

Brevedad textual, descentramiento material de la escritura y heterotopías de auto-comprensión del yo: componentes de la cultura posmoderna en *Pajarito*, volumen de cuentos de Claudia Ulloa Donoso

GIUSEPPE GATTI

Università degli Studi Guglielmo Marconi

Resumen

En las páginas que siguen se analizarán los procedimientos a través de los que la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso (Lima, 1979) logra transferir al plano literario un conjunto de rasgos formales y temáticos pertenecientes al entramado sociocultural de la posmodernidad. Con el objetivo de estudiar la traslación de determinadas idiosincrasias contemporáneas al marco literario, se analizará la recopilación de cuentos *Pajarito*, que la autora dio a luz en 2015. La presencia de estas “expresiones de la contemporaneidad” en el volumen pueden resumirse en los siguientes aspectos: a) la consolidación de un proceso de “desterritorialización de la escritura”, que ya se había manifestado a finales del siglo XX, y que se ha consolidado en las dos primeras décadas de la nueva centuria. Se comprobará cómo *Pajarito* refleja la falta de coincidencia entre el lugar de producción del texto literario y el espacio genético/cultural de origen del sujeto creador, dando lugar a textos de ficción que revelan una “cultura descentrada”; b) la tendencia hacia la creación de textos ultrabreves. En el caso puntual de la recopilación que se analiza, Ulloa Donoso logra crear una estructura textual de treinta relatos breves intercalados por unos textos mínimos, ultrabreves, que incluso aparecen desprovistos de título; c) finalmente, la tendencia hacia la construcción de obras de ficción que lindan con el género autobiográfico, de tal manera que la práctica de la escritura parece ejercer una función casi catártico-antropológica: la de la introspección subjetiva, como una forma de autoconocimiento.

Abstract

In our study we will try to analyze the procedures through which the Peruvian writer Claudia Ulloa Donoso (Lima, 1979) manages to transfer a set of formal and thematic features belonging to the sociological and cultural structure of post-modernity to the literary level. In order to study the translation of certain contemporary idiosyncrasies to the literary framework, we will analyze the book *Pajarito*, a compilation of stories which the author wrote in Norway and published in 2015. The presence of these “expressions of contemporaneity” in the volume can be summarized in the following aspects: a) the consolidation of a process of “de-territorialization of writing”, which had already manifested itself at the end of the 20th century, and which has been consolidated in the first two decades of the new century. We will try to verify how *Pajarito* reflects the lack of coincidence between the place of production of the literary text and the genetic / cultural space of origin of the author; this kind of distance creates fiction texts that reveal a “decentralized culture”; b) a literary trend focused on the creation of ultra-short texts. In the specific case of *Pajarito*, Ulloa Donoso manages to create a textual structure of thirty short stories interspersed by ultra-short texts, which even appear devoid of title; c) finally, a literary trend focused on the construction of fiction works connected with the autobiographical genre: so that the practice of writing seems to exert an almost cathartic-anthropological function, as a subjective introspection and as a form of self-knowledge.

Giuseppe GATTI, “Brevedad textual, descentramiento material de la escritura y heterotopías de auto-comprensión del yo: componentes de la cultura posmoderna en *Pajarito*, volumen de cuentos de Claudia Ulloa Donoso”,

Artifara 20.2 (2020) Contribuciones, pp. 21-38.

Recibido il 04/04/2020 → Aceptado el 31/07/2020



*El olor de las camelias le recuerda
los años de su niñez pasados en el sur.*
Mario Bellatin, Flores

1. CONCISIÓN, FRAGMENTACIÓN, CONSCIENCIA DE SÍ: RETÓRICAS Y MOTIVOS DE LA CONTEMPORANEIDAD LITERARIA

Encaminarse por la senda de la comprensión de la literatura contemporánea que se escribe (y se publica) al día de hoy en lengua española significa reflexionar, en primer lugar, sobre la vigencia de la idea de posmodernidad y tratar de comprender tanto los mecanismos culturales que la sustentan como su grado de aplicación al contexto sociocultural actual de la América hispana. Muchas han sido las posturas teóricas que –a lo largo de las últimas cuatro décadas– han tratado de sistematizar los rasgos clave de la llamada condición posmoderna¹ y el hecho de que su exploración implique un análisis filosófico, antropológico, artístico y lingüístico hace que en el presente ensayo no se pueda sino proponer unas muy escuetas reflexiones teóricas relacionadas con los (posibles) efectos de lo posmoderno en la producción literaria en prosa en Hispanoamérica.

Puntos de partida para nuestro análisis serán, en primer lugar, el grado de adaptación al contexto hispanoamericano de la postura de Jean François Lyotard (*La condición posmoderna*, 1979) acerca de la desaparición de los grandes relatos de la historia y, paralelamente, la aceptación de la evidencia de que el devenir secuencial de la historia de la humanidad ya no puede leerse como un flujo unitario que lleva a un progreso indefinido. Un primer elemento de reflexión en relación con lo anterior reside en identificar hasta qué punto el concepto mismo de posmodernismo puede aplicarse al ámbito latinoamericano y no deba en cambio considerarse como una forma de devenir histórico que ha interesado sobre todo los contextos socioculturales europeo y norteamericano, mientras resulta poco aplicable al marco social, histórico y sociopolítico del Nuevo Mundo.

Como consecuencia de las diferencias económicas, de las diferentes estructuras del entramado social, de las distintas actitudes hacia el marxismo y el capitalismo presentes en la América hispana, podríamos referirnos a las tendencias estéticas posmodernas en el contexto hispanoamericano como a un “neobarroco”, que, a su vez, no reniega –en cuanto a su esencia– del desengaño, de la fugacidad (o de la inexistencia) de las verdades únicas, de la incredulidad en todo avance (o desarrollo) histórico, social y económico de la comunidad humana.

Lo que es cierto es que, con independencia de los debates terminológicos, el sujeto contemporáneo se enfrenta a una comprobación empírica ineludible: percibe cómo el mundo actual (tanto en el plano de la interacción social como en el nivel de la creación artística *lato sensu*) se caracteriza por una condición de fragmentación de la existencia que difumina toda idea de totalidad y de coherencia de un proyecto vital definido y estable; y a su vez, el derrumbe de toda idea de ‘verdad universal’ tiene un impacto tanto en el plano individual (se disuelve la idea de un ‘yo’ íntegro), como en el plano colectivo (el hombre vive en la sociedad de la histeria y de la esquizofrenia, y relativiza el progreso). El resultado es que el ser humano llega a experimentar lo que puede denominarse como la “fragmentación de la totalidad o, lo que diría Lyotard, la muerte de los Grandes Relatos. Es decir, la ruptura con verdades universales que trae consigo una pérdida de inocencia y que, incluso, provoca la disolución perceptiva del *yo*. De forma que el *pastiche* y la esquizofrenia, como elementos conceptuales, se asocian

¹ Entre muchos otros, Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*, de 1975; Gilles Lipovestky, en *La era del vacío*, de 1983; Gianni Vattimo, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, de 1985; Jean Baudrillard en *La ilusión y desilusión estéticas*, de 1988.

comúnmente con la personalidad del fenómeno posmoderno, a razón de que anuncia una crisis del orden de la representación” (Escalera Nava, 2015: en red).

