridad con bañarse muy poco” (282). Por otra parte, al igual que Argos, el troglodita que lo espera fuera de la ciudad y que le revelará que es Homero –el origen de la literatura occidental–, el organillero tiene una “apariencia de absoluta paz con el pasado, como si ya hubiera sido feliz y no esperase nada más del tiempo” (282). Al igual que Argos, que dibuja signos irreconocibles en la arena, mientras duerme, el organillero mueve las manos y cifra señas en el aire.

Pero, ¿quién es este personaje? El organillero, además de recordar la figura gris del Homero borgeano, el troglodita que aprende a escribir, remite de manera directa al poeta de “El rey burgués” de Rubén Darío. En este texto, Darío retrata la sociedad burguesa –la prosa del mundo, como la definía Hegel– y muestra cómo en ella el poeta se ha vuelto un objeto más de esa cultura: un objeto accesorio semejante a los objetos muertos que decoran el palacio del rey. Para Rafael Gutiérrez Girardot, el modernismo fue la primera reacción en el mundo de lengua española de la crisis de fin de siglo que era, en realidad, la crisis que experimentaba el sujeto ante un cambio social (270). En esta encrucijada en la que el arte parecía llegar a su fin, los escritores modernistas reaccionaron

con un gesto romántico y defendieron el espacio del arte como un espacio atemporal. En "El rey burgués," Darío critica aquella sociedad que ve la poesía solamente como un objeto. En el texto, por ejemplo, vemos cómo el rey condena al poeta a ganarse la vida con una caja de música: "Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopas, como no preferiréis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni ideales" (Darío 73). Durante una fiesta invernal, el poeta es olvidado en el frío, y muere. La idea final que se desprende del texto, entonces, revela que la sociedad burguesa usa a la poesía, pero después se olvida de ella y la deja morir.

De la misma manera, el organillero con su caja de música es un personaje que Wandernburgo ignora: "Los transeúntes pasaban sin mirarlo, acostumbrados a su presencia o demasiado apresurados" (24). El narrador lo ubica en la Plaza del Mercado, en medio de las transacciones de capital y, visto por otros, es una figura sucia y desgarrada. Cuando una niña se acerca a él, "una voz se agachó diciendo: No mires al señor, ¿no ves cómo va vestido?" (24). Al igual que el poeta de Darío, el organillero viste andrajos y es el otro de una sociedad regida por la burguesía. Sus amigos, aparte de Hans, son los parias de la sociedad: los mendigos, los trabajadores de las fábricas, los jornaleros. Si el poeta de Darío había sido ignorado en una noche de fiesta, el organillero de Neuman, por otra parte, es expulsado de una fiesta a la que Sophie lo lleva. Los invitados se quejan de su atuendo y de que toque música de otro tiempo: "¡Pero esto qué es!, decía uno, ¿a quién se le ocurre tocar minués? (...) Si la idea era arrullarnos, ¡ha sido un éxito! ¿De qué siglo es esto?... Pero a ver, se alzó una voz al fondo, ¿de dónde ha salido este payaso?, ¿de qué hospicio lo han sacado?" (413).

El organillero, en este sentido, es la contraparte de Hans. Y por eso, aun a pesar de su apariencia, a Hans le llama la atención de inmediato. Su oficio, el constante girar de la manivela, funciona en el texto como un catalizador:

Quando el organillero empezó a tocar, algo rozó el límite de algo. Hans no añoraba nada: prefería pensar en el siguiente viaje. Pero al escuchar el organillo, su pasado metálico, le pareció que alguien, otro anterior a él, se estremecía en su interior. Siguiendo la melodía como se lee un papel al viento, a Hans le sucedió algo infrecuente: sintió cómo sentía, se contempló emocionándose. Su oído atendía porque el organillo sonaba, el organillo sonaba porque su oído atendía. Más que tocar, a Hans le pareció que el viejo hacía memoria. Con una mano de aire, los dedos ateridos, movía la manivela y la cola del perro, la plaza, la veleta, la luz, el mediodía giraban sin interrupción, porque cuando la melodía rozaba su final la mano relojera del organillero hacía no una pausa, ni siquiera un silencio, apenas una rasgadura en un manto, le daba la vuelta y la música volvía a comenzar, y todo seguía girando, y ya no hacía frío. (24)

