La nueva errancia:

hacia una lectura de la literatura migrante contemporánea en Cuba, República Dominicana y Guinea Ecuatorial

By

Sergio Alejandro Marín Urriago

A dissertation accepted and approved in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in Romance Languages

Dissertation Committee:

Lanie Millar, Chair

Leah Middlebrook, Core Member

Cecilia Enjuto Rangel, Core Member

Benita Sampedro Vizcaya, Core Member

Juan Eduardo Wolf, Institutional Representative

University of Oregon

Summer 2026

© 2026 Sergio Alejandro Marín Urriago

DISSERTATION ABSTRACT

Sergio Alejandro Marín Urriago

Doctor of Philosophy in Romance Languages

Title: “The New Errancy: Unveiling Contemporary Migrant Literature in Cuba, the Dominican Republic, and Equatorial Guinea”.

This dissertation proposes “the new errancy” (La nueva errancia) as a critical category for reading contemporary migrant literature from the Hispanic Caribbean and Hispanic Africa. The term names a mobility no longer organized around nostalgia for the origin or the horizon of return, but around an openness to multiple belongings that demand no exclusive loyalty. Against exile, diaspora, and nomadism, categories that tend to anchor identity to the point of departure and to frame displacement as loss, la nueva errancia reconfigures movement as a space of relation and of the production of new forms of belonging, positioning itself as a decolonial intervention that recovers the capacity of literary texts to produce knowledge about migration rather than serve merely as objects of analysis.

The argument unfolds through three novels that move beyond the traditional colonial axes of displacement. Karla Suárez's *La viajera* follows Cuban trajectories across Latin America and Europe, away from the customary axis toward the United States, and constructs identity as a relation produced in transit and sustained by non-biological families. Juan Tomás Ávila Laurel's *The Gurugu Pledge* decenters the singular migrant through a choral voice that repoliticizes trans-African mobility and scrutinizes the contested solidarities within the group itself, in a border space the dissertation reads as a necropolitical enclave. Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home* inscribes the Dominican diasporic experience in the collision between the racial hierarchy

inherited from the Trujillo regime and the U.S. racial order, turning home into an impossible geography where the body and language become territories of inscription and resistance.

The dissertation argues that “la nueva errancia” operates simultaneously on the subject, space, and narrative form, so that the novels' formal decisions are not vehicles for thematic content but conceptual operations in a strong sense, and migration emerges not as a theme but as a force that produces forms. By bringing together three traditions rarely read in conjunction, this work offers a comparative framework between the Hispanic Caribbean and Hispanic Africa that allows transnational solidarity and the representation of mobility to be rethought beyond the colonial frameworks that have dominated its study.

ACKNOWLEDGEMENTS

This project was made possible by many people and institutions, and these pages are an attempt to honor that debt. My first thanks go to the writers who generously made time to meet with me and speak about their work: Juan Tomás Ávila Laurel, Karla Suárez, Justo Bolekia, and José Acosta. Their willingness to discuss their writing shaped this dissertation in ways that no archive could have.

I am profoundly grateful to my committee, who guided this work through every stage with patience and generosity. To Lanie, thank you for agreeing to work with me, for opening the world of Africa in conversation with the Caribbean, and for offering, at every turn, the best counsel I could have asked for. To Benita, who opened an entire world to me and led me to study not only the work of Juan Tomás Ávila Laurel but that of other Equatoguinean writers, my thanks for her finest guidance in exploring Hispanophone Africa. To Ceci, whose attentive, critical eye opened perspectives on the dissertation I would not have reached on my own. To Leah, whose encouraging comments filled me with the enthusiasm to keep going. And to Ed, with whom I learned to analyze the sonic and musical dimensions of the works I study. To all of them, my thanks for their intellectual generosity and for their engagement with the many facets of this research.

I am indebted as well to all the professors I had at the University of Oregon, who little by little contributed to my critical thinking and to the way I approached this dissertation, and among them to Professor Jesús Sepúlveda, who always listened and with whom I could talk the work through in a more informal register that helped me see it anew. My gratitude extends to my professors at Northern Arizona University, especially Professor Robert Neustadt, who first opened the field of migration studies to me, and to the colleagues whose conversation, throughout these years, helped me see other perspectives.

My gratitude goes, too, to my whole family in Eugene, to my Latin American friends, and to that extended family that is stitched together across time, crossing barriers and oceans, and that makes life, and the years away, and the writing itself far more bearable. Eugene gave me one of the most beautiful environments in which to carry out this work, and I am grateful for it.

Finally, to my family in Colombia, who supported me from the very beginning. To my sister Bo, in Chile, whose words of encouragement always reached me. To little Ansel, whose smile and mischief never failed to draw a smile from me in return. To Biru, my mother, and Brunito, who passed away while I was writing this dissertation. This work is also theirs.

This research was made possible through the generous support from the following institutions and grants from the University of Oregon:

(2026) Global Oregon Grant

(2026) Dissertation fellowship

(2025) Oregon Humanities Center (OHC) fellowship

(2025) CLLAS Scholarship

(2025) Global Oregon Grant

(2025) General University Scholarship.

(2025) Beall Graduate Scholarship, Department of Romance Languages

(2024) Nicolette B. Weicker Memorial Scholarship, Department of Romance Languages

(2023) Global Oregon Grant

(2021) Summer Grant for research

(2020) Promising Scholar Award

(2020) Raymund Fellowship

DEDICATION

A los que están siempre en movimiento, y a cada historia que se cuenta en el tránsito. A quienes salen sin un solo origen al cual volver, a quienes tejen familia en el camino, y a todos nosotros que, en algún grado, también erramos

Tabla de contenido

Introducción *10*

I. Migración, categorías y representación 12

II. Hacia una teoría de “la nueva errancia” 20

III. Archivo teórico y enfoque metodológico 31

IV. Forma novelística, polifonía y la expectativa autobiográfica 36

V. Cartografías del corpus: Caribe y África hispánica 42

VI. Configuraciones de “la nueva errancia”. 48

Capítulo I. El caso cubano *52*

Historiografía literaria migrante cubana 56

Arquitectura de la novela. 72

I. Del sujeto migrante singular al sujeto errante en tensión. 74

II. Desplazamiento político. 82

III. Relación en tensión: amistad, archivo y pertenencias electivas. 99

Conclusión 118

Capítulo II. La cuestión ecuatoguineana. *121*

Historiografía literaria migrante ecuatoguineana. 127

Arquitectura de la novela 142

I. Errancia coral y descentración del héroe migrante. 144

II. Gurugú: espacio necropolítico de la errancia. 156

III. Fracturas de la solidaridad 172

Conclusión 184

Capítulo III. El caso dominicano *187*

Historiografía literaria migrante en la República Dominicana. 190

Arquitectura de la novela. 208

I. Errancia familiar y sujeto colectivo 210

II. Geografías imposibles del hogar. 219

III. Cuerpo, herencia espiritual y lengua: territorios de inscripción y resistencia.....231

Conclusión 252

Conclusiones finales *255*

Obras citadas.....*261*

Introducción

Toda política migratoria es también una política de la representación; decidir quién puede moverse implica decidir cómo se narra ese movimiento. En el contexto contemporáneo, la movilidad humana ha sido progresivamente reconfigurada como fenómeno excepcional, problemático y susceptible de regulación, especialmente en el Norte Global. Esta recomposición discursiva no describe un cambio en la naturaleza del desplazamiento, sino en los marcos políticos y epistemológicos a través de los cuales se lo interpreta, administra y narra. Es en ese punto de cruce entre movilidad, política y representación donde se sitúa esta disertación.

A través del análisis comparativo de tres novelas contemporáneas, *La viajera* (2005), de la escritora cubana Karla Suárez, *The Gurugu Pledge* (2017), del escritor ecuatoguineano Juan Tomás Ávila Laurel, y *Geographies of Home* (1999), de la escritora dominicana Loida Maritza Pérez, esta investigación propone el concepto de "la nueva errancia" como herramienta crítica para leer configuraciones de la movilidad contemporánea que los marcos narrativos y categoriales heredados no alcanzan a enunciar. "La nueva errancia" constituye una categoría analítica que permite nombrar formas de movilidad caracterizadas por trayectorias múltiples y no lineales, por identidades que no se definen por un origen exclusivo ni aspiran a una integración definitiva, y por comunidades que se configuran en el tránsito mismo a través de redes de afecto, solidaridad y pertenencia que desbordan los límites del Estado-nación. El concepto retoma la errancia de Édouard Glissant y la rearticula a partir de las condiciones históricas, raciales y geopolíticas específicas que estructuran las narrativas migratorias del Caribe hispanohablante y del África de expresión española en torno al cambio de siglo.

Esta introducción se organiza en seis secciones que avanzan desde el problema general hacia la elaboración conceptual y el análisis del corpus. La primera examina los marcos

discursivos, los repertorios narrativos y las categorías que han estructurado la representación de la migración en el siglo XX. La segunda elabora el concepto de "la nueva errancia" en relación con las tradiciones del exilio, el nomadismo y la errancia glissantiana, precisando la especificidad histórica desde la cual se articula. La tercera presenta el archivo teórico y el enfoque metodológico de la investigación. La cuarta aborda la tensión entre la forma novelística como género constitutivamente polifónico, las expectativas autobiográficas que pesan sobre la narrativa migratoria contemporánea y los modos en que los tres textos del corpus reconfiguran esas expectativas. La quinta sitúa los tres casos nacionales en relación comparada y presenta a los autores. La sexta describe las configuraciones específicas de "la nueva errancia" en cada capítulo.

Aunque las novelas analizadas fueron publicadas entre 1999 y 2017, sus tramas, contextos históricos y referentes empíricos se sitúan mayoritariamente entre las décadas finales del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. El Período Especial cubano de los años noventa, que enmarca *La viajera*, los flujos migratorios subsaharianos hacia el Mediterráneo de las dos primeras décadas del siglo XXI, que *The Gurugu Pledge* documenta, y la diáspora dominicana neoyorquina, que *Geographies of Home* representa desde la primera generación nacida en Estados Unidos, corresponden a configuraciones históricas cuyo umbral relevante para esta disertación se ubica en torno al cambio de siglo. Las estadísticas, los marcos jurídicos y los datos sociodemográficos que la investigación moviliza para contextualizar las novelas se inscriben en ese horizonte temporal y no incorporan transformaciones empíricas posteriores. El campo de los estudios migratorios se transforma con una rapidez considerable, y los flujos que esta disertación analiza han sido reconfigurados en años subsiguientes; sin embargo, la propuesta crítica de "la nueva errancia" no aspira a la actualización empírica de los datos sino a la conceptualización de las dinámicas de movilidad que se consolidaron en el umbral del siglo XXI.

I. Migración, categorías y representación

Marcos discursivos y economía de la memoria histórica

La configuración de la migración como problema en el Norte Global no responde a una transformación sustancial de los desplazamientos humanos, sino a su reinscripción en marcos políticos y discursivos específicos. Esta reinscripción ha producido una percepción de la movilidad como amenaza, articulada frecuentemente en términos de invasión y crisis. Dicho imaginario no se limita a describir la realidad, sino que la organiza mediante un vocabulario que codifica relaciones de poder. La distinción entre "inmigración" y "colonización" resulta particularmente reveladora en este sentido. Mientras que los desplazamientos del norte hacia el sur no son nombrados como migración, sino como expansión colonial, comercio o asentamiento, los movimientos contemporáneos inversos son sistemáticamente inscritos en categorías que presuponen voluntariedad, integración y excepcionalidad. Esta diferencia terminológica no es meramente descriptiva, sino que establece jerarquías de legitimidad que determinan qué movilidades son naturalizadas y cuáles son percibidas como amenaza.