Admitir, a partir de la experiencia, que la literatura contemporánea en lengua española reconoce en su propia producción un principio de incompletud y de incertidumbre, significa aceptar que las escrituras híbridas, parceladas y fragmentarias de la actualidad interactúan – en una relación de causa y efecto– con la disolución perceptiva del ‘yo’. Sobre la base del carácter universal de tales fenómenos, el propósito de nuestro estudio consiste en analizar de qué manera y en qué medida la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso (Lima, 1979) logra transferir al plano literario un conjunto de rasgos estilísticos, estructurales y temáticos que pertenecen a ciertas condiciones idiosincrásicas de la cultura posmoderna en su variante neobarroca.² Con el objetivo de comprobar de qué manera acontece la traslación de determinadas actitudes socioculturales al marco literario contemporáneo (y a la prosa de Ulloa Donoso en particular) se analizará la recopilación de cuentos *Pajarito*, que la autora publicó en 2015. Estas ‘expresiones de la contemporaneidad’ en el volumen de la escritora peruana pueden detectarse al menos en tres aspectos, que interactúan entre sí y que impactan tanto en el plano formal como en el de los contenidos; a saber:

a) una escritura desterritorializada como consecuencia de un proceso que ya había empezado a consolidarse en los años noventa del siglo XX y que ha vuelto porosas las fronteras nacionales. Un peso relevante en este proceso de creación de una ‘escritura supranacional’, desligada de referentes geográficos y culturales nacionales, lo ha tenido la progresiva disgregación de la idea de Estado-Nación vigente desde la época de la independencia hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, esta fractura en la concepción tradicional de los estados nacionales no explica de forma exhaustiva la tendencia a la desterritorialización reciente de la cultura: cabría añadir también la importancia de una nueva percepción de las distancias y de los límites fronterizos, que el intelectual del siglo XXI ya no percibe como una barrera por franquear (pensemos en la literatura extracanáica de autores supranacionales como Andrés Neuman, Samantha Schweblin o Fernanda Trías, o –en el marco de los autores peruanos– pensemos en nombres como los de Gabriela Wiener, Santiago Roncagliolo, Sergio Galarza o Walter Lingán, entre muchos otros). Es necesario, pues, considerar el desplazamiento físico como una ‘lejanía mediada’ por las posibilidades que ofrece la tecnología actual, es decir, hace falta tener en cuenta “el surgimiento y la complejización de una *sociedad-red* que parece reproducirse en la narrativa de estos autores, que se sienten cómodos en la *frontera entendida como un espacio identitario* que tiene más de estrategia optativa o negociación que de desarraigo forzoso” (Esteban y Montoya Juárez, 2011: 8). El sentirse cómodo en los umbrales fronterizos va a complejizar también la relación que el escritor establece con sus propios cánones nacionales, para abrir un abanico de posibilidades que va desde la pretensión de conseguir un estatus de ‘autor panhispanoamericano’ a la preferencia por el uso de la lengua del país adoptivo.

b) una escritura que se apoya en los rasgos de la brevedad y de la fragmentariedad, como resultado de una tendencia generalizada que la crítica literaria reciente ha estudiado de forma

² Claudia Ulloa Donoso nace en Lima en 1979 y después de terminar su carrera de Turismo en Perú se muda a Europa para cursar una maestría en Lengua española en Noruega, en la universidad de Tromsø. Al terminar su Máster, la autora opta por asentarse en el país escandinavo y actualmente vive en Bodø, donde se desempeña como profesora de castellano y de noruego para inmigrantes. En lo que se refiere a sus comienzos literarios, Ulloa Donoso ya en la primera década del nuevo siglo había sido seleccionada para formar parte de diversas antologías: destacan, en particular, el volumen *Nuevo Cuento Latinoamericano* que se publicó en Madrid bajo la dirección de Julio Ortega, y la recopilación *Les bonnes nouvelles de l’Amérique latine. Anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine* que vio la luz en París, publicada por Gallimard. En 2009, fue incluida por los organizadores de la Feria del Libro de Guadalajara en el “Foro de Novísimos Narradores”; un año después fue invitada a Madrid al “III Congreso de Nuevos Narradores Iberoamericanos” organizado por Casa de América. Su producción bibliográfica incluye dos volúmenes de cuentos, titulados respectivamente *El pez que aprendió a caminar* (2006) y *Pajarito* (2018), además del libro *Séptima Madrugada* (2007) que está basado en el weblog del mismo nombre.

pormenorizada; pensemos en los aportes proporcionados por volúmenes colectivos como *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, a cura de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués, de 2012; *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato*, editado en 2009 por Salvador Montesa y centrado en la literatura española contemporánea; o el más reciente *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*, editado por Ana Rueda en 2017. La escritura por fragmentos, apoyada a su vez en la idea de *ligereza*, en los términos sugeridos por Italo Calvino en sus *Lezioni americane* (1988), debería interpretarse como una elección estética que subraya cómo la (hiper)brevedad y la construcción textual fractal ya no son la expresión de lo inacabado sino el resultado de una muy precisa orientación estética del autor. En este sentido, importa señalar el “renacer de las formas breves que erige el fragmento en estética, al revés de la edad clásica que lo consideraba una forma inacabada, nostálgica, huérfana de su totalidad” (Chatellus, 2011: 156-157). La tendencia hacia la creación de textos breves o incluso ultrabreves se hace manifiesta en la recopilación de Ulloa Donoso, quien logra crear una estructura textual de treinta relatos breves (que llamaremos relatos-cimiento, por ser el armazón del volumen), intercalados a su vez por unos textos ultrabreves. Estos últimos presentan unos rasgos que los diferencian de los relatos-cimiento tanto en el plano de la presentación gráfica como en el de la disposición espacial de la página: en primer lugar, aparecen desprovistos de título, y sólo están marcados por un asterisco; en segundo lugar, para ellos se usa un carácter tipográfico que no es el mismo que la autora elige para los treinta relatos-cimiento; en tercer lugar, no están incluidos en el índice presente en la última página del volumen; finalmente, su aparición en la estructura del volumen no está regulada por ninguna norma u orden precisos.

c) una escritura que nace de una posición autoral ubicada en una lejanía geográfica extrema y sobre la base de una estructura formal apoyada en dos vertientes parecidas (pero no idénticas) de la brevedad; esta tipología de narración pone su foco de atención en la verbalización de experiencias vitales marcadas por la distancia: el acto de escribir se vuelve una función de tipo catártico-antropológica que apunta al conocimiento de sí en un espacio que remite a una acepción sesgada del término foucaultiano heterotopía³. La errancia de la autora en el espacio se convierte en una ‘movilidad con efectos estéticos’ (o sea, es fuente creativa) y también catárticos. De ahí nace la percepción del “desplazamiento como posibilidad” en términos de heterotopía foucaultiana: es decir, la lejanía en el espacio (y el peso que se le atribuye al Espacio con respecto al Tiempo) llevaría a ciertas modalidades reflexivas que pueden leerse como un ejercicio que el ser humano (y el intelectual, en este caso) lleva a cabo sobre la subjetividad.

En la línea trazada por Foucault en *La hermenéutica del sujeto*, el individuo concibe el trabajo sobre la propia subjetividad como una forma de acceder al ‘espacio otro del sujeto’, o sea como una heterotopía subjetiva; la “construcción de sí como sujeto” es vista por el filósofo francés como una forma de *saber sobre sí* capaz de modificar al sujeto, en el sentido de que le permite al ser humano una especie de “retorno hacia sí mismo”. No se trata de un retorno ‘en’ el espacio o ‘por’ el espacio, sino de un ejercicio crítico que el ser humano lleva a cabo sobre la definición de sus propios límites; es decir, de un ejercicio que visibiliza el campo de las posibilidades de acción del ‘yo’ en el marco de una conformación histórica, tanto objetiva como subjetiva. De ahí que ese ‘yo’ tenga la sensación de estar emprendiendo un viaje de descubrimiento de ese “espacio otro del sujeto” (con el objetivo de acceder a un mundo más conforme

³ El término *heterotopía* aparece por primera vez en los estudios de Michel Foucault en la conferencia “Des espaces autres”, que el filósofo francés pronunció en el Centre d’Études architecturales de París el 14 de marzo de 1967. En el copete, Foucault aclara de entrada que quiere proponer “Una reflexión sobre espacios donde las funciones y las percepciones se desvían en relación con los lugares comunes donde la vida humana se desarrolla”. Años después, el texto de la conferencia fue publicado en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, en el número 5 que vio la luz en octubre 1984, en las páginas 46-49.

a sus anhelos); y de ahí que “la metáfora del viaje en barco [funcione] como descripción del movimiento de retorno del sujeto sobre sí mismo. Este retorno sobre sí ficcional y heterotópico [...] visibiliza la posibilidad de construir un saber que funcione como *crítica práctica del límite subjetivo*” (Perea Acevedo, 2013: 24).