El organillero representa la memoria o, dicho de otro modo, el "hacer memoria". El organillero, con su mano relojera, gira la manivela y escenifica aquella literatura compuesta de tiempo que es tiempo. Es la patria que Hans no tiene porque todo en él es recuerdo. Para el organillero, el mundo se prefigura como algo que se ve siempre por primera vez: nunca nada está quieto, ni siquiera las raíces de los árboles, porque todo está en continua transición. Por esta razón, Hans se identifica con la visión del mundo del organillero que ha aprendido a estar quieto y a viajar con su memoria. El organillero, entonces, representa aquella fuerza centrífuga que, al mismo tiempo, es centrípeta. Es la morada de Hans: la morada de la errancia.

Cabe preguntarse, entonces, si ésta no es la esencia misma de la literatura. Para Hans, el sentido de la poesía está en el hecho de que "nunca está quieta" (223); viaja, como él, por el tiempo. El viaje para Hans funciona de la misma manera que la manivela del organillero: "hace memoria." El recuerdo, el volver a hacer presente aquello que ya sucedió, es la verdadera patria de Hans. Durante una de las tertulias en casa de Sophie, en una discusión sobre la patria, leemos lo siguiente: "No sé, contestó Hans, no creo que nos guíen las patrias, nos mueven las personas, que pueden ser de cualquier parte... Nos mueven los idiomas, continuó Hans, que pueden aprenderse, o los recuerdos" (106).

Por esta razón, al escuchar su música, Hans "sintió cómo sentía" (24).

La música del organillero le revela el origen de la tradición —o del tiempo— que, en cierto sentido, es su propio origen. Hans reconoce en el organillero a un compatriota: un otro yo, un yo distinto, quizás más puro, puesto que es un yo que carece de libros. A Hans le sorprende que el organillero no lea y aun así sea tan sabio. Hans decide quedarse para conocerlo mejor, y así el organillero se convierte en el asidero del viajero del siglo. Por esta razón, cuando el organillero muere, su relación con Sophie llega al final, la acuarela —la frágil representación de su identidad— se rompe, Hans ya no tiene motivos para quedarse. Pero, sobre todo, cuando el organillero muere: "El viento había empezado a soplar fuerte" (501).

En *Cien años de soledad*, el viento empieza en el momento en que el último Aureliano empieza a descifrar, en voz alta, la historia de los Buendía: "En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces" (484). En un sólo momento, el momento de la lectura, se concentran un siglo de episodios cotidianos que no estaban ordenados en el tiempo convencional de los hombres. En ese acto final, Aureliano lee su origen y su futuro, plasmados en los manuscritos de Melquíades, otro organillero. Al igual que en Macondo, los personajes de *El viajero del siglo*, como indica el final de la novela, son llevados por el viento. El narrador nos dice que el viento "es un rastrillo, una polea, una palanca, el viento sabe, alisa el mapa, corre por todas partes y siempre es forastero, se acerca,



toma forma, dibuja un cinturón en torno a Wandernburgo" (526) y envuelve a Sophie y a Hans, listos para abandonar, por caminos distintos, la ciudad.

El microcosmos creado, sin embargo, no se destruye. Si Wandernburgo, así como la escritura, existía antes que él, seguirá existiendo después de que Hans salga de ella; sólo que ahora sus límites se tergiversan en la ventisca. En un sentido clásico, Hans no es el mismo que ha llegado. De hecho, lleva el arcón más pesado que cuando llegó y a sus pies, quizás a modo de asidero, "un estuche de madera con un organillo dentro" (529). Con este final, Neuman define el tránsito final del *ethos* errante: el viaje debe continuar, pero con el organillo, que es el origen del tiempo y la tradición, a cuestas.