La producción contemporánea de discursos xenófobos debe entenderse en relación con una economía histórica de la memoria que invisibiliza las condiciones estructurales de los movimientos migratorios actuales. La persistencia de desigualdades económicas y políticas entre el Norte y el Sur Global, así como la continuidad de formas de extracción y dependencia heredadas del colonialismo, quedan sistemáticamente desvinculadas de sus efectos en la movilidad humana. En este marco, los sujetos migrantes son representados no como consecuencia de estas estructuras, sino como anomalía o amenaza. Esta inversión causal produce figuras que remiten a quienes Frantz Fanon conceptualiza como "los condenados de la tierra", sujetos a quienes se les niega la plena condición de derechos y cuya movilidad es objeto de control y criminalización. Esta negación de

la movilidad como derecho es el horizonte político contra el cual se escriben los textos que analiza esta disertación.

Repertorios narrativos heredados

La literatura que acompañó estos movimientos migratorios tendió a reproducir y, en muchos casos, a consolidar esos mismos límites. El corpus migratorio canónico del siglo XX, tanto en el Caribe hispanohablante como en el África de expresión española, se articuló en torno a un repertorio de géneros relativamente estable. La narrativa autobiográfica, el relato de viaje, el testimonio político, la novela de formación y la poética del exilio fueron los modos dominantes de representar la movilidad. Todos ellos convergían, con variaciones formales significativas, en una arquitectura narrativa organizada en torno a un sujeto masculino que abandona un país en crisis bajo presión ideológica o económica, atraviesa una frontera y enfrenta en el destino los dilemas de la adaptación, la nostalgia y la lealtad. La migración aparecía así conceptualizada como un evento unidireccional y politizado que reproducía el eje colonia-metrópoli, y que colocaba al migrante en una gramática binaria heredada de la Guerra Fría, articulada en torno a un repertorio afectivo de huida, exilio, nostalgia del origen perdido e imposibilidad del retorno.

Dentro de ese repertorio, el modo autobiográfico se volvió hegemónico al privilegiar la voz de la primera persona y alinearse con regímenes de veridicción legales y humanitarios que premian la coherencia narrativa y la voz singular del testigo. Su fuerza no derivó únicamente de la tradición literaria sino de una ecología institucional que convirtió el relato autobiográfico en la forma legible de la movilidad. Carine Mardorossian, en “From Literature of Exile to Migrant Literature” (2002), identifica este binarismo como la marca estructural de la literatura de exilio tradicional, articulada como una lógica del acá alienante frente al allá idealizado, del ser como condición fija frente al movimiento como pérdida o trauma. Esta arquitectura reducía la migración

a una trayectoria lineal entre dos puntos y asumía que el escritor exiliado o migrante traía consigo una perspectiva objetiva y neutral sobre los dos mundos que habitaba, sin examinar cómo esa supuesta objetividad era en sí misma una construcción ideológica (15-16).

Esta matriz formal impuso también las condiciones de visibilidad del sujeto migrante en la narrativa. En la tradición del testimonio político latinoamericano, que Mabel Moraña sitúa en continuidad con la crónica documental, el relato de campaña y la novela social, el testigo privilegiado es aquel que ha sufrido la violencia estatal de manera directa y cuya voz condensa la experiencia colectiva de una comunidad perseguida. En la literatura de exilio caribeña del siglo XX, ese testigo tendió a ser un intelectual masculino expulsado por una dictadura, como en los casos paradigmáticos de Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Severo Sarduy o Guillermo Cabrera Infante en el corpus cubano, y de figuras como Pedro Mir o Juan Bosch en la tradición dominicana, cuya escritura funcionaba como denuncia y como afirmación de identidad nacional desde la distancia. En el corpus ecuatoguineano, una configuración análoga se articula en autores como Donato Ndongo-Bidyogo, Juan Balboa Boneke o Francisco Zamora Loboch quienes salieron del país en diferentes momentos antes de la dictadura de Macías Nguema, pero cuyas obras inscriben la experiencia del exilio español tras la dictadura de Macías Nguema y, posteriormente, la prolongación del régimen bajo Obiang Nguema, en una poética del desarraigo y la denuncia.

El género de la novela de formación, por su parte, organizaba el trayecto migratorio como proceso de aprendizaje y maduración de un protagonista que negocia su lugar en el mundo nuevo sin perder de vista el origen, reproduciendo una teleología de llegada que hacía del destino el horizonte de sentido del desplazamiento. En las configuraciones más canónicas de estos géneros, particularmente en el exilio confesional, el testimonio político y la novela de formación migratoria, el viaje tendía a narrarse como linealidad temporal y geográfica, el origen funcionaba como

referencia estructurante y la identidad del migrante se concebía como algo que se conservaba, se perdía o se recuperaba en función de esa referencia. En la economía dominante de los repertorios canónicos, sin embargo, la circularidad, la multiplicidad de destinos, el retorno como opción válida y no como fracaso, y la construcción de vínculos comunitarios en el tránsito mismo quedaban sin representación adecuada.

Los repertorios que estas restricciones producen son los que esta disertación rastrea y examina en detalle en cada contexto. En el caso cubano, el realismo sucio que documenta el derrumbe material del Período Especial, la representación de la pobreza como espectáculo de consumo para lectores del Norte Global, y la figura de la mujer cuya movilidad queda reducida al cuerpo como único capital. En el caso ecuatoguineano, la poética del exilio confesional organizada en torno a la pérdida de una nación que nunca cumplió su promesa poscolonial. En el caso dominicano, la narrativa del trauma familiar transmitido de generación en generación como herencia no elegida de la diáspora. En cada caso, examino cómo *La viajera*, *The Gurugu Pledge* y *Geographies of Home* intervienen en esos repertorios heredados y los desplazan.

El campo léxico del desplazamiento

A la restricción formal descrita se suma un problema de orden interpretativo vinculado a las categorías mediante las cuales la crítica literaria ha abordado los textos migratorios. Estas categorías, lejos de constituir herramientas neutrales de clasificación, participan en la producción de marcos de inteligibilidad que condicionan la lectura, la valoración y la legibilidad de los sujetos representados. Por ello resulta necesario precisar el campo léxico del desplazamiento, en la medida en que las categorías que lo estructuran han sido empleadas de forma indistinta pese a remitir a configuraciones históricas, políticas y jurídicas diferenciadas.

El exiliado, del latín *exsilium*, designa al sujeto cuya salida está determinada por una ruptura forzada asociada a condiciones de persecución o amenaza. Este término implica una inscripción política del desplazamiento y, con frecuencia, la proyección de un retorno diferido. El emigrante, del latín *emigrare*, refiere en cambio a una movilidad codificada como voluntaria, generalmente vinculada a la búsqueda de mejora económica, sin inscribirse necesariamente en un marco de coacción explícita. El término inmigrante no designa una experiencia distinta, sino una posición relacional del mismo sujeto desde la perspectiva del espacio de llegada, donde el desplazamiento es reinscrito en función de los marcos sociales de la sociedad receptora.

La proliferación de términos para nombrar el desplazamiento da cuenta de la dificultad de capturar la complejidad de estas experiencias mediante categorías estables. Figuras como el desterrado, el transterrado, el expatriado, el sujeto diaspórico o el inxiliado no solo designan condiciones distintas de movilidad, sino que inscriben al sujeto en marcos históricos, afectivos y políticos específicos. Mientras que el destierro enfatiza la pérdida del territorio como ruptura ontológica, el transtierro, en la formulación que José Gaos elabora en su ensayo "Los 'transterrados' españoles", remite a la reconfiguración de la pertenencia mediante la reinscripción de la cultura de origen en el espacio de llegada. La noción de diáspora desplaza el énfasis desde el individuo hacia la comunidad dispersa, articulada por vínculos de memoria, práctica cultural e identificación colectiva. El inxilio, por su parte, introduce una inflexión decisiva al mostrar que el desplazamiento no requiere necesariamente movilidad geográfica, sino que puede producirse como forma de extrañamiento interno bajo condiciones de represión. En conjunto, estas categorías no constituyen un sistema coherente ni mutuamente excluyente, sino un campo inestable que evidencia la insuficiencia de los marcos tradicionales para dar cuenta de la heterogeneidad de la experiencia migrante contemporánea.

Este campo inestable opera, además, sobre una jerarquía de "merecimiento" (*deservingness*) que tiene consecuencias tanto jurídicas como sociales. La distinción entre el refugiado, quien califica legalmente para la protección estatal, y el migrante económico, quien no lo hace, es a la vez descriptiva y constitutiva, pues produce sujetos cuya movilidad es reconocida como digna de protección y sujetos cuya presencia es leída como amenaza o infracción. Esta diferencia no se limita al ámbito legal, sino que alimenta un imaginario social que racializa y criminaliza a quienes son clasificados del lado indeseable de la distinción. Nicholas De Genova, en "Migrant Illegality and Deportability in Everyday Life" (2002), argumenta que la "ilegalidad" del migrante no es una condición inherente al sujeto sino el producto de procesos estatales activos de producción jurídica. Importa analizar, señala De Genova, los mecanismos histórica y políticamente situados de "ilegalización" que generan esa ilegalidad (419-420). Su concepto de "deportabilidad" nombra la posibilidad de deportación siempre presente como horizonte definitorio de la existencia de ciertos sujetos, independientemente de si esta se materializa o no, convirtiéndola en mecanismo de disciplinamiento que regula la vida cotidiana de quienes migran sin protección legal. Los textos que analiza esta disertación ocupan posiciones diversas en ese espectro. La movilidad relativamente electiva de las protagonistas de *La viajera*, que circulan entre ciudades con documentos y sin interrogatorio político, contrasta con la situación de los migrantes subsaharianos de *The Gurugu Pledge*, cuya espera en el monte Gurugú es el espacio donde la ilegalización y la deportabilidad se ejercen con mayor violencia. Entre ambos extremos se sitúa la familia dominicana de *Geographies of Home*, cuya diáspora establecida en Brooklyn no está exenta de las jerarquías de pertenencia que determinan quién es un "buen migrante" y quién permanece en los márgenes del reconocimiento. "La nueva errancia" atraviesa ese espectro antes de limitarse a uno de sus extremos.

Es en este contexto de inestabilidad categorial donde la intervención de Michael Ugarte adquiere particular relevancia. Como advierte en *Africans in Europe* (2010), la distinción convencional entre exilio involuntario y emigración voluntaria no logra dar cuenta de la complejidad de las trayectorias contemporáneas de movilidad. Su concepto de *emixilio* nombra la zona de indistinción en la que se entrelazan motivaciones económicas y políticas, y cuestiona la viabilidad de categorías mutuamente excluyentes (1-2). En este sentido, las categorías de desplazamiento dejan de ser meramente descriptivas y operan como dispositivos que regulan visibilidad, acceso a derechos y legitimidad dentro y fuera del campo literario. Los autores que articulan las narrativas analizadas en esta disertación no pueden ser fijados en una única categoría, sino que se configuran en la intersección de múltiples formas de desplazamiento. Son errantes y exiliados, migrantes y sujetos diaspóricos, viajeros y desterrados al mismo tiempo. Pretender estabilizarlos en un solo término implicaría reproducir la rigidez clasificatoria que "la nueva errancia" busca desarticular.

Homogeneización del migrante y dimensión de género

El problema de las categorías operaba también a una escala más amplia. Como observa la escritora, editora y activista ecuatoguineana Remei Sipi Mayo en *Inmigración y género* (2004), los grupos migrantes provenientes de geografías consideradas indeseables por los Estados receptores, particularmente el Caribe y el África subsahariana, fueron agrupados sistemáticamente bajo la etiqueta monolítica de migrante, una categoría que borraba diferencias de género, clase, lengua, ruta y motivación, y que convertía en masa homogénea un conjunto sumamente diverso de trayectorias y experiencias de movilidad (14). Este gesto de homogeneización tuvo consecuencias directas en la forma en que la crítica literaria leyó, evaluó y clasificó los textos producidos por y sobre estas comunidades. Las mujeres que migraban de manera autónoma, las

comunidades que se desplazaban colectivamente, los sujetos cuyas motivaciones se situaban en la intersección de lo económico, lo familiar y lo afectivo, y las trayectorias que no culminaban en un destino fijo en el Norte Global quedaban fuera del relato principal porque las categorías disponibles no las podían nombrar.