Se trata, en suma, de un intento de “colocar en el espacio” el pensamiento, apuntando a una constitución ética y estética de la subjetividad que funcione como posibilidad reflexiva: como una estética de la existencia o ‘ethopoética heterotópica’. El resultado de este intento en lo literario es la construcción de una cartografía subjetiva que caracteriza los textos de *Pajarito*: el individuo (en este caso, la escritora) lleva a cabo un ejercicio crítico sobre sus propios límites y en este ejercicio de constitución espacial de sí genera una ‘psicogeografía’ individual, en la línea que Guy Debord planteó ya a finales de los años cincuenta. Paralelamente a este ejercicio de construcción de sí como sujeto, el discurso heterotópico de derivación foucaultiana se hace patente en el texto de Ulloa Donoso, además, en la presencia de ciertos procedimientos narrativos que contribuyen a hacer borroso el límite que separa la ficción del plano real. En las páginas que siguen veremos de qué modo los relatos tratan de compaginar el mundo real de la autora (su vida diaria en Noruega), con el mundo ficcional que ella misma se crea y en el que a menudo se zambulle.

Este conjunto de rasgos hace que la recopilación de Ulloa Donoso pueda leerse como un ejercicio artístico que: a) pone su énfasis estructural en la brevedad y en la fragmentación narrativa; b) muestra la imposibilidad al día de hoy de un único arraigo espacial, identitario y afectivo; c) evidencia cómo el quehacer del escritor se convierte en un proceso de reencuentro consigo mismo en el que las distancias entre mundo real y espacio ficticio se desdibujan. En el desenvolverse de este proceso, el ‘yo’ autorial se superpone a las criaturas ficcionales y la práctica de la escritura desemboca en un modelo autoficcional que hace coincidir las figuras de la autora, de la narradora y de la protagonista.

2. EL QUIEBRE DE LA IDENTIDAD ÚNICA

Si se analizan las marcas formales y temáticas que caracterizan *Pajarito* desde el punto de vista de su peculiar cartografía espacial, y sobre todo desde la perspectiva de la ruptura de los esquemas topográfico-culturales vigentes hasta los años setenta del siglo XX, es posible observar un dato interesante: tanto la tendencia a la desterritorialización de la escritura, como los rasgos de brevedad y fragmentariedad, o incluso la tendencia a volver la escritura un ejercicio de reencuentro con el propio ‘yo’, no deben leerse únicamente como el progresivo abandono por parte de los intelectuales contemporáneos del propósito de representar determinados esencialismos nacionales y contenidos culturales idiosincrásicos.

Por el contrario, este conjunto de elementos parece apuntar a la articulación de una literatura que puede adscribirse a todo espacio geocultural, ya libre de la obligación de retratar la realidad de acuerdo a patrones culturales nacionales y, por ello, desvinculada de los juicios *a priori* y de las expectativas preconcebidas que el público local mantiene sobre ella. El resultado de esta dinámica de apartamiento de los localismos se refleja en una tensión dicotómica, pues en la misma figura del artista letrado se superponen dos condiciones: por un lado, el anhelo (personal) de fundar un espacio propio de construcción del ‘yo’ y de autoconocimiento; todo ello significa para el autor edificar su propio pequeño universo subjetivo en un espacio geosocial (el de acogida) cuyos rasgos son muy distintos, o incluso opuestos, a los de su lugar de origen.

Por otro lado, la condición nomádica del artista –al ser un rasgo común al intelectual contemporáneo– no es solo un sello que marca la literatura de este comienzo de la nueva centuria, sino también, ya se ha dicho, una tendencia “que tiene sus particulares características en América Latina, donde la ‘literatura transfronteriza’ multiplica escenarios y puntos de vista,

desasida de la noción unívoca de identidad y de patria, incluso proyectando una mirada extranjera sobre el propio solar nativo” (Aínsa, 2102: 68). La multiplicación de los escenarios representados en la ficción y/o autoficción y la variedad del sesgo de la mirada representan, precisamente, dos de las características más llamativas que marcan la producción literaria de la más reciente generación de narradores hispanoamericanos: escritores y escritoras ya desligados de todo discurso ideológico relacionado con la idea de identidad única y de pertenencia a un solo canon cultural; artistas capaces de aceptar ciertas renunciaciones (al idioma o a unos aspectos culturales idiosincrásicos) en nombre de la posibilidad de nuevas integraciones y asimilaciones. La observación empírica del campo literario peruano permite comprobar la vigencia de este discurso doble (pérdida del anclaje y enriquecimiento gracias al contacto con el afuera), pues –en palabras de Félix Terrones– podría afirmarse que en Perú

escritas desde los bordes, las ficciones que recrean la experiencia del exilio son tanto una constante como una obsesión. La tradición nacional se ha ido enriqueciendo con los viajes de sus autores, viajes que son renuncia, calculada o impuesta, a una pertenencia, una lengua y también cultura, pero son además asimilación de nuevas coordenadas profesionales, familiares y afectivas. (Terrones, 2018: en red)

Analizar, aunque sea de forma muy escueta, el marco de referencia de la promoción literaria a la que pertenece Ulloa Donoso significa, de hecho, no solo entrar en contacto con la producción narrativa de autores peruanos pertenecientes a su misma promoción⁴, sino también tener la posibilidad de establecer un diálogo generacional, estético y de contenidos, con una hornada de jóvenes narradores hispanoamericanos que rondan los cuarenta años, como los ecuatorianos Mónica Ojeda (1981) y Mauro Javier Cárdenas (1978), los argentinos Diego Erlan (1979), Lolita Copacabana (1980), Samantha Schweblin (1978), Luciana Sousa (1986) y Martín Felipe Castagnet (1986), los bolivianos Rodrigo Hasbún (1981) y Lilana Colanzi (1981), los chilenos Gonzalo Eltesch (1981), Eduardo Plaza (1982), Paulina Flores (1988), Diego Zúñiga (1987), Carlos Labbé (1977) y Juan Pablo Roncone (1982), los uruguayos Horacio Cavallo (1977), Natalia Mardero (1975), Valentín Trujillo (1979), Damián González Bertolino (1980), Martín Lasalt (1977) y Rosario Lázaro Igoa (1982), los colombianos Christian Romero (1988), Daniel Ferreira (1981), Giuseppe Caputo (1982) y Juan Cárdenas (1978), entre muchos otros.

Un grupo extenso y heterogéneo, cuya diversidad en el plano de los ejes temáticos tratados no impide, sin embargo, que puedan aunarse en un marco generacional que proclama una doble fe: en primer lugar, su ajenidad con respecto a toda idea de autoctonía cultural; y también la necesidad de crear unos “espacios otros” que desempeñan el papel de ‘contralugares’, o sea, espacios distintos de los de la realidad concreta y sin embargo localizables (y vueltos heterotopías precisamente por estar habitados por sus creadores): espacios heterotópicos que mantienen su ligazón con el mundo que se ubica fuera de sus límites.

3. DE UN POLO AL OTRO: LA ESCRITURA DESPLAZADA

En un contexto sociocultural e histórico como el actual en el que las distancias físicas entre los seres humanos se reducen cada vez más y la velocidad de las comunicaciones modifica las coordenadas espaciotemporales agilizando los intercambios, se derrumba para el ser humano toda posibilidad de sentirse firmemente amarrado a un único territorio socio-cultural que se mantenga estable y definitivo a lo largo de la vida del sujeto. La complejidad de los controles ejercidos en los procesos migratorios internacionales, la dificultad creciente en gestionar los

⁴ Pensemos en Martín Roldán Ruiz, 1970, Santiago Roncagliolo, 1975; Jeremías Gamboa, 1975; Renato Cisneros, 1976; Daniel Alarcón, 1977; Carlos Yushimito, 1977 o Juan Manuel Robles, 1978, hasta desembocar en la promoción de los nacidos en los años ochenta, marco en el que destaca el nombre de María José Caro, 1985.

movimientos y flujos de capitales, la evidente disminución de las posibilidades de ejercer formas de censura de palabras e imágenes representan, en conjunto, un macrofactor que da lugar a una nueva relación del hombre con sus propios parámetros cronotópicos. El 'tiempo sin tiempo' de la posmodernidad globalizada obliga no solo a una revisión del manejo de los vectores espaciotemporales, sino también a una reinterpretación de la manera de estar en el mundo que remite a un escenario "por el cual se disocian, mezclan, recomponen las figuras del *aquí* y el *allá*, pero disociaciones, recomposiciones y mezclas tienen lugar un poco todo el tiempo y un poco en todas partes" (Laddaga, 2010: 52).