Siguiendo la perspectiva de *El viajero*, la identidad latinoamericana se define como transcurso y desplazamiento, porque el verdadero origen es ese mismo desplazamiento. El final de la novela revela que la identidad de Hans se encuentra en el traslado de la tradición representada en el arcón y en el organillo. Hans es distinto, pero continúa siendo un viajero y el arcón, unido al organillo, es un archivo en movimiento, un dispositivo de la memoria que permite que Hans se mueva y, al mismo tiempo, siga conectado con aquello que ha sido. ¿No es esa la experiencia de aquellos escritores que escriben fuera de sus lugares de origen? Hans representa una nueva manera de ser latinoamericano en la que la identidad se relaciona con el movimiento y con la habilidad de llevar, de hacer todavía más pesado, el arcón.

La relación entre movimiento e identidad se relaciona con la posición ambivalente de Neuman. Hijo de argentinos, que a su vez son descendientes de italianos y alemanes judíos, ha vivido en España desde los doce años. Neuman es hijo de las migraciones culturales. Su espacio, como él mismo ha señalado, es la frontera. *Una vez Argentina* (2003) está construida a modo de biografía ficticia o, según Basanta, "autoficción" (68). La autoficción es un relato que se presenta como novela, pero que se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica en que el personaje tiene el mismo nombre que el autor (Alberca 115). En esta novela, Neuman crea al personaje-Neuman, retrata el Buenos Aires en el que creció y relaciona la historia de una familia –que podría ser la suya– con la historia de la nación argentina.<sup>9</sup> El texto se presenta como una novela, sin embargo, el personaje se parece al propio Neuman –es hijo de músicos, migra a España siendo todavía niño, escribe desde pequeño– y se llama igual que éste. El recurso de llamar al personaje Neuman conlleva a que el lector no pueda identificar si el texto es un relato de ficción o una autobiografía. Esta ambigüedad hace que *Una vez Argentina* sea un texto liminal: una frontera en la que se une el relato de ficción y el relato autobiográfico.<sup>10</sup> La novela se inserta en aquello que Ludmer ha definido como literatura postautónoma. Si bien aparece bajo la etiqueta de literatura, no se la puede leer únicamente con este criterio y, en esta ambivalencia, los textos de la literatura postautónoma "son y no son literatura, son ficción y realidad" (150).

En la novela, el narrador destaca el origen múltiple de sus antepasados que son de distinta procedencia y están marcados por el desplazamiento y el desarraigo de sus patrias de origen. Uno de ellos, el patriarca, está marcado por la ficción como origen de su identidad. El bisabuelo Jacobo, para evitar cumplir el servicio militar en Siberia, cambia su apellido y adopta el pasaporte de un soldado alemán apellidado Neuman. El narrador, entonces, dice: "Mi bisabuelo salvó su vida cambiando de identidad y renaciendo extranjero. En otras palabras, haciéndose ficción" (*Ventanas* 75). Se podría decir, siguiendo el relato de Neuman, que esta identidad ficticia se implanta en Argentina en donde surge el árbol genealógico de la familia del protagonista.

Al final de la novela, Andrés Neuman, el protagonista –que podría ser también el escritor– debe enfrentarse a su propio desplazamiento: migrar junto con su familia a España. Este hecho lo lleva a revisar uno de sus cuentos y esta revisión se convierte en re-escritura. Así pues, el joven Neuman se ve obligado a re-escribir su cuento para modificarlo y adaptarlo a la modalidad del español de España. Este hecho, casi accidental y generado en el centro de una ficción personal, permite comprender cómo Neuman, el escritor, se encuentra, al igual que su protagonista, en medio de dos orillas. Él mismo, como toda su familia, llevará el signo de la desterritorialización.