Entre las dimensiones sistemáticamente invisibilizadas por esta homogeneización, la del género ocupa un lugar central. Los marcos teóricos clásicos de la migración, desde Ravenstein hasta Massey, se han construido mayoritariamente a partir de experiencias masculinas, consolidando un modelo en el que el sujeto migrante aparece como individuo autónomo que se desplaza solo y cuya trayectoria se organiza en torno a la separación y eventual reunificación familiar. Este sesgo contrasta con la evidencia demográfica contemporánea. Según datos de 2024 de la Organización Internacional para las Migraciones, las mujeres representan el 48% de la población migrante internacional, cifra que cuestiona su caracterización como fenómeno marginal.

La crítica literaria ha tendido a reproducir este marco al privilegiar figuras masculinas como paradigma del sujeto migrante y al relegar a las mujeres a posiciones subordinadas dentro del relato, ya sea como figuras de espera, de acompañamiento o como cuerpos cuya movilidad se encuentra condicionada por economías de dependencia. Este patrón ha sido documentado por trabajos como los de Alicia Schmidt Camacho (*Migrant Imaginaries*, 2008), Jacqueline Loss en su análisis de la diáspora cubana, o las intervenciones de Yolanda Martínez-San Miguel sobre la migración caribeña, quienes señalan la persistencia del modelo masculino del migrante como figura normativa en la crítica hispanoamericana. Esta disertación incorpora la dimensión de género como eje analítico fundamental al examinar no solo quién migra, sino desde qué posiciones se narra la movilidad y de qué modo las protagonistas femeninas reconfiguran las condiciones

materiales, afectivas y simbólicas del desplazamiento, desestabilizando el modelo heredado del migrante masculino como figura normativa.

Este conjunto de límites es el que la narrativa migrante contemporánea del Caribe hispanohablante y del África de expresión española comienza a desafiar de manera sistemática hacia finales del siglo XX y en las primeras décadas del XXI. La incorporación de voces femeninas como protagonistas activas del desplazamiento, la representación de rutas circulares y de retornos posibles, la construcción de identidades que no se definen por un origen exclusivo ni aspiran a una integración definitiva, y la exploración de formas de comunidad y solidaridad que emergen en el tránsito mismo marcan una ruptura con los repertorios narrativos heredados. Siguiendo el desplazamiento que Mardorossian identifica del ser al devenir, de la fijeza del exilio a la movilidad constitutiva de la literatura migrante, *La viajera*, *The Gurugu Pledge* y *Geographies of Home* proponen una gramática distinta para pensar y narrar el desplazamiento contemporáneo.

II. Hacia una teoría de "la nueva errancia"

Frente al agotamiento de las categorías heredadas descritas en la sección anterior, esta disertación propone el concepto de "la nueva errancia" como herramienta crítica para leer las narrativas migratorias contemporáneas del Caribe hispanohablante y del África de expresión española. "La nueva errancia" no es una categoría de desplazamiento, sino una categoría analítica que emerge de la lectura atenta de los textos del corpus y busca nombrar aquello que los marcos preexistentes no alcanzan a enunciar. Permite analizar formas de movilidad que se distancian del modelo clásico del exilio político y de la migración económica lineal, e implica trayectorias múltiples, circulares e impredecibles, identidades que no se definen por un origen exclusivo ni aspiran a una integración definitiva, y comunidades que se forman en el tránsito mismo, tejiendo

redes de afecto, solidaridad y pertenencia que desbordan los límites del Estado-nación. “La nueva errancia” es, en ese sentido, constitutiva antes que transitoria. No es un medio para llegar a algún lugar, sino una forma de habitar el mundo.

Distinción del exilio

La distinción conceptual de “la nueva errancia” con respecto a las categorías que busca desplazar resulta fundamental para delimitar el alcance de la propuesta. El exilio presupone una ruptura violenta y generalmente involuntaria con el lugar de origen, así como un horizonte de retorno que organiza la memoria y el deseo del sujeto desplazado dentro de una lógica binaria que opone el acá alienante al allá idealizado. En este marco, la identidad del sujeto exiliado permanece anclada al origen y el desplazamiento se articula predominantemente como experiencia de pérdida. “La nueva errancia” no niega esa dimensión, presente en muchos de los textos analizados. Lucía, una de las protagonistas de La viajera, encarna en parte esa figura del exilio cubano, ya que su salida inicial conserva trazos de la ruptura política que organizó la diáspora cubana de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, en su trayectoria posterior, esa marca se desplaza hacia una forma de movilidad que ya no se organiza desde la nostalgia del origen ni desde la expectativa del retorno, sino desde la apertura a múltiples espacios de pertenencia que no piden lealtad exclusiva. “La nueva errancia” desplaza así el centro de gravedad del exilio al reconfigurar el movimiento no como carencia del origen, sino como espacio de relación, tránsito y producción de nuevas formas de pertenencia. Esta inflexión sugiere también una forma de desvinculación territorial ya que el sujeto errante no se concibe como atado a una sola filiación territorial, lo cual no implica desentenderse del origen, sino integrarlo como uno entre varios espacios que él habita y atraviesa.

Esta distinción encuentra un antecedente significativo en la tradición clásica que Claudio Guillén recupera en su estudio sobre literatura y exilio. Guillén identifica dos modos

fundamentales de conceptualizar el destierro en la antigüedad. Por un lado, la tradición ovidiana lo entiende como experiencia de pérdida y desposesión, marcada por la fragmentación del sujeto entre un origen irrecuperable y un destino ajeno. Por otro, la tradición plutarquiana propone una visión transnacional en la que el mundo entero se concibe como patria común, desactivando la condición misma de destierro. "La nueva errancia" no se inscribe plenamente en ninguna de estas dos posiciones, aunque se distancia de manera clara del modelo ovidiano como principio organizador. El desplazamiento no se concibe aquí como herida constitutiva ni como fractura irreparable de la identidad, sino como un proceso relacional en el que esta se configura a través del contacto, el tránsito y la interacción con múltiples espacios.

Distinción del nomadismo

"La nueva errancia" se distingue también del nomadismo, aunque la relación con ese concepto merece un desarrollo cuidadoso dado que el nomadismo ha adquirido significados distintos en diferentes tradiciones intelectuales. En su acepción más clásica, designa una forma de vida preindustrial organizada por la itinerancia territorial. En el pensamiento contemporáneo, el término ha experimentado una evolución semántica significativa. Kenneth White, en su elaboración del nomadismo intelectual, describe al nómada como aquel que ha dejado de seguir los pasos tradicionales impuestos por la historia para buscar nuevas relaciones con los espacios y dibujar trayectorias alternativas (*L'esprit nomade*, 15). Rosi Braidotti, por su parte, advierte en *Nomadic Subjects* que el nomadismo no es un estado glamoroso de movilidad privilegiada, sino que apunta al declive de los sujetos unitarios y a la desestabilización del continuo espacio-tiempo de la visión tradicional del sujeto. Su lista de sujetos desplazados, el refugiado, el migrante, el exiliado, el turista, el expatriado, evidencia la heterogeneidad de posiciones que el nomadismo puede nombrar cuando se lo libera de su acepción reductora.

Más allá de sus diferencias, estas elaboraciones comparten la premisa de que el nomadismo, entendido como movilidad constante, permite desestabilizar los esencialismos identitarios en un mundo caracterizado por el contacto continuo entre sociedades, culturas y tradiciones. En este marco, la identidad se concibe como una forma en permanente transformación, incompatible con fijaciones estables. Sin embargo, tanto White como Braidotti privilegian la dimensión subjetiva del desplazamiento, y relegan en gran medida sus determinaciones históricas y geopolíticas. "La nueva errancia" reconoce el valor de estas formulaciones, pero se distancia de ellas al situar la movilidad en contextos históricamente específicos: el Período Especial cubano y el desmoronamiento del horizonte ideológico bipolar tras 1990; el endurecimiento de la frontera euroafricana mediterránea; y la consolidación intergeneracional de la diáspora dominicana en Estados Unidos en el contexto de las políticas migratorias estadounidenses de las últimas décadas del siglo XX. En todos estos contextos, la movilidad se articula como práctica racializada, generizada y geopolíticamente determinada, dimensiones que las formulaciones del nomadismo subjetivo no incorporan de manera suficiente.

La errancia de Glissant y su rearticulación

En este punto, la distinción propuesta por Édouard Glissant resulta fundamental. El nomadismo *en flecha*, el desplazamiento orientado a la conquista y la expansión territorial, y el nomadismo *circular*, el movimiento repetitivo y endógeno de comunidades que reproducen sin cesar los mismos recorridos, son ambos modos de movilidad en los que la relación con el Otro queda subordinada a una lógica predeterminada (*Poética de la Relación*, 11-12). La errancia que Glissant propone, y que esta disertación retoma y reelabora, opera en una dimensión distinta.

La errancia en el pensamiento de Glissant no responde a una direccionalidad fija ni a una lógica de repetición cerrada, ni puede reducirse a una forma de deambulación desprovista de sentido. Se articula a partir del pensamiento de la Relación, entendido como una forma de conocimiento y de estar en el mundo que renuncia a la totalización y se orienta hacia el contacto con la alteridad sin subsumirla (18). En este marco, la identidad deja de concebirse como raíz única para pensarse en términos rizomáticos, como un entramado que se configura en la interacción con otras identidades y en la movilidad entre múltiples espacios. La errancia no se organiza en torno a la pérdida del origen ni a la expectativa de retorno, sino en torno a un proceso relacional mediante el cual la identidad se constituye en el tránsito, el contacto y la negociación con los contextos que el sujeto atraviesa.

Desde esta perspectiva, la errancia adquiere también una dimensión poética, en la medida en que las formas narrativas que la articulan no solo representan esa experiencia, sino que se estructuran a partir de ella. *The Gurugu Pledge* ofrece un ejemplo particularmente claro de esta dimensión. La novela renuncia al narrador individualizado y construye en su lugar una voz colectiva, anónima, que circula entre los migrantes apostados en el monte Gurugú sin asentarse en ninguno de ellos. La estructura narrativa misma reproduce el modo de habitar relacional que Glissant teoriza. La voz no pertenece a nadie y a todos a la vez, las historias se entrelazan sin clausura, y el relato se organiza como un "nosotros" que rechaza tanto la voz autorial omnisciente como la primera persona testimonial. La errancia, en este caso, no se enuncia desde fuera del texto, sino que constituye su forma misma.

"La nueva errancia" toma como punto de partida el concepto de "errancia" de Glissant, pero la rearticula a partir de las condiciones específicas del corpus que esta disertación examina. La errancia glissantiana fue elaborada desde el Caribe francófono y a partir de la experiencia de la

criollización antillana, marcada por la trata atlántica, el sistema de plantación y la formación cultural de las islas. “La nueva errancia”, en cambio, opera en un horizonte histórico distinto. Se sitúa después de 1990, en un contexto caracterizado por el desmoronamiento del orden bipolar de la Guerra Fría, la consolidación de la globalización neoliberal, el endurecimiento simultáneo de las fronteras del Norte Global, la militarización de los corredores migratorios, la emergencia de la “crisis migratoria” como categoría política y mediática dominante, y la reconfiguración de los flujos sur-sur como dimensión predominante de la movilidad humana global. Es esta situación histórica, que Glissant no podía conceptualizar plenamente desde el horizonte caribeño francófono de las décadas de 1980 y 1990, la que “la nueva errancia” se propone leer.