Como consecuencia de estas interacciones disociadas y de las continuas recomposiciones debidas a los desplazamientos, el sujeto posmoderno (y el productor de cultura en particular) se encuentra insertado en procesos de conexión y desconexión reiteradas, que traen consigo la posibilidad de progresivas mejoras de las herramientas tecnológicas de comunicación: de ahí la percepción que el hombre tiene de sí mismo de formar parte de un sistema universal. En un sistema hiperconectado y caracterizado por fronteras porosas, las nuevas generaciones de autores nacidos desde 1970 elaboran motivos y formas de expresión que reflejan la superación de las herencias culturales nacionales en pos de una globalización de lo literario; en efecto, "tanto su biografía, como los lenguajes que emplean o las temáticas de sus obras están en consonancia con una lógica transnacional que determina el mercado global de la literatura en español, de la cual estos autores son plenamente conscientes" (Esteban y Montoya Juárez, 2011: 8). Este mundo interconectado que se hace cada día más pequeño, unimaginable hace solo treinta años, del que el intelectual se siente parte, se caracteriza por dos actitudes divergentes pero no opuestas: por un lado, el sujeto creador mantiene intacta su trayectoria artística individualizada, es decir, logra preservar idiosincrasias propias tanto en el plano cultural como estilístico; por otro, el intelectual tiene la posibilidad de acceder a una red de relaciones socioculturales y de intercambios que reflejan la condición de 'colectividad pluralizada' hacia la que confluyen conocimientos, informaciones y perspectivas que se alimentan de los contenidos del presente globalizado. Esto significa que el artista posmoderno (en nuestro caso, el productor de un texto literario contemporáneo) se convierte en uno de aquellos

organizadores de procesos en los cuales intervienen no solo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en *lugares singulares de una red de relaciones y de flujos*. Sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes, desplegadas a través de multitudes de fenómenos de *intra-acción*. (Laddaga, 2010: 43)

Nótese como Reinaldo Laddaga no solo utiliza sustantivos pertenecientes al campo semántico del intercambio dialógico, como "relaciones" o "flujos", sino que alude también a la evidencia de que la interconexión global permite conjugar la producción de ficciones y de imágenes, además de favorecer la composición de relaciones sociales desde la distancia. En suma, el foco de atención se centra en que la revolución digital vuelve posible la coexistencia entre la desterritorialización geográfica y la estabilización de espacios virtuales comunes donde realizar exploraciones colectivas. El fenómeno de 'intra-acción' al que se hace referencia en la cita remite, de hecho, a uno de los rasgos clave de la llamada "segunda modernidad", en términos de Ulrich Beck: es decir, alude a la creciente facilidad del intercambio intersubjetivo, relacionado con el crecimiento exponencial de las comunicaciones en el plano global. En el marco de las nuevas arquitecturas socioculturales que se han consolidado en los ámbitos de la cultura occidental desde el comienzo de la nueva centuria, la obra narrativa de una escritora emergente como Claudia Ulloa Donoso ofrece al lector una visión peculiar del hecho literario. El

ejercicio de la escritura y su resultado, en términos de artefacto (la estructura misma del libro), pueden leerse como una forma de expresión artística a doble cara: por un lado, la autora –ya ubicada desde el punto de vista topográfico en uno de esos ‘lugares singulares’ a los que alude Laddaga– construye una especie de poética del exilio interior, y elabora una reflexión continua sobre la distancia, construida a partir de una experiencia íntima de desarraigo geográfico.

Por otro lado, Ulloa Donoso convierte su posición extraterritorial en un instrumento, casi en un recurso, mediante el que edificar una obra narrativa capaz de conjugar la marginalidad geográfica con una visión supranacional: si es cierto que la autora enfoca el acto de narrar historias desde una perspectiva territorialmente sesgada, es importante decir que este resultado se consigue al mantenerse la autora abocada precisamente a esos procesos de superación de las distancias que conjugan la producción artística a la composición de campos de actividad compartidos (lo que la convierte en un ejemplo del ‘intelectual globalizado’ al que hace referencia Laddaga). De este modo, hablar de perspectiva sesgada del escritor en la “segunda modernidad” significa no solo aludir a una producción literaria elaborada desde una posición geográfica al margen, sino también interpretar esta ubicación territorial en los márgenes como una condición que se vuelve privilegiada: es decir, el beneficio de la escritura ejercida desde la distancia vendría a hacerse patente en la traslación de la experiencia del contacto con la diversidad a los contenidos literarios. De ahí surge la percepción del desplazamiento como posibilidad a la que se hizo referencia en el primer apartado.

La obra literaria de Claudia Ulloa Donoso, y en particular el libro de cuentos objeto de nuestro análisis, puede colocarse en el marco de una construcción textual que pretende unir centro y periferia; es un hecho que una recopilación como *Pajarito* no se sustrae a la tendencia actual de universalización de la escritura: al reflejar en sus páginas la falta de coincidencia entre el lugar de producción del texto literario y el espacio genético/cultural de origen del sujeto creador, da lugar a textos de ficción que revelan una “cultura descentrada”. El ‘lugar de la escritura’ de *Pajarito*, es decir, el espacio donde se ha gestado la recopilación de cuentos no es Perú sino Noruega, país en el que la autora decidió en un principio cursar una maestría en Lengua española (en la Universidad de Tromsø). Una vez completada su trayectoria académica en esa ciudad, ubicada en la costa del noroeste del país escandinavo, Ulloa Donoso decide arraigarse en el área y se traslada a Bodø, unos kilómetros más al norte, donde –en el momento en el que se lleva adelante la presente investigación– trabaja como profesora de castellano y de noruego para inmigrantes. La experiencia vital de la autora la coloca en el círculo de aquellos escritores hispanoamericanos que “hacen de esta ‘extraterritorialidad’ su condición primordial de existencia. Y dicha historia no estaría completa sin contemplar esas líneas descartadas que, desde su exilio, se le enfrentan y le muestran un rostro desconocido” (López Parada, 1999: 20). La condición de sujeto extraterritorial se traslada a la página en blanco de tal manera que las vivencias del ‘yo’ autoral aparecen reflejadas en los relatos, cuya trama se desarrolla de forma prevalente en Noruega. En estos textos, se observan dos tendencias complementarias: por un lado, son relatos que confirman cómo pensar al día de hoy en una idea abstracta de literatura hispanoamericana ya no significa interpretarla como una convención estereotipada o una tradición que perpetúa una cierta etiqueta de regionalismo tradicional, cuando no de puro exotismo (si se observa desde la perspectiva del lector euro-estadounidense). Por otro lado, se trata de breves ficciones que, al poner de relieve la porosidad de las fronteras, se vuelven textos reveladores, o sea, prosas que muestran el desasosiego del autor negociando con su propia sensación de desarraigo. Emblemático, en este sentido, es el cuento “Tercera conjugación”, que vamos a transcribir casi integralmente:

Hoy en clase de español revisamos el verbo regular de la tercera conjugación “vivir”. El grupo español principiantes (17:30 – 19:00) conjugaba perfectamente el verbo con la primera persona del singular en presente. Vivo. [...] Once veces escribí “vivo” con tiza blanca, y terminé agotada y con un nudo en la garganta. [...] Cómo decirle ahora

a la clase satisfecha que vivir no sólo es habitar una casa con dirección postal, ciudad, país. Once veces leí “vivo” y pensé en mis tantas vidas de gato, y vi pasar mi vida hasta el día de hoy y vivir y vivir y otra vez vivir tantas veces. [...]. Con la voz ligeramente entrecortada, les dije: -Pero “vivir” también significa algo más, que ahora mismo no vale la pena aprender. Yo, por ahora, no lo puedo explicar. El libro trata ese “vivir” en el módulo de nivel avanzado. (Ulloa Donoso, 2015: 33)

Frente a la percepción básica del “vivir” entendido como un acto que implica la mera ocupación física de un cierto lugar (“habitar una casa con dirección postal, ciudad, país”, dice la narradora), el texto plantea no solo una reflexión amarga sobre la desterritorialización geocultural, que desemboca en la autopercepción del desarraigo, sino también un ejercicio de introspección más hondo. La autora se pregunta acerca de lo que no se puede asir (el significado de un “vivir verdadero”, algo que en ese momento “no vale la pena aprender”) y refleja la sensación de que a su propia vida le siga faltando un *omphalos*. La protagonista vive en un lugar real, localizable, y sin embargo no deja de sentir que está viviendo aislada del resto de la sociedad que la rodea, añorando otra forma de existencia: para ella, la posibilidad de transitar del plano real al de su aspiración (plano ficticio con respecto al espacio a su alrededor) pasa por acceder a las páginas del libro donde empieza el módulo avanzado. En esa sección del volumen se encuentra su espacio heterotópico: es allí donde puede crear su forma de vivir, donde se vuelve “creador[a] de sus espacios heterotópicos personales, por lo cual el mundo formado dentro de ellos depende exclusivamente de [ella]” (Zombory, 2012: 14).