En *El viajero del siglo*, el 'estar en dos orillas' se convierte en una seña definitoria de la identidad del protagonista y representa la situación de muchos escritores y lectores latinoamericanos cuya narrativa transnacional es también su experiencia vital. Para Hans, el estar siempre en dos partes, el representar él mismo un viaje de ida y vuelta, hace que la frontera se convierta en el único espacio posible. Neuman, al igual que Hans, ha constituido su identidad y, por tanto, su escritura, como una construcción en tránsito. En "Identidad de mano," Neuman dice:

Siempre he necesitado una maleta para escribir un libro. A veces he escrito viajando. Otras veces he viajado escribiendo. No me refiero al traslado, que es un accidente. Sino al movimiento, que es una actitud. El viaje como actitud, como punto de vista, como sintaxis. (12)

Considera cómo el viajar a un país en el que se hablaba la misma lengua produjo una transformación en su propia intimidad. Así pues, perdió la posibilidad de volver al español, "como bastión identitario frente al entorno extraño" ("Identidad" 13). Para él, entonces, la imposibilidad de descubrir en la lengua su seña de identidad lo lleva a un conflicto íntimo con su propio idioma. Neuman relata cómo en España, para comunicarse con sus compañeros de clase, traducía del español al español: "Buscaba equivalencias. Comparaba pronunciaciones. Pensaba cada palabra desde los dos lados" ("Identidad" 13). El viaje supuso, entonces, "una extranjerización de la lengua materna" y su experiencia viajera le permitió construir,

a través de la literatura, una "lengua anfibia" ("Identidad" 13). La condición de extranjería y distanciamiento frente a la propia lengua es, para Neuman, el origen de la escritura: "Se me ocurre que precisamente esa [el conflicto íntimo con el propio idioma] sin importar si somos sedentarios o nómadas, es la función del lenguaje literario" ("Identidad" 14). Es decir, la ficción sería aquel mecanismo creador que permite expulsar lo propio, convertirlo en algo extranjero, para poder traducirlo y, en esa traducción, poseerlo de nuevo. Esta dialéctica de la desapropiación y la re-apropiación es similar al trabajo que realiza Neuman con su re-escritura de motivos presentes en las obras de Darío, Borges y García Márquez. Para Neuman, además, la poesía y la traducción están ligadas de manera íntima y representan la experiencia del extranjero:

...cada poema pone en marcha un mecanismo traductor. Los traductores deben dudar de cada palabra, igual que los poetas. Hasta que la extranjería termina invadiendo también el terreno materno. Quizás en eso, exactamente, consista la poesía. En quedarse a dormir en un hotel en nuestra ciudad natal. (18)

En "Pasaporte de frontera (10 fragmentos hacia ninguna parte)", el escritor reflexiona sobre su propia condición migratoria como aquello que lo ha llevado a cuestionar la idea de pertenencia o, en sus propias palabras, "el sentido de patria como algo natural" (202). Para Neuman, la noción de aquella patria que ha dejado, Argentina, no se vive tanto como una pérdida—como sí sucedió con aquellos escritores que por razones políticas fueron expulsados de sus países—, sino como la posibilidad de buscar—o fundar— un lugar simbólico. "En ambos casos [los exiliados y los simples migrantes] hablamos de gente desarraigada que se enfrenta a un conflicto en

cierta forma poético: el conflicto del lugar. No el lugar físico, que es un problema menor, sino el lugar simbólico: ¿desde *dónde* escribir?" ("Pasaporte" 202). Desde esta perspectiva, se podría entender la trayectoria narrativa de Neuman como la búsqueda de un lugar desde el cual escribir, la búsqueda de una morada o *ethos*, que se representa en su narrativa como un lugar *sobre* el cual escribir: ese lugar es la tradición entendida como una entidad viva, como una revelación, que lo invita a transgredirla.