En esa rearticulación, “la nueva errancia” adquiere dimensiones que la formulación glissantiana no desarrolla de manera explícita. En primer lugar, designa un patrón de movilidad caracterizado por trayectorias múltiples y no lineales, en las que los sujetos circulan entre distintos espacios sin que ninguno funcione como destino definitivo. En segundo lugar, remite a una experiencia relacional en la que la identidad se negocia en contextos de tránsito, a través de vínculos afectivos, culturales y lingüísticos que desbordan la filiación territorial y la lealtad a un origen único. Finalmente, se configura como una categoría estética que permite analizar las formas narrativas mediante las cuales estas dinámicas se representan, desde temporalidades fragmentadas hasta estructuras corales y polifónicas, pasando por la hibridación genérica y la incorporación de la oralidad como principio organizador del relato.

“La nueva errancia” frente a los marcos sociocientíficos de la migración

Para delimitar con mayor precisión el alcance de esta intervención, resulta necesario situarla en relación con los marcos desde los cuales las ciencias sociales han conceptualizado la migración. Desde las leyes de Ravenstein en 1885, que describen la migración como un fenómeno

regido por patrones de distancia y selección demográfica, hasta las teorías del capital humano de Gary Becker en la década de 1960, que la reformulan como decisión racional de inversión individual, los modelos dominantes han tendido a concebir el desplazamiento como un proceso mensurable, orientado por lógicas económicas y estructurado entre un punto de origen y uno de destino. A este marco se incorporan aportes como el de Everett Lee, quien introduce el papel de las redes sociales como mediación, y el de Douglas Massey, que complejiza el modelo al integrar la segmentación del mercado laboral y los patrones históricos. No obstante, estas reformulaciones amplían el modelo sin alterar su supuesto fundamental, según el cual la migración se organiza como trayectoria lineal inscrita en un esquema explicativo de carácter estructural.

Saskia Sassen amplía este marco al señalar que la globalización económica produce formas de desplazamiento forzado y configura sujetos transnacionales cuya movilidad no puede entenderse únicamente dentro de los límites del Estado-nación. No obstante, incluso en su formulación el análisis permanece anclado en una lógica predominantemente económica y estructural. Ninguno de estos enfoques logra dar cuenta de la dimensión subjetiva, afectiva y estética de la experiencia migrante que la literatura articula.

A ello se añade que la idea de una progresiva disolución de las fronteras nacionales requiere ser problematizada a la luz de las condiciones contemporáneas. Lejos de desaparecer, las fronteras se reconfiguran mediante dispositivos cada vez más sofisticados y selectivos que regulan de forma diferencial la movilidad de los cuerpos. Existen formas de desplazamiento que se realizan bajo condiciones de relativa libertad, así como trayectorias marcadas por la clandestinidad, la espera prolongada y la exposición a la violencia. Los textos analizados en esta disertación se sitúan en ese espectro desigual de movilidad, donde las diferencias en acceso, circulación y reconocimiento resultan constitutivas de la experiencia migrante. En este contexto, “la nueva errancia” no se

plantea como una teoría social de la migración, sino como una categoría crítico-literaria que permite analizar lo que estos marcos no alcanzan a explicar, es decir, el modo en que la movilidad se configura como forma narrativa, como proceso de subjetivación y como práctica relacional que desborda los límites del Estado-nación.

Esta triple dimensión permite que "la nueva errancia" opere como herramienta analítica y no solo como etiqueta descriptiva. Frente a la figura del exiliado solitario que organiza buena parte de la narrativa migratoria del siglo XX, los textos que analiza esta disertación sitúan en el centro dinámicas relacionales: la tensión entre dos protagonistas femeninas en *La viajera*, la convivencia conflictiva de un grupo multiétnico y multilingüe en *The Gurugu Pledge*, y las negociaciones intergeneracionales de una familia transnacional en *Geographies of Home*. En ninguno de estos casos el desplazamiento se organiza desde la nostalgia de un origen perdido o desde la expectativa de un asentamiento definitivo. En todos ellos, la identidad se construye en el movimiento mismo, en el contacto con otros migrantes, con las sociedades de acogida y con las comunidades de origen, dentro de una dimensión comunitaria que desplaza el individualismo del migrante heroico para tejer redes de apoyo y solidaridades que se forman en el tránsito y en el destino.

Descentramiento del eje norte-sur

Este descentramiento del Norte Global como horizonte estructurante de la movilidad es una de las contribuciones más significativas del corpus que analiza esta disertación, y se manifiesta de maneras distintas en cada uno de los tres textos. En *La viajera*, el primer desplazamiento de Circe y Lucía no es hacia Europa, sino hacia São Paulo, lo que inaugura una trayectoria cuyo primer tramo es sur-sur antes de derivar hacia múltiples ciudades europeas sin que ninguna funcione como destino definitivo. En *The Gurugu Pledge*, la novela no representa ni el origen ni la llegada a Europa, sino el espacio intermedio del monte Gurugú en Marruecos, donde confluyen

migrantes provenientes de distintos países del África subsahariana que han recorrido trayectorias intraafricanas antes de llegar allí. El movimiento anterior al cruce es también sur-sur, y es ese movimiento y esa espera lo que la novela tematiza como experiencia en sí misma. En *Geographies of Home*, el desplazamiento hacia el norte no se narra en absoluto. La novela comienza desde Brooklyn, desde dentro de la diáspora ya establecida, y sus preguntas no son sobre el cruce de la frontera sino sobre lo que la migración produce intergeneracionalmente en los cuerpos, las lenguas y las formas de pertenencia de quienes crecen en el destino. Los tres textos descentran el eje norte-sur no solo temáticamente sino formalmente, al situar el peso narrativo fuera del momento del cruce hacia el Norte. Esta operación es coherente con los estudios recientes sobre movilidad sur-sur, que han señalado que la mayor parte del desplazamiento global ocurre entre países del Sur Global y no en la dirección que el discurso dominante sobre migración privilegia. "La nueva errancia" como categoría crítica nombra esa diversidad de trayectorias que no pueden reducirse a la linealidad norte-sur.

"La nueva errancia" como resistencia epistémica

"La nueva errancia" se configura también como una forma de resistencia epistémica. En *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Fernando Aínsa plantea que la literatura migrante contemporánea traza mapas alternativos que desafían la geopolítica oficial al establecer conexiones allí donde se suponían separaciones, evidenciar continuidades en contextos definidos por la ruptura y hacer visibles territorios híbridos ausentes de las cartografías convencionales (63). En este marco, "la nueva errancia" no se limita a describir prácticas de movilidad ni a representar experiencias migratorias, sino que constituye un modo de imaginar y narrar el desplazamiento que cuestiona las categorías del pensamiento occidental dominante. Desde las literaturas periféricas

del Caribe y del África hispánica, este enfoque articula un vocabulario crítico capaz de reconfigurar la comprensión de la condición migrante contemporánea.

Las obras del corpus de esta disertación funcionan no solo como objetos sobre los que se aplica un marco teórico ya elaborado, sino como espacios desde los cuales el marco mismo se elabora. Es decir, *La viajera*, *The Gurugu Pledge* y *Geographies of Home* piensan la migración a través de sus dispositivos formales: la estructura coral, la voz colectiva, la temporalidad fragmentada, la alternancia lingüística, la circularidad de los recorridos. Estas elecciones narrativas no son simples vehículos de un contenido temático sino operaciones conceptuales en el sentido fuerte del término. Las novelas producen conocimiento sobre la movilidad contemporánea de un modo que las ciencias sociales y la crítica literaria heredada no podían enunciar. "La nueva errancia" se elabora, en consecuencia, en diálogo con estas novelas y a partir de ellas, y no como una grilla externa que se les impone.

Definir "la nueva errancia" implica también delimitar su alcance temporal. Esta disertación se centra en narrativas producidas desde finales de la década de 1990 hasta los primeros años del siglo XXI, en un contexto marcado por el umbral de 1990 como momento de reconfiguración global. Procesos como el Período Especial en Cuba, la consolidación de la diáspora dominicana en Estados Unidos y la continuidad del régimen poscolonial en Guinea Ecuatorial configuran el horizonte histórico desde el cual estos textos escriben. "La nueva errancia" no constituye una categoría aplicable a la totalidad de la literatura migratoria de estos contextos. No describe la lírica del exilio producida por la primera generación cubana posterior a 1959, ni las narrativas vinculadas a la dictadura trujillista en la República Dominicana, ni la literatura ecuatoguineana del período de la materia reservada bajo el régimen de Macías Nguema. Se trata, por el contrario, de un concepto

históricamente situado que responde a transformaciones específicas en las condiciones de producción, circulación y representación de la movilidad contemporánea.

Ese horizonte histórico coincide con el surgimiento de una política global de la movilidad administrada que Achille Mbembe analiza en "The Idea of a Borderless World" (2018). Mbembe señala que la capacidad de decidir quién puede moverse, quién puede asentarse, dónde y bajo qué condiciones se ha convertido en el núcleo de las disputas políticas contemporáneas sobre soberanía, ciudadanía y libertad. El pensamiento liberal clásico reconoce tres libertades fundamentales: la del capital, la de las mercancías y la de los servicios. La libertad de movimiento de las personas, que Mbembe llama la cuarta libertad, es la que el Estado moderno regula con mayor intensidad, clasificando ciertos movimientos como ejercicio legítimo de la libertad y otros como amenaza al orden. Esta bifurcación no es neutral, sino que reproduce jerarquías coloniales que históricamente han determinado qué cuerpos pueden circular libremente y cuáles son objeto de control, contención o confinamiento territorial. "La nueva errancia" se sitúa en tensión con este régimen de movilidad diferencial al centrarse en sujetos cuya circulación es sistemáticamente problematizada, regulada o criminalizada por el orden liberal contemporáneo.

La figura que Mbembe propone como alternativa al refugiado, al migrante y al ciudadano es la del transeúnte, entendida como aquel que, arraigado en otro lugar, habita de forma provisional los espacios de paso y construye formas de residencia a partir del vínculo con quienes lo reciben (*Necropolitics*, 187). Esta figura se distancia tanto del exiliado orientado por el retorno como del inmigrante que aspira a la integración, y permite pensar una forma de pertenencia no fijada territorialmente. En este sentido, el transeúnte ofrece un punto de convergencia con "la nueva errancia" como modo de habitar el mundo desde el tránsito, la relación y la apertura a lo contingente.

III. Archivo teórico y enfoque metodológico

"La nueva errancia", como categoría crítica, emerge de la articulación de varias tradiciones intelectuales que esta disertación pone en diálogo. El andamiaje conceptual más importante es el pensamiento de Édouard Glissant. Su *Poética de la Relación* (1997) proporciona los conceptos de errancia, identidad rizomática y opacidad que sostienen el análisis a lo largo de los tres capítulos. La errancia de Glissant ofrece una alternativa tanto al nomadismo como al exilio, y su noción de identidad en Relación, construida a través del contacto con el Otro y no desde la raíz única, es el horizonte teórico fundamental desde el cual "la nueva errancia" se articula. No obstante, la traslación del pensamiento de Glissant a los contextos caribeño y africano de expresión española exige su articulación con otros marcos teóricos capaces de abordar las dimensiones históricas, raciales y geopolíticas que estructuran estas formaciones migratorias.

Achille Mbembe aporta a este proyecto la conceptualización de la necropolítica, entendida como la soberanía que opera mediante la decisión sobre quién puede vivir y quién debe morir, y que se materializa en las fronteras, los campos y los corredores migratorios contemporáneos (*Necropolitics*, 2019). La necropolítica resulta indispensable para el análisis del caso ecuatoguineano en el segundo capítulo, donde el monte Gurugú funciona como un espacio liminar en el que la vida de los migrantes subsaharianos queda suspendida en una zona de abandono soberano. Pero su alcance teórico excede ese capítulo. En los tres casos analizados, los sujetos migrantes se desplazan en un mundo estructurado por jerarquías raciales y geopolíticas heredadas de la colonia, donde la frontera no es solo un límite territorial sino una tecnología de clasificación que determina quién tiene derecho a la movilidad y quién queda reducido a cuerpo administrable.