El breve texto se plantea, así, como un ejemplo de la doble tensión entre las fuerzas centrífugas y centrípetas que marcan no solo la escritura de la propia Ulloa Donoso sino una cierta forma de narrativa hispanoamericana que abandona todo repliegue nacionalista en favor no solo de un nuevo cosmopolitismo sino también de una nueva forma de creación y ocupación del espacio. ¿Cuáles serían sus rasgos? La pérdida de los tradicionales referentes telúricos y biológicos produce dos efectos: por una parte, conlleva la desaparición de conceptos como territorio, lengua, identidad, nación y raíz; pero, por otro lado, abre el camino a la rememoración del pasado (expresada en el texto en la oración “pensé en mis tantas vidas de gato, y vi pasar mi vida hasta el día de hoy”) y a la creación –o el deseo de crear– espacios heterotópicos personales. De ahí que el proceso de inserción en la comunidad de acogida no puede deslindarse del todo de la acción de la memoria; la voz que narra acude, por momentos, a imágenes del pasado, o a lugares alejados de su geografía actual, como forma de construcción de la identidad, puesto que “construir un recuerdo implica simultáneamente construir identidad, en tanto se construye un sujeto consciente que se relaciona con dichos elementos dispersos del pasado y construye de ese modo una escena, un *presente recordado* en el cual surge una narración de sí mismo” (Feierstein, 2019: 59).

Si bien la inserción de la protagonista en el entramado social y laboral noruego representa una forma exitosa de ‘reterritorialización cultural subjetiva’, queda patente que los nuevos códigos de superposición transcultural crean un estado anímico de hibridez que impacta en la dimensión psicológica y corporal del individuo: ni permiten la plena recuperación y reelaboración del bagaje cultural de origen, ni garantizan la completa inserción del sujeto transterrado en el tejido sociocultural y humano del lugar de acogida. En los pocos casos en que esta inserción parece lograrse, los textos de Ulloa Donoso desmitifican toda ilusión de integración monolítica al hacer un uso inteligente del humorismo, como en el caso del cuento titulado “Salvavidas”:

Hoy día fui a la universidad para inscribirme para el nuevo semestre. Estoy en el último año de carrera, por lo que sólo llevo cursos de libre elección. Al llegar al mostrador, pedí ayuda al chico encargado de las inscripciones. - No sé qué cursos tomar. - Déjame que vea tu perfil. Tecleaba en la computadora y miro mi récord. Me dijo que tomara *Ciencias políticas, Política exterior y globalización* y *Sociedades árticas*. -

Sociedades árticas sí me va a gustar... Me gustan los osos polares. (Ulloa Donoso, 2015: 35)

El oso polar se vuelve objeto simbólico, en cuanto animal emblemático de un Norte absoluto para el sujeto hispanoamericano, como una “última Thule” de ubicación remota. Este mundo de hielo, del que el oso es símbolo paradigmático, puede interpretarse como una suerte de variante heterotópica: no se trata aquí de que la autora pretenda crear un lugar ilusorio que le permita sustraerse al espacio real, sino de configurar un lugar tangible, real, de tanta perfección que el de origen se vuelve inservible. Elegir *Sociedades árticas* puede leerse, así, de dos maneras: desde un enfoque autoirónico, como producto de la aceptación de la autora de su estado de extranjera procedente del Sur del mundo, fascinada con el exotismo polar y deseando integrarse. Por otra parte, desde un enfoque psicológico, la elección de la asignatura podría verse como un intento de apropiación topográfica en la línea de los estudios de Michel de Certeau; es decir, se trataría de una recodificación de tipo compensatorio necesaria como expresión de esa ‘heterotopía’, que –en palabras de Alfonso de Toro– “describe el estado híbrido de esos espacios concretos que son territoriales, psicológicos, emocionales, corporales [...] donde las identidades y el sujeto se fragmentan o se diversifican” (2005: 25). El propósito de la autora (y de su personaje) es que el entorno que la rodea –el de los osos polares de la asignatura– acabe conectándose con otro espacio, según el modelo heterotópico foucaultiano: así como para Foucault el espejo hace que el ser humano se vea reflejado en un espacio irreal, ubicado detrás de la superficie del cristal, y así como –sin embargo– ese ‘mundo detrás’ es también real y está conectado con el espacio alrededor, del mismo modo el lugar heterotópico en la geografía de Ulloa Donoso es ese conjunto de materias exóticas: elegir esos temas tan propiamente noruegos funciona como ejercicio de conexión con su propio mundo lejano, como forma de unión y separación al mismo tiempo.

La diversificación de las identidades subjetivas y su fragmentación en una serie de perfiles variados y distintos del original son dos procesos que establecen, a su vez, una relación estrecha con ciertas pulsiones escópicas de la contemporaneidad, dirigidas a la desestructuración de la idea de intimidad. Intimidad vulnerada significa invasión de los espacios identitarios, algo que se describe en el cuento titulado “Revelados”. En el relato Ulloa Donoso plantea un discurso centrado en el voyeurismo de la protagonista femenina, quien así relata su experiencia: “He conseguido un trabajo de medio tiempo en un estudio de fotografía. Es fácil. Es casi como usar el computador porque mi trabajo es revelar, o más bien imprimir, fotos digitales. Me gusta el trabajo porque soy un poco *voyuer*, me encanta y me entretiene ver fotos de desconocidos” (2015: 23). Como consecuencia de un examen atento, algo morboso y naturalmente no autorizado, de las fotos que revela, la joven no solo se entera de que las imágenes remiten a una reciente ceremonia fúnebre, sino que logra descubrir en la mirada de la viuda una expresión de felicidad que delata su sensación de liberación como efecto de la muerte de su esposo. En el desenlace del cuento, la protagonista se resiste a la tentación de hablar con esa “viuda liberada” y de echarle en cara la falta de respeto por su marido recién fallecido.

Lo que importa señalar es que la ausencia de reacción no se debe solo al miedo potencial de perder clientes sino sobre todo al deseo de seguir hurgando (ahí está la pulsión escópica) en vidas ajenas: “Me he llamado [...] pues no debo perder clientes, mucho menos clientes como esta mujer: me gana la curiosidad y la paciencia porque revele ya las fotos de las vacaciones con su amante” (Ulloa Donoso, 2015: 23). El cierre del relato puede entenderse como una visión autoirónica pero al mismo tiempo crítica con el mundo contemporáneo, en el que está ocurriendo una mutación profunda en la gestión de la esfera de la privacidad, que cada día va tornándose más pública; en este caso, la reflexión sobre la espectacularización del espacio íntimo subjetivo toma un rumbo peculiar puesto que la autora no apunta tanto a cuestionar las tendencias del sujeto posmoderno a exponer deliberadamente su propia intimidad (pensemos en Internet y en todos los demás medios tecnológicos de comunicación y sociali-

zación masivas que permiten al ser humano aumentar su propia visibilidad y crear una 'cierta imagen' de sí), sino a observar la facilidad con la cual el hombre actual está sometido a la amenaza de alguna irrupción indebida en su esfera privada.

En el texto de Ulloa Donoso los eventos pertenecientes a la intimidad del sujeto acaban convirtiéndose, a su vez, en un objeto de ficcionalización, es decir, se crean dos planos textuales: a) un primer nivel en el que la protagonista es el reflejo autoficcional de la autora y es el producto de su propia traslación a la hoja de papel (como personaje); b) el segundo plano es el de la historia que esta protagonista ubicada en el primer nivel va imaginando a partir de las fotos reveladas.