La desterritorialización, la extranjerización de la lengua materna, la desapropiación y la re-apropiación de la ficción; la idea del movimiento como dispositivo creador, como sintaxis y estructura del mundo, y cómo búsqueda de ese lugar desde *dónde* escribir, coincide con el estado de la cuestión acerca de la actual literatura hispanoamericana. Como novela que representa el *ethos* errante, *El viajero del siglo* re-escibe y dialoga con textos emblemáticos de la literatura hispanoamericana del siglo XX. En el gesto de insertar la tradición en la literatura actual, Neuman rememora esa tradición, le rinde homenaje, pero también la desplaza hacia un nuevo ámbito, un territorio extranjero, en que aquellos elementos sacados de su procedencia originaria, su aldea natal, son re-escritos. Neuman se presenta, por tanto, más que como un escritor, como un re-escritor o, quizás, un traductor cuya función es actualizar los significados de la tradición hacia nuevos significados. Y, con esto, nos permite entender las nuevas posibilidades de escribir del sujeto latinoamericano, siempre en la frontera. La errancia de Neuman—que es también la nuestra—lo lleva a entablar diálogos dentro de una misma tradición como si fuesen viajes hacia dentro: movimiento y morada. Neuman nos invita entonces a volver a aprender. A aprender como si fuéramos extranjeros de nosotros mismos. A aprender con un pasaporte en la mano.

## NOTAS

<sup>1</sup> Conviene señalar que en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Fernando Ainsa toma los conceptos de lo centrífugo y lo centrípeta de M.M Bakhtin. En *The Dialogic Imagination*, en el capítulo dedicado al discurso en la novela, Bakhtin entiende a las fuerzas centrípetas y centrífugas como "respectively the centralizing and decentralizing (or decentering) forces in any language or culture" (425). Sostiene, además, que los géneros poéticos se desarrollaron ante la influencia de aquellas fuerzas unificadoras, centralizadoras y centrípetas; los géneros de la prosa, en cambio, fueron históricamente formados por las fuerzas descentralizadoras y centrífugas (272-73). Sin embargo, todo acto verbal, "every utterance participates in the 'unitary language' (in its centripetal forces and tendencies) and at the same time partakes a social and historical heteroglossia (the centrifugal, stratifying forces)" (272).

<sup>2</sup> Ángel Basanta, por ejemplo, define a la novela como el punto de llegada de la trayectoria novelística de Neuman que habría evolucionado hasta "la novela total como producto mestizo que busca la hibridación entre el cuento, el microrrelato, la poesía y el ensayo en la novela intelectual"

(82). Vicente Luis Mora coincide con esta aproximación y ve en la novela la *summa* de géneros que Andrés Neuman cultiva de manera independiente: el relato breve, el ensayo, la poesía y el aforismo (398).

<sup>3</sup> El propio concepto de novela total es movido. Mario Vargas Llosa la define a partir de la novela de caballerías *Tirant Lo Blanc* y la aplica a escritores tan diversos como Dickens y Faulkner (11). En "Novelistas sin timón," Wilfrido H. Corral analiza distintas aproximaciones al concepto de novela total y problematiza la propia categoría al analizar una serie de novelas anteriores al Boom que no han sido consideradas como totales: *Umbrales*, que el chileno Juan Emar empezó a escribir en 1940; *En la ciudad he perdido una novela...* (1930) del ecuatoriano Humberto Salvador, y *En babia. El Manuscrito de un braquicéfalo* (1940) de J.I de Diego Padró.

<sup>4</sup> La importancia de Roberto Bolaño en la configuración de la literatura latinoamericana actual es capital. Su experiencia, como exiliado político en México y después en España, lo convirtió en un autor que no pertenecía únicamente a su Chile natal. Su emblemática novela *Los detectives salvajes* se desarrolla en varios países y está escrita en un español de procedencias

múltiples que resquebraja la idea de nación. Para Jorge Volpi, "Si los miembros del *Boom* escribían libros centrados en sus respectivos lugares de origen con la vocación de convocar la elusiva esencia latinoamericana, Bolaño hizo lo inverso: escribir libros que jugaban a pertenecer a las literaturas de estas naciones pero que terminaban por revelar el carácter fugitivo de la identidad. Al impostar las voces de sus coterráneos, Bolaño se convirtió en el último latinoamericano total..." (2167). En cuanto la crítica de su obra es vasta, es imposible realizar una bibliografía anotada sobre el autor y su obra. Sin embargo, los volúmenes editados por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño Salvaje* (2008), y por Celina Manzoni, *Roberto: la escritura como tauromaquia* (2002), son ilustradores ya que ponen en consideración una variedad de aproximaciones. Por otra parte, resulta interesante la "Introducción" de *Beyond Bolaño* (2015) de Héctor Hoyos, y su primer capítulo, "Nazi Tales from the Americas at the Turn of the Twenty-first Century."