El proyecto colonial se caracterizó, como señala Valentín-Yves Mudimbe, por un impulso sistemático de clasificación, jerarquización y medición del mundo, materializado en dispositivos

como informes de viaje, enciclopedias, cartografías y demarcaciones territoriales que impusieron un orden externo sobre geografías habitadas (*The Invention of Africa*, 1-2). Este orden no desapareció con la descolonización formal, sino que continúa operando en las categorías a través de las cuales el pensamiento académico occidental interpreta el Sur Global, incluidas aquellas que han estructurado la lectura de la literatura migratoria de África y el Caribe. En este marco, la elaboración del pensamiento fronterizo y la opción decolonial en Walter Mignolo permite situar "la nueva errancia" como una intervención crítica frente a ese legado. Más que describir formas de movilidad, el concepto propone un desplazamiento epistémico que emerge de las propias experiencias migratorias y articula categorías analíticas alternativas a las producidas por el pensamiento eurocéntrico dominante (*Local Histories/Global Designs*, 2000). Los textos que analiza esta disertación no se limitan a constituir objetos de análisis, sino que operan como instancias de producción de conocimiento sobre la migración.

La producción literaria que analiza esta disertación dialoga con la categoría de "migritud" que el crítico literario francés Jacques Chevrier acuña en su ensayo "Afrique-sur-Seine" (2004) para nombrar una nueva generación de escritores africanos francófonos, radicados principalmente en París, para quienes la inmigración y el exilio constituyen el centro de su experiencia y de su escritura, en un desplazamiento de la *négritude* hacia formas más móviles e híbridas de identidad cultural. Christopher Ian Foster retoma y amplía esta categoría en *Conscripts of Migration* (2019), aplicándola a un corpus más amplio de literatura africana diaspórica y argumentando que la migración fuera del Sur Global debe entenderse como una forma de conscripción dentro de las estructuras del capitalismo racial y el imperialismo neoliberal.

La migritud ilumina parcialmente el corpus ecuatoguineano en la medida en que Ávila Laurel pertenece a la generación posindependencia de escritores africanos que narran el

desplazamiento como condición central y que heredan y transforman tradiciones críticas del radicalismo negro. Sin embargo, la distancia entre el corpus hispanohablante de esta disertación y el corpus francófono que Chevrier y Foster analizan es real y no puede ignorarse. "La nueva errancia" establece una diferencia respecto a la migritud de Foster. Mientras que el análisis de Foster opera fundamentalmente en el eje norte-sur como estructura explicativa, esta disertación trabaja con textos que cuestionan esa linealidad y que representan movilidades que no se organizan en torno al Norte Global como destino ni como horizonte de sentido. Esta diferencia señala que "la nueva errancia" opera en un espacio crítico que los marcos poscoloniales tradicionales no cubren por completo.

Stuart Hall ofrece una teoría de la identidad cultural y la diáspora que resulta central para el tercer capítulo sobre el caso dominicano, particularmente su insistencia en entender la identidad no como una esencia que se posee sino como un proceso de producción continua que nunca está completo, que se construye siempre desde adentro de la representación y no fuera de ella ("Cultural Identity and Diaspora", 1990). Fernando Ortiz, con su concepto de transculturación desarrollado en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), ofrece un antecedente caribeño fundamental para "la nueva errancia". Antes que Glissant, Ortiz pensó la identidad cultural como producto de un proceso de contacto y transformación mutua entre culturas en el que ninguna de las partes sale intacta, y donde el resultado no es síntesis sino creación de algo nuevo que no existía antes. Esta genealogía caribeña del pensamiento relacional es el sustrato sobre el que "la nueva errancia" se construye. Juan Flores, por su parte, examina en *The Diaspora Strikes Back* (2009) cómo los sujetos transnacionales desafían las nociones tradicionales de identidad nacional y pertenencia al concebirse simultáneamente desde dos o más entornos culturales, convirtiendo la experiencia diaspórica en un motor de transformación cultural que opera en ambas direcciones.

La metodología de esta investigación se inscribe en el análisis literario comparativo, concebido no como un ejercicio de yuxtaposición, sino como una práctica de lectura que pone en relación obras provenientes de distintos contextos geográficos y culturales atendiendo a sus convergencias y tensiones, sin reducir sus especificidades. Cada capítulo desarrolla una lectura cercana de una novela contemporánea centrada en aspectos formales y narrativos como la configuración temporal, la construcción del espacio, la figuración del sujeto migrante, las dinámicas comunitarias y los procesos de negociación identitaria. Este análisis se articula con una contextualización historiográfica de cada tradición literaria nacional, con el fin de situar cada texto en relación con los repertorios narrativos que hereda y transforma. La investigación incorpora también entrevistas realizadas con los autores del corpus durante el período de trabajo de campo, que informan la interpretación sin convertirse en fuente de autoridad biográfica sobre los textos.

Esta investigación adopta una posición metodológica que disocia la producción de literatura migratoria de la experiencia biográfica directa del desplazamiento. No se asume que el autor deba haber migrado para escribir sobre la migración, ni se fijan las obras en categorías identitarias derivadas de la trayectoria personal de quienes las producen. Karla Suárez escribe desde la diáspora cubana en Europa, mientras que Loida Maritza Pérez lo hace desde la experiencia diaspórica dominicana en Estados Unidos. Por su parte, Juan Tomás Ávila Laurel ocupa una posición distinta, marcada por el inxilio previo a su salida a Barcelona y por una escritura que no tematiza su propia migración, sino la espera colectiva de migrantes subsaharianos ajenos a su nacionalidad. La representación del desplazamiento no se articula desde la experiencia autobiográfica, sino desde una posición de implicación crítica con los sujetos en tránsito. El vínculo entre los autores del corpus no es una condición migratoria compartida, sino una práctica

literaria orientada a explorar la movilidad contemporánea en formas que desbordan los marcos más canonizados de su representación.

Esta justificación del análisis literario como método no es únicamente disciplinar sino epistémica. Los estudios sociológicos y demográficos sobre migración tienden a producir conocimiento sobre poblaciones, es decir, sobre conjuntos estadísticos cuyas trayectorias se vuelven inteligibles en la medida en que confirman o refutan patrones estructurales. La experiencia singular, afectiva y encarnada del sujeto desplazado queda con frecuencia fuera de ese marco, o bien se convierte en caso representativo de una categoría más amplia. El modo de representar la experiencia en la narrativa literaria no aspira a la generalización sino a la particularidad densa, y es en esa particularidad donde emergen sujetos cuya presencia resulta invisible o marginal en otros registros discursivos. Las mujeres migrantes, los sujetos racializados, los desplazados intergeneracionales, quienes habitan los espacios limítrofes entre dos o más culturas sin pertenecer plenamente a ninguna, encuentran en la ficción un espacio de representación que la sociología canónica de la migración ha tardado en reconocerles. En este sentido, el análisis literario no complementa los estudios migratorios desde los márgenes de la disciplina sino que los interpela desde adentro al ampliar el archivo de experiencias que es posible conceptualizar y al contribuir a una comprensión más compleja, más plural y más éticamente informada de la movilidad contemporánea.

Esta dimensión ética plantea una pregunta metodológica que esta investigación asume de manera explícita: cómo hablar de la experiencia migratoria sin fetichizar al migrante, sin convertirlo en espectáculo de sufrimiento para consumo académico o editorial, sin reducir su complejidad a la legibilidad de la víctima. El análisis literario comparativo como método no garantiza automáticamente una respuesta a esa pregunta, pero sí crea las condiciones para

plantearla con rigor, al obligar a prestar atención a la forma, a la mediación, a la distancia entre la experiencia representada y el texto que la representa, y a las relaciones de poder que determinan qué voces son audibles y cuáles quedan en el margen. Esta disertación no pretende ser un testigo neutral de la migración contemporánea sino un análisis situado que reconoce su propia posición en el sistema de representaciones que estudia.

IV. Forma novelística, polifonía y la expectativa autobiográfica

Antes de examinar los capítulos, resulta necesario problematizar el lugar de la novela como forma dominante en la representación de experiencias migratorias y, en particular, la tensión que estos tres textos sostienen con las expectativas genéricas que pesan sobre la narrativa migratoria contemporánea. La novela ha sido conceptualizada por la teoría literaria como un género constitutivamente polifónico (Mijaíl Bajtín, 1989). Desde el *Don Quijote de la Mancha*, la novela se ha articulado como espacio de encuentro entre voces, registros, lenguas y perspectivas heterogéneas que conviven sin que ninguna se imponga como verdad totalizante. Esta capacidad para sostener la diversidad discursiva es, en términos bajtinianos, lo que distingue a la novela de otros géneros literarios y le otorga su productividad para representar mundos sociales complejos. La polifonía no es una innovación formal sino una propiedad constitutiva del género.

Sin embargo, la narrativa migratoria contemporánea ha sido leída con frecuencia bajo expectativas genéricas que tensionan, e incluso reducen, las posibilidades plásticas que la forma novelística ofrece. Existe una expectativa, sostenida tanto por el mercado editorial global como por sectores significativos del público lector del Norte Global, según la cual el escritor migrante narra su propia experiencia migratoria, en primera persona, como testimonio fiel del viaje que atravesó. Esta expectativa configura un subgénero del relato autobiográfico migratorio que ha

tendido a ocupar el lugar canónico de la literatura migrante, y que estructura el horizonte de recepción al que los escritores deben enfrentarse. La fuerza de este subgénero deriva de una ecología institucional compleja que incluye los regímenes de verificación legales y humanitarios, la lógica del testimonio como prueba documental y la economía afectiva del lector del Norte Global, que demanda autenticidad biográfica como garantía de legitimidad. En este subgénero, la identificación entre autor y narrador funciona como contrato de lectura, y la voz única, autodiegética, organizada en torno a una experiencia individual que se ofrece como representativa de un colectivo, se convierte en la forma esperable. Esta restricción no proviene del género novelístico, sino de un horizonte de recepción específico que recorta las posibilidades de la novela cuando esta se inscribe bajo la etiqueta de "literatura migrante".

Los tres textos de este corpus están vinculados por el rechazo a estas limitaciones genéricas y la recuperación de las posibilidades plásticas que la novela ofrece desde su conceptualización clásica. Suárez, Ávila Laurel y Pérez no escriben relatos autobiográficos en primera persona ni ofrecen sus novelas como testimonios fieles de sus propias trayectorias migratorias. Por el contrario, recuperan la capacidad polifónica de la novela, su libertad para construir voces ficticias, sus dispositivos formales para sostener la heterogeneidad de perspectivas, con el fin de articular configuraciones de la movilidad que el subgénero autobiográfico no podría enunciar. *La viajera* distribuye la voz narrativa entre Lucía y Circe, dos protagonistas femeninas cuyas trayectorias y enfoques se contrastan sin que ninguno se imponga sobre el otro, y combina la primera persona del cuaderno de bitácora con una narración heterodiegética que abre el relato a múltiples temporalidades. *The Gurugu Pledge* construye una narración colectiva y anónima que reproduce la estructura del relato oral comunitario, con voces que emergen y se entretejen sin centralidad. *Geographies of Home* distribuye el peso narrativo entre los miembros de una familia entera,

alternando focalizaciones internas y registros lingüísticos para inscribir la experiencia diaspórica en una pluralidad de cuerpos y consciencias. En cada caso, la elección de la novela como forma es estratégica ya que permite tematizar la migración sin reducirla a la economía de la voz única, y devuelve al género la pluralidad discursiva que el subgénero autobiográfico restringía.