Esto significa que lo real en el primer plano textual se convierte en la base para tejer narraciones: la protagonista del relato ya exige otras fotografías para revelar, fantaseando con otros secretos de intimidades ajenas. A partir de estas intimidades desveladas, su objetivo consiste en crear (o continuar a tejer) la historia de su clienta viuda y su amante. Se trata, en suma, de observar cómo "Revelados" confirma su adscripción a una tendencia por la cual la propia vida tiende a ficcionalizarse, "en una sociedad tan espectacular como la nuestra, [en que] no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más" (Sibilia, 2008: 223). Así como la experiencia vital de la autora (y protagonista) le permite aprovechar las vivencias de su propio desplazamiento geográfico como materia para ficcionalizar, creando dos niveles de representación (autora, personaje), del mismo modo, en el plano textual los niveles se duplican y el personaje (la encargada de los revelados) a su vez crea nueva ficción.

4. CONCISIÓN A LA ENÉSIMA POTENCIA

En un estudio dedicado a poner en relación la consolidación del microrrelato en lengua española y los efectos de la cultura posmoderna y neobarroca, Francisca Noguerol Jiménez subraya cómo la minificción, "aunque haya contado con prestigiosos antecedentes en la historia de la literatura, se categoriza como nueva forma literaria en los años sesenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta, para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del canon del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formación de la estética posmoderna" (Noguerol Jiménez, 1996: 50). Si la cronología del desarrollo del relato breve en los últimos treinta años establece una relación tan íntima con la afirmación de las prácticas posmodernas, debe aceptarse que la escritura breve (o ultrabreve) se apoya no solo en aquellos rasgos canónicos de la posmodernidad occidental (como el descreimiento en los metarrelatos y en las grandes utopías históricas, o la convicción de la inexistencia de verdades absolutas), sino que funda también sus bases en la creación de textos ex-céntricos, alejados de los centros canónicos de la Modernidad y sobre todo apoyados en la desestructuración del principio de unidad, en favor de la fragmentación. A todo esto, se suma la presencia de juegos intertextuales, producto del bagaje cultural de cada autor, un bagaje ya desvinculado de la tradición literaria autóctona y que aún "el homenaje al pasado (*pastiche*) y la revisión satírica de éste (parodia)" (Noguerol Jiménez, 1996: 51). Ahora bien, la tendencia generalizada hacia la creación de textos literarios que redefinen los territorios de la escritura y crean nuevos escenarios ficcionales desligados de los referentes nacionales, no puede sino establecer un diálogo con la forma que adquiere el texto narrativo. Los relatos contemporáneos no solo surgen de una mezcla de géneros literarios (prosa, poesía, teatro) sino que son capaces también de integrar en su estructura interna discursos no literarios como fragmentos de correos electrónicos, imágenes, fotografías, mensajes de texto o de WhatsApp y otras variantes de las nuevas tecnologías del siglo XXI. En esta mezcla genérica que renueva la prosa literaria, es posible vislumbrar la existencia de una relación entre, por un lado, la universalidad de los contenidos y de las formas y, por otro, la brevedad del texto. Es un hecho comprobado que

renovación del género, variedad de estéticas y falta de unidad generacional desafían los intentos de teorizar sobre el relato breve escrito hoy por autores nacidos en América Latina. [...] Es posible notar, sin embargo, corrientes y tendencias que dan a un punto común: la universalidad. Universalidad formal, universalidad temática y semiótica labran el texto corto y dejan entrever formas breves en lengua castellana. (Chatellus, 2011: 155)

En el marco de los procesos de renovación de la retórica literaria en prosa, el ejercicio que lleva a cabo Ulloa Donoso retoma, pues, una tendencia arraigada también en el marco literario peruano (pensemos en dos textos clave para el desarrollo del microrrelato como *Ajuar funerario*, 2004, de Fernando Iwasaki, y *Ars brevis, vita longa*, 2015, de Carlos Amézaga). Su propósito consiste, tal como se ha adelantado en los apartados anteriores, en la creación de una estructura textual de treinta relatos breves (los relatos-cimiento), en cuyos intersticios se incluyen, de forma salteada, unos textos ultrabreves. El análisis de la estructura del libro puede ayudar a entrar en la lógica de creación del texto, que se construye de la siguiente manera: la autora divide el libro en seis apartados, o secciones, titulados respectivamente "Labores" (incluye siete relatos), "Cosa de dos" (siete relatos), "Aquí y allí" (cinco relatos), "Placebo" (cinco relatos), "Sangre y agua" (cuatro relatos), "A hape" (es un verbo en noruego que equivale al inglés *to hope*; esta sección incluye solo dos relatos). A estos seis apartados, en los que se incluyen los treinta breves relatos de rasgos "canónicos" (dotados de título, incluidos en el índice, etc.), se suma una segunda categoría de cuentos: se trata de diez textos muy breves (el más extenso se compone de 24 líneas y pertenece al apartado "Cosa de dos") que presentan unos rasgos formales (tipográficos, de ubicación, de denominación) que los diferencian de forma deliberada de los relatos-cimiento, tal como se ha adelantado en la introducción. En primer lugar, aparecen desprovistos de título, y solo están marcados por un asterisco; en segundo lugar, para ellos se usa un carácter tipográfico que no es el mismo que la autora elige para los treinta relatos-cimiento; en tercer lugar, su aparición en la estructura del volumen no parece estar regulada por ninguna norma de distribución precisa: ni inauguran alguna nueva sección, ni la cierran; finalmente, como se acaba de señalar, no aparecen en el índice del libro.

Se trata de textos que, desde el punto de vista formal, cumplen con aquellos requisitos genéricos de extensión mínima (máximo una página) que le dan a cada relato una coherencia tanto estructural como visual, según señala Noguero Jiméñez retomando a su vez un estudio de Christiane Bohn y Reinhold Kliegl: "el ojo se regodea en una hoja y se dispersa en dos; asimismo [los dos investigadores] destacan que el golpe de vista con el que se visualiza una ficción breve logra una percepción cuasi física de los términos y convierte el texto en imagen" (Noguero Jiméñez, 2011: 7-8)⁵.

Importa aquí insistir en que tanto la diferencia gráfica que existe entre los relatos-cimiento y estos breves cuentos sin título, como su ubicación aparentemente azarosa en el libro, constituyen unos elementos idiosincrásicos de la recopilación que inducen a reflexionar sobre los parecidos y las diferencias existentes entre el cuento breve canónico y los breves relatos que Ulloa Donoso ubica en los intersticios de los relatos-cimiento. El punto de partida para identificar similitudes y desemejanzas entre los dos bloques reside en que los relatos (ultra)breves de *Pajarito* se caracterizan por: a) una forma de compresión extrema del material narrativo que hace que el hilo argumental sea solo sugerido (en este rasgo coinciden con el microcuento canónico); b) una extrema concisión y economía de las palabras, centrada en la elipsis (en este rasgo también hay coincidencia con el microcuento canónico). Sin embargo, los relatos de Ulloa Donoso se diferencian del molde consolidado por el hecho de que dificultan

⁵ La cita pertenece al trabajo de Francisca Noguero Jiméñez titulado "Espectrografías: minificción y silencio" que se publicó en el número 3 de *Lejana - Revista crítica de narrativa breve*; puesto que en los primeros números de *Lejana*, no se adoptaba la numeración continua de las páginas, el número indicado entre paréntesis corresponde al pdf y no a la numeración del volumen.

el trabajo interpretativo del destinatario de los textos: esto es, no ofrecen al lector ninguna posibilidad de desarrollar su capacidad interpretativa a partir del paratexto titular. No existe, en suma, ninguna posibilidad para el destinatario del cuento de dejarse guiar por los títulos en el momento en que se trata de identificar eventuales juegos intertextuales o alusiones implícitas elaboradas por el autor. Y este tercer aspecto es clave en la teoría del microcuento:

Sea cual sea el tema elegido por el microcuentista, el procedimiento parece constante: *comprensión sinecdótica* del argumento (historias más sugeridas que contadas: usualmente se presenta solo el clímax) y *concisión elocutiva* (lo que supone, además de una economía extrema que raya en el silencio de la elipsis, la explotación del aporte interpretativo del lector mediante la manipulación de los estímulos que en éste suscita el paratexto titular e intertextos culturales prestigiosos que desde el título se rememoran) (Gomes, 2004: 41).