<sup>5</sup> En *Héroes sin atributos*, Julio Premat explora la manera en que la literatura argentina moderna se relaciona con la creación de una figura de autor. Premat, al analizar la frase de Witold Gombrowicz—"Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa. [...] Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote"—sostiene que existen ficciones en las que el autor construye una "autofiguración, un personaje que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos" (12-13). Parte de la idea de que para inventar una literatura hay que inventar a un escritor (17), y analiza los casos paradigmáticos de Macedonio Fernández, Borges, Osvaldo Lamborghini, Saer y Piglia que, según el autor, habrían creado un autofiguración negativa e irónica. El texto de Premat permite comprender que Neuman, en *El viajero del siglo*, crea una figura de autor que es un traductor a través del personaje de Hans. Por eso no es extraño que vuelque en él, en su ficción de autor, ciertas ideas que podrían relacionarse con su visión personal acerca de la literatura.

<sup>6</sup> En su discurso de aceptación del premio Alfaguara, "Ficticios, sincronizados y extraterrestres," Neuman dice: "La literatura en español puede aspirar, al igual que otras grandes literaturas (como la norteamericana) u otras lenguas (como el francés o el alemán), a simbolizar cualquier espacio, a ser una metonimia del mundo."

<sup>7</sup> Conviene explorar brevemente el concepto de literatura mundial. Sigo la aproximación de Ignacio M. Sánchez Prado en la "Introducción" de América Latina en la "literatura mundial". Si bien el texto es de 2006, el crítico realiza un trazado histórico del término y analiza las propuestas de Franco Moretti y Pascale Casanova que, en cierto momento, dominaron el debate acerca de la literatura mundial. Tras revisar el concepto de 'lectura a distancia' de Moretti como el método que utiliza el crítico de la literatura mundial para buscar patrones en común en los trabajos críticos de los especialistas en literatura nacionales (20), Sánchez Prado cuestiona la propuesta de Moretti en cuanto ésta no reconoce la desigualdad del campo de la crítica literaria y la manera en que ésta descansa sobre una geopolítica del conocimiento que se establece desde el centro (21). Por otra parte, el crítico mexicano reconoce el aporte de Casanova al plantear la república mundial de las letras como un mercado de bienes simbólicos en el que existe acumulación de capital cultural por parte de figuras específicas, naciones y lenguas, pero en el que también hay escritores que cuestionan el *status quo* y que consiguen su propio capital cultural para ingresar en la república mundial (24). Considera que "Casanova comprende que la

base del sistema literario no radica en estéticas específicas, sino en su legitimación y posterior reproducción en un sistema discursivo concreto que se traduce a prácticas específicas como ediciones, traducciones, etc." (25). Sin embargo, cuestiona la idea de autonomía del sistema literario. Al defender la autonomía del sistema literario, Casanova dejaría a un lado las relaciones de colonialidad como huellas que el campo de poder habría dejado en el sistema autónomo de la literatura (27). Después de revisar las propuestas de Moretti y Casanova, Sánchez Prado busca comprender la posición de la literatura latinoamericana, en cuanto literatura periférica, dentro de esta articulación geoliteraria. Retomando a Alfonso Reyes, sostiene que, para éste, "la literatura no era una estrategia de incorporación al mercado internacional, sino un intento de afirmación de ciudadanía culturales" (31). En esta misma línea sitúa a Borges y plantea que la canonización de Borges no se dio porque éste fue construido por el espacio editorial europeo o por las lógicas trasatlánticas del mercado literario, "sino a que su estética del margen implica una ruptura profunda de los presupuestos intelectuales de la modernidad europea..." (32). El ejemplo de Borges, para Sánchez Prado, permite distinguir "algo que no queda claro en el debate de la literatura mundial: la diferencia entre la percepción que Europa tiene de la literatura latinoamericana y el lugar que esta literatura ocupa, de hecho, en el mundo" (33). En conclusión, para Sánchez Prado, la consagración internacional de la literatura latinoamericana y otras regiones periféricas no se explicaría solamente en términos de prácticas editoriales o estructuras geoculturales, sino con el agotamiento de un paradigma moderno-colonial en el cual una serie de sujetos marginalizados cultural y políticamente irrumpen en el espacio europeo (33-34). Para revisar más el concepto de literatura mundial, ver el ya citado *Born Translated* de Rebecca Walkowitz, y, en relación con la literatura latinoamericana, ver *Strategic Occidentalism* de Ignacio M. Sánchez Prado; *The Spaces of Latin American Literature* de Juan de Castro; *Cosmopolitan Desires* de Mariano Siskind y *The Global Latin American Novel* de Héctor Hoyos.