Oralidad, escritura y mercado editorial: el caso ecuatoguineano

A esta tensión genérica común se suman, en el caso ecuatoguineano, dos condiciones específicas que conviene precisar: la coexistencia entre tradiciones orales africanas y la escritura impuesta por la colonización española, y la posición periférica de la literatura ecuatoguineana en el mercado editorial hispánico. Estas condiciones no son extrapolables sin más a los casos cubano y dominicano, cuyas tradiciones narrativas escritas son extensas y consolidadas, y cuya inserción en los circuitos editoriales hispánicos y angloamericanos opera bajo condiciones distintas. La discusión sobre oralidad que sigue se ofrece, por tanto, como pertinente principalmente para *The Gurugu Pledge* y para el contexto literario ecuatoguineano, mientras que sus implicaciones para los otros dos casos serán matizadas posteriormente.

Walter Benjamin, en su ensayo "El narrador" (1936), identifica una tensión constitutiva entre el cuento oral y la novela como forma moderna. Para Benjamin, la novela surge en el momento en que la experiencia transmisible de boca en boca empieza a agotarse. El narrador oral comparte una sabiduría práctica nacida de la experiencia vivida y la comunidad, mientras que el novelista escribe en soledad y para lectores que también leen en soledad. Sin embargo, la materialidad de la novela le permite recoger materiales dispares y hacerlos coherentes de una manera que la narración oral, sujeta a la presencia y a la memoria del intérprete, no puede. Esta capacidad de archivo, de circulación diferida en el tiempo y el espacio, y de relectura crítica, es lo

que hace de la novela un instrumento estratégico para literaturas que luchan contra el olvido, la invisibilidad y la dispersión diaspórica.

Este argumento adquiere particular urgencia en el caso de la literatura ecuatoguineana. Ngũgĩ wa Thiong'o, en *Oral Power and Europhone Glory* (1998), distingue tres tradiciones en la producción verbal imaginativa en África: la escritura en lenguas europeas, la escritura en lenguas africanas y la *oratura*, es decir, la producción oral transmitida directamente de la boca al oído sin mediación del signo escrito. Ngũgĩ subraya que la oratura no es una etapa inferior en un desarrollo lineal hacia la escritura, sino un sistema formal distinto, con sus propios géneros plenamente desarrollados, y que ha sido el modo de producción cultural más vital en las luchas anticoloniales africanas (83-85). Como documenta Justo Bolekia Boleká en "Guinea Ecuatorial: literatura, política y desarrollo" (2012), cada pueblo autóctono de Guinea Ecuatorial posee su propia producción literaria oral transmitida por intérpretes especializados: el músico del *mvet* entre el pueblo fang, el *bossaboatta* o *neppi* entre el pueblo bubi (46). La colonización española impuso la escritura latina y con ella las instituciones que determinan qué textos se publican, circulan y preservan.

Sin embargo, la llegada de esa escritura no borró la oralidad sino que creó el fenómeno que Mbare Ngom describe como una antropofagia cultural: el texto guineano contemporáneo es el resultado del encuentro dinámico entre el texto oral africano y el texto escrito español, una fricción entre dos prácticas discursivas que no se anulan mutuamente sino que se transforman en el contacto (*Diálogos con Guinea*, 18). Leer la novela de Ávila Laurel exclusivamente como literatura escrita implica desconocer esta dimensión constitutiva, en la que la oralidad no funciona como residuo de un estadio previo, sino como principio activo en la configuración formal y semántica del texto.

La relación entre oralidad y escritura no es transparente ni simétrica. Ugarte advierte que las transcripciones de la tradición oral africana implican siempre una mediación entre alguien que escucha, transcribe e interpreta, y cuya presencia transforma inevitablemente lo que registra. No existe acceso directo a una voz oral auténtica fuera de la relación entre quien narra y quien recibe. Remei Sipi Mayo ha cuestionado el privilegio de la novela escrita frente a los modos de narración oral que han sostenido las culturas africanas durante siglos, señalando que la legitimidad que el mercado editorial otorga a la escritura impresa reproduce las jerarquías coloniales que el texto poscolonial pretende desmantelar. Su crítica impone la responsabilidad de leer estos textos sin fetichizarlos, atendiendo a los modos en que cada uno tensiona el formato desde adentro.

Esa tensión es visible en *The Gurugu Pledge*. La voz narrativa anónima y polifónica de la novela reproduce la lógica del testimonio oral y de la narración colectiva antes que la del narrador individualizado. Las voces de los migrantes apostados en el monte Gurugú emergen sin que se les asigne una identidad estable, y la novela se construye como un encadenamiento de relatos que circula entre ellos como circulan los relatos en una comunidad de tradición oral. En *La viajera*, sin que la cuestión de la oralidad opere con el mismo peso, el cuaderno de bitácora y la memoria comprimida de Lucía funcionan como dispositivos que recuperan la dimensión íntima del relato de vida y tensan la linealidad de la novela hacia la fragmentación del recuerdo hablado. En *Geographies of Home*, el bilingüismo y la alternancia entre el español y el inglés reproducen en la propia lengua la negociación identitaria de una familia diaspórica para la que ninguna lengua es completamente propia. Los tres textos utilizan el formato de la novela como soporte y lo tensan desde adentro al incorporar modos de narración que cuestionan la univocidad de la voz autorial. Su estudio se justifica no solo por su disponibilidad dentro del circuito editorial, sino porque en su

propia materialidad formal inscriben las condiciones de producción, circulación y legitimación que han determinado su existencia.

A esta tensión formal se suma, en el caso ecuatoguineano, una tensión lingüística entre el español como lengua colonial oficial y las lenguas africanas preexistentes. Las dinámicas del mercado editorial español han contribuido a una marginación significativa de los escritores ecuatoguineanos, cuya producción depende de circuitos metropolitanos que no los consideran comercialmente viables. Esta invisibilidad editorial encuentra su correlato en el ámbito mediático, donde el fenómeno migratorio es frecuentemente abordado sin incorporar la perspectiva subjetiva de quienes lo experimentan. En este marco discursivo, España tiende a representarse como espacio de contención frente al Sur Global, mientras que África es construida como alteridad radical asociada a la ilegalidad y la precariedad. La literatura que analiza esta disertación interviene en este régimen de representación al reconfigurar la posición del sujeto migrante, restituir su agencia y complejizar las formas en que su experiencia es narrada.

En este contexto, escribir en español constituye simultáneamente una estrategia de inserción en circuitos de circulación literaria y un espacio de negociación con el legado colonial. Como ha planteado Ngũgĩ wa Thiong'o, el uso de la lengua del colonizador puede implicar formas de subordinación cultural. Sin embargo, la práctica de Juan Tomás Ávila Laurel y de otros autores ecuatoguineanos evidencia una relación más ambivalente. El español no opera únicamente como instrumento de dominación, sino como un campo de reconfiguración en el que se articulan formas de identidad africana que desbordan el marco nacional y se proyectan hacia una comunidad transafricana. Esta negociación lingüística se inscribe, a su vez, en una poética de la frontera entendida no solo como límite geopolítico, sino como espacio de tránsito, contacto y producción de sentido. La elección de la novela como forma responde, por tanto, a su capacidad para sostener

la ambigüedad, la heterogeneidad de voces y la complejidad relacional que caracteriza estas experiencias.

V. Cartografías del corpus: Caribe y África hispánica

La elección de Cuba, la República Dominicana y Guinea Ecuatorial como corpus comparativo responde a una lógica que excede la lengua compartida. Estos contextos se articulan a partir de una herencia colonial hispánica que, a diferencia de las tradiciones británica o francesa, ha sido sistemáticamente subestimada en los estudios migratorios y literarios globales, lo que abre un espacio crítico que esta disertación se propone explorar. A ello se suma su posición periférica en el sistema-mundo contemporáneo, aunque desde configuraciones geopolíticas diferenciadas. Cuba, Estado de partido único bajo el gobierno del Partido Comunista desde 1959, sostiene una relación de hostilidad estructural con la hegemonía estadounidense que ha condicionado durante décadas las dinámicas migratorias de la isla. La República Dominicana constituye un Estado caribeño cuya configuración política contemporánea se ha articulado simultáneamente en torno a la vida nacional y a una diáspora consolidada, particularmente en Estados Unidos, sin que ninguna de las dos dimensiones agote la realidad cultural, política y económica del país. Guinea Ecuatorial, por su parte, es el único país hispanohablante del África subsahariana, gobernado de manera ininterrumpida desde la independencia de 1968 por dos regímenes autoritarios sucesivos (el de Macías Nguema y, desde 1979, el de Teodoro Obiang Nguema), y su producción literaria ha permanecido en gran medida al margen del campo hispánico. Esta asimetría de visibilidad, junto con las diferencias políticas señaladas, constituye uno de los principales fundamentos de la comparación, en la medida en que permite cuestionar las jerarquías que han estructurado el canon.

La inclusión de Guinea Ecuatorial no responde a un gesto de representación, sino a una intervención crítica orientada a reconfigurar los límites de lo hispano. Reconocer el español como lengua también africana implica abrir el campo a perspectivas que complejizan las relaciones entre migración, colonialidad y movilidad, y que desestabilizan las geografías tradicionales del hispanismo. Estos países comparten no solo un pasado colonial español, sino también la experiencia de regímenes autoritarios que marcaron el siglo XX y cuyas consecuencias estructurales continúan configurando los flujos migratorios contemporáneos. Sus trayectorias condensan historias personales de salida forzada y voluntaria, de desplazamiento hacia las tierras del norte, y de intercambios físicos, psicológicos e intelectuales que resultan de ese movimiento.

La productividad comparativa del corpus no se funda únicamente en la semejanza de sus posiciones periféricas, sino en la divergencia de las configuraciones de movilidad que cada caso articula. En *La viajera*, la migración cubana se presenta como una práctica mayoritariamente voluntaria, no lineal y desvinculada de los marcos ideológicos de la Guerra Fría. En *The Gurugu Pledge*, la movilidad subsahariana aparece como una experiencia colectiva, racializada y atravesada por formas intensas de violencia fronteriza que la sitúan en las antípodas de la circulación electiva. Por su parte, *Geographies of Home* construye la migración dominicana como un proceso intergeneracional y familiar, marcado por tensiones lingüísticas y culturales propias de una diáspora que habita simultáneamente múltiples espacios. Estas configuraciones no constituyen casos aislados, sino variaciones de una misma lógica de movilidad relacional y no teleológica. Es en esta diversidad donde "la nueva errancia" encuentra su potencia analítica, al permitir pensar conjuntamente experiencias que difieren en sus condiciones materiales y en sus formas narrativas sin reducirlas a un modelo único.

La conexión entre estos tres casos no se agota en su herencia hispánica, sino que se articula también en torno a un horizonte histórico compartido. El umbral de 1990 y el cambio de siglo configuran un momento de reconfiguración global que incide de manera decisiva en las formas contemporáneas de movilidad. En el caso cubano, este punto de inflexión se materializa en el Período Especial tras la caída del bloque soviético, que transforma la migración de una práctica codificada en términos ideológicos en una estrategia de supervivencia y exploración, ya no organizada exclusivamente en torno al eje norte-sur ni reducible a la lógica de la disidencia política.

En Guinea Ecuatorial, el marco histórico de la migración contemporánea es de carácter poscolonial. La independencia de 1968 dio lugar a un régimen cuya lógica prolonga las estructuras heredadas de la administración colonial, sin que la transición política produjera una transformación sustantiva de las relaciones de poder, los circuitos económicos extractivos o las jerarquías culturales que el período colonial había instaurado. Cuando me refiero a una "poscolonialidad no resuelta" en este caso, no sugiero que existan poscolonialidades resueltas en otros contextos, sino que señalo, de manera específica, la persistencia de formas de gobierno autoritarias, de extractivismo petrolero ligado a corporaciones transnacionales y de jerarquías lingüísticas y educativas heredadas, todas las cuales empujan la movilidad como respuesta estructural a un horizonte político clausurado. La migración ecuatoguineana, en este marco, no responde a una coyuntura puntual sino a las condiciones duraderas de un orden poscolonial cuya capacidad para reabsorber a sus ciudadanos como sujetos políticos plenos ha sido reiteradamente cuestionada.