La imposibilidad para el lector de Ulloa Donoso de llevar a cabo un proceso interpretativo apoyado en los datos proporcionados por el paratexto titular parece estar reflejando, en nuestra opinión, una cierta ambigüedad deliberada que abarca tanto la estructura formal de la recopilación como sus contenidos textuales. Lo que se está sugiriendo aquí es que tanto el distinto tratamiento gráfico que existe entre los relatos-cimiento y los cuentos ultrabreves, como la ubicación aparentemente azarosa de éstos en el libro representan, en conjunto, el reflejo de una determinada condición anímica y psicológica de la narradora (o autora implícita). El volumen parece estar construido sobre la base de un oximorónico 'orden desordenado', como si su autora estuviera articulando un discurso en devenir, es decir, como si cada uno de los textos fuera un intento para darle solidez a ciertas convicciones, inquietudes o a ciertas maneras de ver el mundo. Los microcuentos pertenecientes al segundo bloque parecen ahondar en un nivel introspectivo más profundo que el de los relatos-cimiento, un nivel en el que la presencia de otros personajes se diluye así como se hace menos frecuente su interacción con el 'yo' (o con los muchos 'yoes') del texto. La lectura de esta segunda categoría de narraciones permite vislumbrar la hipótesis de que la protagonista está creando una 'heterotopía voluntaria' como respuesta a la insatisfacción que prueba con respecto a su realidad exterior⁶: la salida de ese mundo imperfecto, insatisfactorio, pasaría pues por un más hondo nivel de introspección, con el propósito de fundar un espacio heterotópico interior, en la línea de lo que habíamos definido –siguiendo a Foucault– como "espacio otro del sujeto". De este modo, la estructura en apariencia irregular del volumen podría leerse como el espejo de una tensión continua, como el efecto sobre el texto del sesgo de la mirada oblicua de quien escribe desde la lejanía y desde el deseo constante de hacer más perfecta y satisfactoria la realidad: una búsqueda que marca tanto la existencia como la actividad creadora de Ulloa Donoso. Esta lectura coincidiría con la interpretación que Rodrigo Fresán ofrece de la cuentística –y sobre todo de la cuentística fragmentaria– de la posmodernidad:

Pienso que los cuentos –este intento fracturado de cuento, este cuento hecho de pedazos de varios cuentos– son el mejor y más rápido modo de explicarnos algo verdadero mediante el artilugio de una ficción. Los cuentos son, sí, formas astutas y sólidas de afirmar algo en el terremoto constante de nuestra realidad. Contarnos cuentos para sentir que nuestras vidas cuentan. (Fresán, 2017: 186)

⁶ Se insiste aquí en el rol del adjetivo "voluntaria" que se asocia al término heterotopía con el propósito de subrayar la diferencia que establece Foucault entre heterotopías voluntarias y forzadas. Mientras en el primer caso la incorporación del sujeto al espacio heterotópico es voluntaria y se debe a su estado de insatisfacción con respecto a algún elemento de su realidad exterior, en el caso de las heterotopías forzadas, el individuo en vez de incorporarse a la heterotopía tratará de salir de ella, pues percibirá esa realidad momentánea como una prisión de la que intenta evadirse.

La elaboración de libros de cuentos “hechos de pedazos” debe recibirse, entonces, como una actividad creadora cuya finalidad no reside solo en la producción de un artefacto artístico con pretensiones estéticas, sino también como una herramienta de comprensión de la identidad individual, como un quehacer dirigido a explicarnos ese ‘algo verdadero’ al que alude Fresán. Un ‘verdadero’ que ya no remite a la ilusión de las ‘verdades únicas’ de la Modernidad, sino a la posibilidad de sustraerse a la objetividad moderna del texto, para afirmar algo subjetivo y cambiante.

5. PALABRAS DEL ‘YO’ AUTORAL

En relación con lo anterior, en este último apartado se pretende analizar *Pajarito* colocando el volumen en la tendencia contemporánea hacia la construcción de obras de ficción breve que cultivan la estética autoficcional. En estos textos, la escritura parece desempeñar una función casi catártico-antropológica, como si el ejercicio de escribir formara parte de un proceso de paulatino autoconocimiento por parte del autor. La escritura se convierte así en una forma de representación de un cierto universo particular, de un microcosmo íntimo, como si el/la cuentista estuviera trasladando a la hoja en blanco extensos fragmentos de vida, superponiendo lo referencial a lo ficcional. En estos términos, el microcuento puede verse, desde una perspectiva metafórica, como un pequeño conjunto de dibujos personales en que el autor garabatea vivencias íntimas y privadas de seres que irán poblando sus páginas, siendo él mismo uno de ellos. En esta línea, que asocia la descripción ficcional de fragmentos de existencia individual a pequeños trazos de dibujo, se coloca Armando José Sequera, quien observa cómo un libro “de minicuentos se asemeja a uno de dibujos. Es la descripción de un universo mediante trazos breves y precisos. De hecho, un escritor de minicuentos lo que hace es dibujar con un trazo su universo y con ese mismo trazo relatar un episodio de la vida de los seres que lo habitan, con la intensidad, la brevedad y la contundencia de un relámpago” (Sequera, 2004: 78).

Considerar una recopilación de cuentos breves o ultrabreves como la representación literaria de un universo personal mediante trazos concisos y al mismo tiempo precisos significa aceptar que las páginas escritas apuntan a la verbalización de las experiencias vitales. Este proceso de verbalización, tanto de las experiencias rutinarias como de las más traumáticas, puede realizarse solo si se acepta asumir un ‘punto de vista’, es decir, solo desde un cierto sesgo subjetivo de la mirada y es precisamente el lenguaje el instrumento que permite y facilita la definición de estas perspectivas individuales. El ejercicio de trasladar las palabras a la página en blanco hace que la escritura convierta la experiencia individual en un ‘hecho verbalizado’. El hablar y el escribir modifican la experiencia; el lenguaje funciona como un filtro y esto hace imposible “verbalizar la experiencia sin asumir una perspectiva, el lenguaje en uso favorece estas perspectivas particulares. El mundo no presenta *eventos* por codificar en el lenguaje. Antes bien, en el proceso de hablar y en el de escribir las experiencias se transforman, filtradas mediante el lenguaje, en eventos verbalizados” (Slobin 2000: 107).

Desde la perspectiva de Ulloa Donoso, el acto de colocar los relatos en Noruega remite a un proceso de narración (el “hablar y escribir las experiencias” al que alude Dan Slobin) que intenta filtrar la vivencia personal en eventos verbalizados, ficcionalizándolos. De este modo, el aislamiento en el extremo norte del país escandinavo se vuelve una forma de superposición entre lo ficcional y lo biográfico. En el plano textual, el *alter ego* femenino de la autora, se ve obligado a enfrentarse a la complejidad de codificar en el lenguaje los ‘eventos’ de su experiencia. En esta difuminación de las barreras entre la biografía personal del autor y la imaginación reside otro de los aspectos que relaciona el volumen de Ulloa Donoso con los rasgos idiosincrásicos de la narrativa contemporánea: en el género híbrido de la cuasi-ficción, “los acontecimientos relatados se consideran auténticos y verdaderos porque se supone que

son experiencias íntimas de un individuo real: el autor, narrador y personaje principal de la historia. Un ser siempre único y original, por más diminuto que pueda ser" (Sibilia, 2008: 45). La adopción de una escritura autoficcional hace que, en los relatos, toda ligazón entre el tema del aislamiento del ser humano y su colocación en los márgenes, tanto en el plano físico como existencial, se traslade a la dimensión autoral. Por otro lado, la inserción de las instancias narradoras en un marco sociocultural definido establece una conexión con la dimensión de un 'espacio-tiempo individual', internalizado, que es parte de un más amplio 'espacio-tiempo cultural colectivo'. Veamos cómo estas dos tendencias se manifiestan en el texto literario; esta vez no lo haremos estudiando otro de los relatos-cimiento, sino examinando uno de los microrrelatos sin nombre que se encuentran en la sección del volumen titulada "Placebo". El cuerpo enfermo de la protagonista-narradora se vuelve 'espacio colectivo', se transforma hasta volverse una 'comunidad':