<sup>8</sup> Wandernburgo se relaciona, de modo accidental, con la noción de isla urbana de Ludmer. Para Ludmer, la isla urbana ejemplificaría la manera en que han caído "las divisiones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la 'literatura pura' o la 'literatura social' y hasta puede caer la diferenciación entre realidad histórica y ficción" (127). Para la crítica argentina, después de 1990 se verían otros territorios, otros sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas que no se guían bajo los moldes bipolares de la tradición. Uno de estos es la isla urbana. Presente en novelas como *Angosta* de Héctor Abad Faciolince, *La villa* de Aira, entre otras, se caracteriza por la barbarización de la ciudad y sus divisiones naturalizadas. Wandernburgo no es una isla urbana, sin embargo, al igual que ésta, "es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir" (135) y en que "la literatura ya no es manifestación de identidad nacional" (135).

<sup>9</sup> Sus novelas anteriores, *Bariloche* (1999) y *La vida en las ventanas* (2002) ya introducen personajes con identidades dispersas y sin asidero espacial. El protagonista de *Bariloche*, Demetrio, es un recogedor de basura que vive en un Buenos Aires desolado, pero añora el espacio perdido de su infancia: Bariloche. En *La vida en las ventanas*, el protagonista envía emails a una amada fantasmática, sin recibir respuesta, y se encuentra en una ciudad sin nombre. Menciono estos ejemplos porque demuestran que, desde sus inicios, a Neuman le interesan aquellos espacios liminales caracterizados por una pérdida de realidad. El recuerdo de Bariloche, que habita y es a su vez habitado por



el personaje a través del recuerdo, es tan espectral como la ciudad-red en la que discurre la vida del protagonista de.

<sup>10</sup>Para Ana Casas, "la autoficción responde a una tendencia general del arte contemporáneo, pues, asumida la imposibilidad de un referente estable –incluido el propio autor–, los creadores siguen afanándose, en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros periodos" (13). Si bien la autoficción se puede rastrear en textos emblemáticos de la literatura latinoamericana como *La tía Julia y el escribidor*, en la literatura contemporánea la encontramos en Alan Pauls, César Aira, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia, y Eduardo Halfon, entre otros. Halfon, acerca de Halfon-personaje, ha dicho: "En realidad, el personaje

del relato, el de todos mis textos, se parece mucho a mí pero no soy yo. Mi vida es la escenografía de mis libros. La ficción es el teatro." La novela de Neuman, por tanto, se insertaría dentro de esta tendencia general de la ficción latinoamericana que se caracteriza por poner en crisis la figura del autor, el referente estable, y los límites de la ficción. Para más reflexión sobre el concepto de autoficción y las diferentes teorizaciones, ver los libros editados por Ana Casas: *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) y *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012). Para profundizar en la idea de la autoficción y su relación con la subjetividad, ver *En la era de la intimidad* (2007) de Nora Catelli.

## OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana, 2006.
- Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos, 1986.
- Aínsa, Fernando. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana, 2012.
- Alberca, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" *Cuadernos del CILHA* vol.7, no. 7-8, 2005, pp. 115-27.
- Aleman, Luis. "Eduardo Halfon: 'Me encantaría ser otro tipo de escritor, pero no puedo.'" *El Mundo*, 7 Junio 2018, [www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/06/07/5b18f62046163ff8058b4638.html](http://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/06/07/5b18f62046163ff8058b4638.html).
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*, editado por Michel Holquist, U of Texas P, 1981.
- Basanta, Ángel. "Trayectoria novelística (en marcha) de Andrés Neuman." *Andrés Neuman: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Andrés Neuman, 21-22 de mayo de 2012*, editado por Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, Arco Libros, 2014, pp. 59-82.
- Borges, Jorge Luis. "El Inmortal." *El Aleph*. Emecé, 1996, pp. 7-37.
- Casas, Ana. "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales," *Elyofabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Iberoamericana, 2014, pp. 7-21.
- Casas, Ana, editor. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012.
- Castro, Juan E. de. *The Spaces of Latin American Literature. Tradition, Globalization and Cultural Production*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Corral, Wilfrido H. "Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de 'novela total.'" *Modern Languages Notes*, vol. 116, no. 2, Mar 2001, pp. 315-49.
- Corral, Wilfrido H. "This Book." *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. Bloomsbury, 2013, pp. 1-13.
- Darío, Rubén. "El rey burgués." *Azul... Cantos de Vida y Esperanza*. Espasa Calpe, 1994, pp. 69-74.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Era, 1998.
- Esteban, Ángel y Jesús Montoya Juárez. "¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI." *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, editado por Francisca Noguerol et al, Iberoamericana, 2012, pp. 7-13.
- Fuentes, Carlos. "¿Ha muerto la novela?" *Geografía de la novela*. Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 9-31.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. "Presentación del País McOndo." *McOndo*, editado por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, Mondadori, 1996, pp. 9-18.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Grupo Editorial Norma, 1997.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Sobre el modernismo." *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, editado por Saul Sosnowski, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 266-92.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia UP, 2015.
- Ludmer, Josefina. "Identidades territoriales y fabricación del presente." *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 149-56.
- Ludmer, Josefina. "La ciudad en la isla urbana." *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 127-48.
- Manzoni, Celina, editor. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ediciones Corregidor, 2002.
- Mora, Vicente Luis. "17 apuntes sobre El viajero del fin de siglo." *Entre la Argentina y España. El espacio trasatlántico de la narrativa actual*, editado por Ana Gallegos Cuiñas, Iberoamericana, 2012, pp. 389-96.
- Neuman, Andrés. "Ficticios, sincronizados, y extraterrestres." *La Estafeta del Viento. Revista de Poesía de la Casa de América*, 21 Marzo 2012, [www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/ficticios-sincronizados-yextraterrestres](http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/ficticios-sincronizados-yextraterrestres).
- Neuman, Andrés. "Identidad de mano." *Andrés Neuman: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Andrés Neuman, 21-22 de mayo de 2012*, editado por Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, Arco Libros, 2014, pp. 11-21.
- Neuman, Andrés. "Pasaportes de frontera (10 fragmentos hacia ninguna parte)." *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, editado por Francisca Noguerol et al., Iberoamericana, 2012, pp. 199-207.
- Neuman, Andrés. *Una vez Argentina*. Alfaguara, 2014.
- Neuman, Andrés. *El viajero del siglo*. Penguin Random House, 2016.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, editores. *Bolaño Salvaje*. Editorial Candaya, 2008.

- Premat, Julio. *Héroes sin atributos*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)," *América Latina en la "literatura mundial,"* editado por Ignacio M. Sánchez-Prado, Biblioteca de América, 2006, pp. 7-46.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern UP, 2018.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern UP, 2014.
- Vargas Llosa, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Seix Barral, 1991.
- Volpi, Jorge. *El Insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Debate, 2009.
- Walkowitz, Rebecca L. *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Columbia UP, 2015.