En la República Dominicana, la migración hacia Estados Unidos se consolida en la segunda mitad del siglo XX como respuesta a una conjunción de factores: las secuelas de la dictadura de Trujillo (1930-1961), la guerra civil de 1965 y la subsecuente intervención estadounidense, y las

transformaciones económicas que reconfiguran el mercado laboral dominicano. El cambio de siglo encuentra a esta diáspora ya consolidada y articulada en redes transnacionales que conectan la isla con las ciudades estadounidenses donde se ha asentado, especialmente Nueva York. Importa, no obstante, evitar una representación de la República Dominicana como Estado puramente diaspórico. La obra cultural, política y económica de quienes residen en la isla es central para la vida nacional dominicana, y *Geographies of Home* dialoga con esa doble inscripción al narrar la experiencia de una familia que habita Brooklyn pero cuya memoria, lengua y vínculos afectivos siguen operando entre el destino estadounidense y la isla. Esta disertación examina la diáspora dominicana y los modos en que esta responde a un pasado dictatorial y a una historia de intervención estadounidense, sin por ello identificar a la nación con su diáspora. En conjunto, los tres casos configuran, en torno al cambio de siglo, formas de desplazamiento que no se orientan hacia un asentamiento definitivo, sino hacia una experiencia sostenida de tránsito. Aunque responden a fuerzas históricas distintas, los sujetos que las protagonizan comparten la condición de habitar la movilidad no como excepción, sino como forma constitutiva de la experiencia contemporánea.

Los autores

Estas condiciones históricas compartidas se reflejan también en los perfiles y trayectorias de los tres autores del corpus, quienes pertenecen a una misma generación de escritores que emerge en las últimas décadas del siglo XX desde países cuya historia colonial comparte el denominador común de España como metrópoli y el español como lengua heredada de ese vínculo. Los tres producen obras cuyas condiciones de circulación son desiguales: las novelas de Suárez y Pérez se inscriben con relativa facilidad en mercados editoriales hispánicos y angloamericanos respectivamente, mientras que la producción de Ávila Laurel se enfrenta a una marginación

estructural en el campo editorial hispánico, lo que afecta tanto la disponibilidad de sus textos como su recepción crítica. En conjunto, sus obras articulan configuraciones de "la nueva errancia" que se complementan y contrastan de manera significativa.

Karla Suárez nació en La Habana en 1969 y formó parte de una generación de escritores cubanos que comenzaron su carrera durante los años del Período Especial. A finales de los noventa dejó Cuba para instalarse primero en Roma, luego en París y finalmente en Lisboa, ciudad donde reside actualmente. A diferencia de la generación anterior de escritores cubanos, cuya salida del país estaba codificada como acto político de disidencia o exilio, la de Suárez corresponde a una movilidad progresiva y electiva que ella misma describe como inseparable de su proyecto literario. Su obra incluye los volúmenes de cuentos *Espuma* (1999) y *Carroza para actores* (2001), y las novelas *Silencios* (1999), *La viajera* (2005), *Habana año cero* (2011) y *El hijo del héroe* (2017). *La viajera* se inscribe en la serie *Sinfonía Habanera*, cuatro novelas independientes que cartografían la Cuba de las últimas décadas del siglo XX desde la distancia temporal y geográfica de una escritora que ya no vive en la isla. *La viajera* fue publicada en 2005 por Roca Editorial en Barcelona y ha sido traducida al francés, portugués e italiano. Suárez escribe en español para un lector hispanohablante amplio que puede encontrar en sus novelas una representación de la experiencia cubana que no depende del eje ideológico de la Revolución para organizarse.

Juan Tomás Ávila Laurel nació en 1966 en Santa Isabel (hoy Malabo), en la entonces Guinea Española. Sus padres son originarios de la isla de Annobón, cuya tradición cultural y memoria histórica ocupan un lugar central en la obra del autor. Ávila Laurel figura entre los escritores más activos y reconocidos de la generación ecuatoguineana que emergió durante los años noventa. A diferencia de muchos escritores de su generación que optaron por el exilio en España tras la independencia, Ávila Laurel no estudió en España sino en la ciudad de Bata, en

Guinea Ecuatorial, y publicó gran parte de su obra desde el propio país, en una trayectoria que puede leerse como una forma de inxilio. Su trabajo abarca novelas históricas centradas en la isla de Annobón y en la memoria de las comunidades annobonesas, como *Arde el monte de noche* (2009), además de una obra ensayística de crítica política y cultural. En 2011 inició una huelga de hambre como protesta contra el régimen de Obiang Nguema y abandonó el país. Desde entonces reparte su vida entre Barcelona y Malabo, ciudades en las que reside durante varios meses cada año. Su escritura se caracteriza por un serio compromiso con la realidad sociopolítica de Guinea Ecuatorial y del continente africano en general, y por una solidaridad crítica con los sujetos más vulnerables de esas realidades. *The Gurugu Pledge* (publicada en inglés en 2017 en traducción de Jethro Soutar; la versión original en español permanece inédita) representa uno de los ejemplos más claros de esa trayectoria.

Loida Maritza Pérez nació en la República Dominicana en 1963 y emigró con su familia a Nueva York cuando tenía tres años, poco después del fin de la dictadura de Trujillo. Creció en el Bronx entre la herencia caribeña de sus padres y la cultura norteamericana. La tensión entre sus ancestros negros y latinos, y la dificultad de no ser reconocida plenamente por ninguno de los grupos que habitaba, está en la base de su escritura. *Geographies of Home*, su primera novela, fue publicada en 1999 por Viking y posteriormente reeditada por Penguin. A diferencia de Suárez y Ávila Laurel, Pérez escribe en inglés con presencia del español, lo que refleja su posición como escritora que habita los dos idiomas sin domiciliarse completamente en ninguno.

La relación entre estos autores no se funda en una experiencia migratoria homogénea, sino en una red de condiciones compartidas que incluye su inscripción en la lengua española como herencia colonial común, su vínculo con un legado colonial que el español condensa, su inserción en contextos atravesados por regímenes autoritarios o poscoloniales que han configurado la

movilidad como necesidad o estrategia de supervivencia, y su producción desde posiciones periféricas en mercados editoriales que los incorporan de manera desigual. Sus obras emergen en torno al umbral del año 2000, en un momento en el que la migración deja de presentarse como evento excepcional para consolidarse como condición estructural de la vida social y cultural. Desde estas posiciones, los textos articulan, con formas narrativas divergentes pero convergentes en su lógica de fondo, una gramática alternativa de la movilidad que esta disertación conceptualiza como "la nueva errancia".

VI. Configuraciones de "la nueva errancia".

Los tres capítulos que componen esta disertación exploran configuraciones distintas de "la nueva errancia" en contextos geográficos y culturales específicos pero interconectados por su herencia colonial y su posición periférica. La migración no es un fenómeno abstracto ni homogéneo, sino que se manifiesta de manera distinta en cada contexto histórico, político y cultural. Cada uno de los capítulos sigue una lógica interna análoga organizada en tres partes. En primer lugar, una introducción que sitúa al autor y a la novela junto con el argumento. En segundo lugar, una reconstrucción de la historiografía literaria migratoria del país, atenta a los repertorios narrativos que la novela hereda y transforma. En tercer lugar, el análisis de la novela, su intervención en la reconfiguración del repertorio migratorio tradicional, y su articulación de "la nueva errancia".

Capítulo 1. *La viajera* (2005)

El primer capítulo examina el caso cubano a través de *La viajera* (2005) de Karla Suárez. La historiografía literaria migratoria cubana del siglo XX se organizó de manera predominante en torno al eje Cuba-Estados Unidos y a una gramática narrativa marcada por el exilio político, la

ruptura familiar y la clausura del retorno. Las oleadas migratorias posteriores a la Revolución de 1959 produjeron un corpus atravesado por la dicotomía entre los que se van y los que se quedan, donde la lealtad ideológica funcionaba como principio de clasificación moral y donde el sujeto migrante masculino encarnaba la figura representativa del desplazamiento. *La viajera* interrumpe ese repertorio al desplazar al sujeto migrante masculino para situar en el centro otras trayectorias, al sustraer la migración del interrogatorio político mediante la presentación de personajes cuya movilidad se lee como exploración y práctica electiva, y al instalar una identidad en Relación, donde la pertenencia se construye por contacto, afecto y práctica y no por filiación territorial. A través de estos movimientos, la novela reformula el imaginario migratorio heredado del siglo XX y produce un sujeto errante cuya movilidad no puede leerse desde el exilio político ni desde la teleología del retorno.

Capítulo 2. *The Gurugu Pledge* (2017)

El segundo capítulo aborda la literatura ecuatoguineana a través de *The Gurugu Pledge* (2017) de Juan Tomás Ávila Laurel, cuyo análisis parte de la traducción de la obra dado que la versión original en español permanece inédita. Esta condición no es solo un dato bibliográfico sino, en sí misma, un argumento crítico, ya que el libro se ha convertido en un artefacto textual migrante: un texto que, como los sujetos que representa, aún no ha encontrado su hogar en la lengua en que fue escrito. La literatura ecuatoguineana desde 1968, fecha de independencia del país, estuvo marcada por la experiencia del exilio, el inxilio y el emixilio bajo las presidencias de Macías Nguema y Obiang Nguema, lo que configuró un corpus organizado en torno a la denuncia, la nostalgia del origen y la figura del intelectual exiliado.

The Gurugu Pledge introduce una inflexión radical con respecto a esa tradición al desplazar el centro de gravedad hacia la espera colectiva de un grupo de migrantes subsaharianos en el monte

Gurugú, en Marruecos, mientras aguardan la ocasión de cruzar la valla hacia Melilla. La novela no tiene personajes ecuatoguineanos, y esa ausencia muestra una posición de solidaridad crítica de Ávila Laurel con migrantes cuya experiencia material, marcada por el tránsito a pie, la clandestinidad y la exposición a la violencia fronteriza, difiere de la que caracteriza a los propios ecuatoguineanos, quienes acceden a Europa por vía aérea y con documentos. Este gesto amplía "la nueva errancia" más allá de los límites nacionales hacia una solidaridad transafricana e introduce en el corpus una configuración de la errancia como condición impuesta antes que electiva, lo que obliga a reformular la dimensión de agencia que el concepto había sostenido en el capítulo uno.

Capítulo 3. *Geographies of Home* (1999)

El tercer capítulo cierra el recorrido comparatista con el caso dominicano a través de *Geographies of Home* (1999) de Loida Maritza Pérez. A diferencia de los dos capítulos anteriores, donde "la nueva errancia" se articula a través de la movilidad de individuos o de grupos en tránsito, este capítulo examina la manera en que la errancia se inscribe en el cuerpo de una familia y se transmite de generación en generación. La novela centra su análisis en Iliana, la hija menor de una familia dominicana establecida en Brooklyn, cuyo regreso al hogar familiar activa una exploración de los modos en que la migración transforma no solo al sujeto que se desplaza sino a quienes permanecen, a quienes crecen en el destino y a quienes deben negociar su pertenencia en un entorno simultáneamente propio y ajeno. La noción de hogar que la novela construye es paradigmática de "la nueva errancia", concebida no como un lugar geográfico fijo al que se puede regresar, sino como un estado de ánimo y una práctica de pertenencia que se rehace continuamente en la tensión entre el origen, el destino y las generaciones que habitan simultáneamente varios mundos.

Conclusión

Esta disertación cierra con una conclusión general que retoma las tres configuraciones de "la nueva errancia" analizadas en los capítulos y examina tanto sus puntos de convergencia como sus diferencias, así como las preguntas que el corpus deja abiertas. Más que ofrecer una síntesis unificadora, este cierre pone en evidencia la productividad de "la nueva errancia" como herramienta crítica, en la medida en que permite sostener la comparación sin homogeneizar los casos, reconocer las relaciones que los atraviesan sin borrar sus especificidades, y contribuir a la elaboración de un vocabulario analítico más preciso para los estudios literarios de la migración contemporánea.