Hoy en la cama, mientras esperaba una baja de temperatura con ibuprofeno que me vendió un mago, imaginé que era un país. Imaginé que en las televisiones y en los periódicos de toda la población que habitaba en mi cuerpo los reportes del clima sentenciaban: "ola de calor". Empecé a sentir un hormigueo en todo el cuerpo y pensé que era toda la gente que me habitaba la que se movía en busca de un lugar más fresco. Y entonces llegaban a las palmas de mis manos, húmedas, que sudaban un poco frío. Tenía millones de habitantes calurosos, con sombrillas de playa y ropas ligeras, en mis puños. Un poco desolados, tristes y ridículos, como cuando la gente va en grandes grupos a las playas y lo rompe todo. Cerré los puños y los maté a todos. Se volvieron mercurio. Y fui entonces un país desolado. (Ulloa Donoso, 2015: 107)

Los habitantes de este cuerpo social, agobiados por el calor extremo, pertenecen a una geografía ajena al espacio en que se produce el texto (playas de sol abrasador). La playa, desde la posición de la autora, puede entenderse como un espacio heterotópico en la medida en que se configura como una huida hacia un lugar real y concreto (el litoral del Pacífico) que añade al nivel de lo real un plano deseado, pero ilusorio. Recrear con la fantasía un mundo cálido, de arenas calcinadoras puede leerse como una fuga hacia la frontera del deseo, espacio-puerta que da acceso a un lugar satisfactorio. Si aceptamos que puede ser ésta la imagen metafórica de la proyección de un anhelo, podríamos aceptar como válida la lectura que ve en la fábula la fantasía de regresar a las costas de un país hispanoamericano, quizás el mismo Perú.

O podría, en cambio, no tratarse de una expresión de un deseo, sino de una suerte de 'fotografía soñada' como efecto de un proceso de rememoración, puesto que "el verdadero regreso al país, a la ciudad de origen, no es el de la experiencia, sino el de la memoria, y con la memoria, el de la fantasía" (Terrones, 2018: en red). Sin embargo, el léxico utilizado desmiente esta interpretación: el uso de adjetivos como 'desolados' y 'tristes' induce a recrear una imagen de desamparo que desemboca en la reacción violenta del cuerpo-mujer. Matar a los habitantes de ese país significa renegarlos, o sea, cancelar el espacio en que viven, negarlo como posibilidad. Así, la autora reniega de su fuga: se aleja del espacio heterotópico (vuelve a la realidad, borrando la playa) y pretende regresar al exterior. Este exterior, a su vez, no deja de ser un espacio imaginado: es el plano de la ficción que la autora está construyendo a medida que va completando su libro de cuentos. De este modo, en el microrrelato se condensan los dos procedimientos que caracterizan los mecanismos de articulación de las heterotopías, es decir,

la huida y el acto de añadir al plano real algo inexistente pero deseado. En el primer caso el *habitante* huye de los espacios exteriores al espacio seguro de una heterotopía, adornándolo con sus deseos, mientras que en el segundo, huye precisamente de la prisión de la heterotopía hacia la realidad exterior imaginada y añade siempre los matices que desea ver realizados. (Zombory, 2012: 6)

En fin, la recopilación de Ulloa Donoso parece surgir de una posición de falta de 'unicidad identitaria' de la autora, quien apunta en su texto a la desautorización de todo tipo de esquemas representativos prefabricados acerca del país de origen y del lugar de destino. Su construcción ficcional toma distancia tanto de los estereotipos basados en generalizaciones culturales preexistentes sobre la alteridad, como de la exaltación de lo autóctono. *Pajarito* puede leerse, así, como una suerte de diálogo -llevado a cabo a través del ejercicio de la escritura- entre culturas distantes en los mapas y en los imaginarios colectivos: un ejercicio de escritura en que la interacción con la Otredad a veces se complejiza, se hace incluso penosa, pero apunta sobre todo a desarmar toda idea preconcebida. La experiencia vital de la autora y los contenidos que ella refleja en sus páginas parece, así, apuntar a evidenciar los tres aspectos siguientes:

a) su lucha por alejarse de lecturas e interpretaciones de la realidad basadas en el estereotipo, pues esto funciona -según la autora- como un soporte utilizado para filtrar la realidad; este filtro es un mecanismo que produce imágenes fáciles, que la sociedad busca porque garantiza a una cierta colectividad una modelización de lectura de la Otredad. Esta modelización facilita en apariencia la comprensión del Otro pues simplifica en demasía el proceso de conocimiento. El desafío de Ulloa Donoso, llevado a cabo a través de una escritura en cuya brevedad se observa su lucha interior, consiste precisamente en lograr no tanto (o no solo) la integración con el espacio-otro en el que reside, sino la interacción 'con' y la comprensión 'del' lugar que habita.

b) la creación de una 'escritura sin centro' en la que el paisaje psíquico remite a un registro subjetivo del espacio. Ulloa Donoso construye una cartografía personal que nace de una 'psicogeografía' individual, en la línea trazada por el situacionismo; o sea, una línea dirigida al autoconocimiento a través de la deconstrucción del paisaje y de la interacción continua y activa con el entorno humano y físico de referencia, para reedificarlo. Esta reconstrucción es tanto un descubrimiento del entorno como una indagación interior, pues a menudo en el texto literario "se trata del testimonio ficcional de un descubrimiento progresivo, ineluctable, junto con lo que significa vivir en otras regiones. Al mismo tiempo, se busca interrogar una esencia profunda, aquello que se dejó atrás" (Terrones, 2018: en red).

c) el establecimiento de una relación entre el carácter fragmentado de la escritura en el plano textual y la errancia de la Instancia narradora en el plano referencial: el efecto de esta superposición es el de una 'errabundia textual' que se refleja en un volumen de topografía compleja y solo aparentemente azarosa.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (2012) *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert.
- CHATELLUS, Adelaide de (2011) "Del cuento hispanoamericano a las formas breves en lengua castellana: hacia lo universal" en *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, ed. Francisca Noguero Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 155-165.
- DEBORD, Guy (1956) "Théorie de la dérive", *Les Lèvres nues* 9 (novembre) pp. 14-26.
- ESTEBAN, Ángel y Jesús MONTROYA JUÁREZ (2011) "Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI" en *Literatura más allá de la nación:*

de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI, ed. Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 7-13.

ESCALERA NAVA, Roxana (2015) "Apuntes sobre la condición posmoderna y otras sospechas pertinentes" en *Academia.edu*.
<https://www.academia.edu/38593276/Apuntes_sobre_la_condici%C3%B3n_posmoderna_y_otras_sospechas_pertinentes> (12/09/2019).

FEIERSTEIN, Daniel (2019) *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo Cultura Económica - FCE.

FRESÁN, Rodrigo (2017) *La velocidad de las cosas*, Barcelona, Penguin - Random House.

GOMES, Miguel (2004) "Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna" en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, ed. Francisca Noguerol Jiménez, Salamanca, ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 35-44.

LADDAGA, Reinaldo (2010) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

LÓPEZ PARADA, Esperanza (1999) *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1996) "Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, pp. 49-66.

— (2011) "Espectrografías: minificción y silencio" en *Lejana - Revista crítica de narrativa breve*, número 3, pp. 1-16 (numeración del archivo).

PEREA ACEVEDO, Adrián José (2013) *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

SEQUERA, Armando José (2004) "La narrativa del relámpago. Veinte microapuntes para una poética del minicuento y cuatro anotaciones históricas apresuradas" en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, ed. Francisca Noguerol Jiménez, Salamanca, ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 75-81.

SIBILIA, Paula (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica.

SLOBIN, Dan (2000) "Verbalized events: a dynamic approach to linguistic relativity and determinism" en *Evidence for linguistic relativity*, eds. Susanne Niemeier, René Dirven, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin, pp. 102-112.

TERRONES, Félix (2018) "Los firmamentos de la narrativa peruana contemporánea", *Turia* 27 de junio, http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/los-firmamentos-de-la-narrativa-peruana-contemporanea (03/08/2020).

TORO, Alfonso de (2005) "Pasajes - heterotopías - transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latinoamericanas: un acercamiento teórico" en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, eds. Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 19-28.

ULLOA DONOSO, Claudia (2018) *Pajarito*, Logroño, Ediciones Pepitas de calabaza.

ZOMBORY, Gabriella (2012) *La función de las heterotopías en La tía Julia y el escribidor, de Mario Vargas Llosa*, tesis de maestría inédita, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem.