Capítulo I. El caso cubano

A partir de la segunda mitad del siglo XX, Cuba atravesó coyunturas[1] políticas y económicas que convirtieron la migración en una constante histórica que se prolonga hasta el siglo XXI. Desde el triunfo de la Revolución encabezada por Fidel Castro en 1959 hasta la publicación de *La viajera* en 2005, la isla vivió la consolidación de un régimen socialista de partido único alineado con la órbita soviética, las grandes oleadas migratorias del Mariel[2] (1980) y los balseros[3] (1994), y el colapso económico del Período Especial[4] tras la disolución de la URSS, que forzó al Estado a abrir la economía al turismo internacional. El régimen, de carácter autoritario, transfirió el poder de Fidel a su hermano Raúl Castro en 2006 y se mantiene desde entonces bajo control del Partido Comunista[5]. La Revolución de 1959 y sus efectos a lo largo del siglo reconfiguran los escenarios migratorios de la isla y consolidan patrones de interpretación estables que, en el campo literario, aparecen como respuesta a estos contextos de crisis y se orientan de forma predominante hacia Estados Unidos. Este marco rige los modos en que la literatura imagina el movimiento, fijando repertorios narrativos asociados al exilio, la ruptura familiar y la clausura del retorno.

[1] Entre estas coyunturas se destacan el ciclo revolucionario (1953–1959) y la reconfiguración del vínculo que esta causa con Estados Unidos; la invasión fallida de Playa Girón (1961); la crisis de los misiles; la inserción en el bloque soviético en los 60, y la posterior desintegración de ese sistema en la década de los 90.

[2] El Éxodo del Mariel hace referencia a la masiva salida de personas cubanas por vía marítima hacia Estados Unidos desde el puerto de Mariel, entre abril y octubre de 1980, precipitada por la decisión del gobierno cubano de abrir el puerto para quienes quisieran emigrar.

[3] La "Crisis de los balseros" es el nombre con el que se conoce el aumento masivo de cubanos intentando llegar a las costas de los Estados Unidos en balsas improvisadas en el verano de 1994 a causa de la crisis que desata la caída de la Unión Soviética.

[4] El "Período Especial" se refiere a la crisis económica iniciada a comienzos de la década de 1990 tras la desintegración de la Unión Soviética, principal socio comercial de la isla. La pérdida de subsidios, combustibles y mercados provocó escasez generalizada, así como una drástica contracción del producto interno.

[5] Tras delegar funciones por enfermedad en 2006, Raúl Castro asumió formalmente la presidencia en 2008. Fidel Castro falleció en noviembre de 2016. En 2018 Raúl cedió la presidencia a Miguel Díaz-Canel y mantuvo el liderazgo del Partido Comunista hasta 2021. El régimen conserva su estructura autoritaria de partido único y enfrenta crisis económicas recurrentes y nuevas oleadas migratorias hasta el presente.

El Pew Hispanic Center describe la migración cubana posterior a 1959 como una secuencia de cuatro[6] oleadas vinculadas a la Revolución (*Cubans in the United States,* 2006). Ese modelo no solo organiza la historiografía demográfica sino que también ha condicionado la forma en que la crítica y la literatura han interpretado el desplazamiento cubano bajo una escena afectiva dominada por el exilio, la nostalgia y la clausura del retorno. La figura que emerge con frecuencia es la de un migrante masculinizado que sale hacia el norte, se mueve entre contextos ideológicos y queda atrapado en una gramática binaria heredada de la Guerra Fría.

Ante ese horizonte, Landy Machado Cajide, investigador y autor cubano, propone que la migración cubana contemporánea debe pensarse en coordenadas que van más allá de Estados Unidos, un quinto flujo migratorio que muestre otras alternativas (*El tema migratorio*, 4). Su observación señala una diversificación de rutas que excede el eje con el norte y se intensifica desde finales de los noventa. México, Brasil, España e Italia, entre otros destinos, no sustituyen al centro hegemónico, sino que abren direcciones laterales que complejizan el mapa del movimiento. Este capítulo rastrea esa diversificación hasta el umbral del cambio de siglo, sabiendo que continúa intensificándose en las décadas posteriores[7].

[6] El Pew Hispanic Center es el centro de investigación encargado de investigar y analizar las experiencias de la población Hispana en Estados Unidos. Según el centro: "Cuban immigration can be described as having four distinct waves. The first, from 1959-62, began with the departure of Cubans following the rise of Fidel Castro. The second wave, from about 1965 to 1974, featured orderly departure program administered by the U.S. and Cuban governments. The so-called "freedom flights." […] The third wave began in 1980 with the Mariel boatlift […] The fourth wave […] began after the collapse of Communism in 1989 and the tightening of the U.S. embargo in 1992. It includes balseros, or rafters, […] as well as the beneficiaries of a special visa lottery system implemented in 1994".

[7] Tras el horizonte temporal de este estudio ha emergido lo que puede leerse como una sexta oleada migratoria cubana, desencadenada por las protestas de julio de 2021, la profundización de la crisis económica y la eliminación del requisito de visa para cubanos por parte de Nicaragua ese mismo año. Según la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza de Estados Unidos, entre octubre de 2021 y septiembre de 2024 más de 850.000 cubanos llegaron a ese país, a los que se suman flujos significativos hacia España, México, Brasil, Uruguay e Italia. El demógrafo cubano Juan Carlos Albizu-Campos estima que el saldo migratorio total supera el millón de personas, cifra que otros análisis sitúan entre 1,9 y 2,5 millones. Esta oleada excede el marco cronológico del presente estudio.

El planteamiento de Machado Cajide encuentra una respuesta literaria en *La viajera* (2005) de Karla Suárez (Cuba, 1969), publicada en Barcelona por Roca Editorial y traducida al francés, portugués e italiano. La novela forma parte de "Sinfonía Habanera", una serie de cuatro novelas[8] independientes que, como Suárez explica, comparten como núcleo la experiencia cubana de las últimas décadas del siglo XX ("Entre la sorpresa y el juego"). Cada novela funciona como una pieza independiente, pero la serie construye un mundo de ficción interconectado a través de cruces entre personajes y objetos que circulan entre ellas. Uno de esos objetos es una mochila FAPLA[9] que la protagonista de *Silencios* le regala a la protagonista de *La viajera* antes de su partida a Brasil, y que, a su vez, es intercambiada por error en el aeropuerto con Ángel, el protagonista de *Habana año cero*. La mochila materializa el tejido que conecta las distintas experiencias cubanas que la sinfonía cartografía.

La viajera narra las trayectorias divergentes de Lucía y Circe, dos amigas cubanas que salen de La Habana hacia São Paulo en 1990 y cuyas rutas se separan a lo largo de una década de desplazamientos por América Latina y Europa, fuera del eje tradicional hacia Estados Unidos. La centralidad de la movilidad en *La viajera* ha propiciado múltiples lecturas críticas centradas en la experiencia migratoria de sus protagonistas. Victoria Famin examina la novela desde la noción de nomadismo y entiende el desplazamiento de Circe como una exploración interior ("El nomadismo como búsqueda constante", 2020). Mabel Cuesta la sitúa dentro del período postsoviético y sostiene que estos textos amplían el canon narrativo cubano al introducir nuevas subjetividades femeninas y democratizar sus formas de representación (*Cuba post-soviética: un cuerpo narrado*

[8] *Silencios* (1999), *La viajera* (2005), *Habana año cero* (2012) y *El hijo del héroe* (2017).

[9] FAPLA es la sigla de las Fuerzas Armadas Populares de Liberación de Angola, brazo militar del Movimiento Popular para la Liberación de Angola (MPLA). Entre 1975 y 1991, en el marco de la denominada Operación Carlota, Cuba movilizó a más de 300.000 combatientes cubanos, primero como instructores de las FAPLA y posteriormente como tropas regulares en la guerra civil angoleña. La circulación cotidiana de uniformes, mochilas y equipamiento entre las dos fuerzas convirtió a estos objetos en marcadores reconocibles de toda una generación de cubanos vinculada por filiación familiar o vivencia directa al conflicto angolano.

en clave de mujer, 2012). Otra línea crítica ha privilegiado la dimensión intertextual, en particular el diálogo con el poema épico *Odisea*[10]. El estudio de Luisa Campuzano, "Residencia y errancia: perfiles de la emigración en *La viajera* de Karla Suárez" (2012), constituye una de las aproximaciones más sistemáticas en esta dirección al analizar la resignificación de Ulises y el recorrido de Circe en ambos textos. Estas lecturas han contribuido a consolidar dos ejes interpretativos predominantes, el desplazamiento como búsqueda subjetiva o exploración interior, por un lado, y la intertextualidad como clave para leer la novela en relación con la tradición épica, por otro, especialmente en lo que respecta a la figura del viajero y las configuraciones de género. No obstante, la lectura intertextual ha tendido a concentrarse en la correspondencia simbólica entre personajes y en la reescritura del mito, dejando en un segundo plano el modo en que la novela interviene en la propia lógica del movimiento.

Este capítulo parte de ese punto ciego. Sin desatender la presencia de la *Odisea*, leo *La viajera* no desde la equivalencia mítica, sino desde la forma en que desarticula la teleología del viaje que esa tradición presupone al reescribir figuras del imaginario migratorio y reformular las condiciones de la movilidad. A partir de esta operación, sostengo que *La viajera* realiza una intervención narrativa que reconfigura los supuestos más persistentes con los que se ha representado la migración cubana al proponer un sujeto errante en tensión, al desplazar la política como principio organizador de la movilidad y al instalar una identidad construida en el contacto. Esa reconfiguración produce un sujeto migrante que no puede ser leído ni desde el exilio político

[10]La *Odisea* narra el retorno de Ulises a Ítaca tras la guerra de Troya, un viaje de diez años durante el cual su esposa Penélope espera fiel en la isla, tejiendo y destejiendo un sudario para postergar a sus pretendientes. En el camino, Ulises atraviesa diversas paradas, entre ellas la isla de Eea, donde la hechicera Circe transforma a sus compañeros en cerdos y lo retiene durante un año antes de orientarlo hacia su regreso. La estructura del poema reparte el movimiento y la permanencia según el género: Ulises se desplaza, Penélope permanece como horizonte de la espera fiel, y Circe —sin moverse de su isla— funciona como obstáculo y, finalmente, como guía. El sentido del viaje queda determinado por el regreso: el nostos a Ítaca es el principio que organiza toda la épica.

ni desde la teleología épica del retorno, y abre en cambio una gramática de pertenencia construida en el movimiento y en el vínculo electivo, fuera del tribunal moral de patria y traición que organizó la literatura migratoria cubana del siglo XX. Esa sustracción permite no solo ofrecer otra historia de migración cubana, sino reformular las condiciones desde las que esa historia puede contarse.

Este capítulo se organiza en dos partes complementarias. La primera traza la trayectoria del corpus migratorio cubano desde los primeros relatos de la Revolución hasta el umbral del siglo XXI para mostrar cómo *La viajera* no interviene en el vacío sino en respuesta a un repertorio narrativo concreto. La segunda analiza la novela y se subdivide en tres secciones, cada una dedicada a una de las intervenciones con las que el texto reconfigura ese imaginario heredado. La Sección I examina el paso del sujeto migrante singular al sujeto errante en tensión; la Sección II, el desplazamiento de la política como principio organizador de la movilidad; y la Sección III, la construcción de una identidad relacional sostenida en la amistad y las pertenencias electivas.

Historiografía literaria migrante cubana

La gravitación de Estados Unidos sobre la movilidad cubana antecede a 1959. Jesús Arboleya subraya que, antes de la Revolución, la idea de progreso llega a la isla materializada en objetos y bienes norteamericanos (*La influencia*, 9). La modernidad se percibe como consumo y prosperidad, y la migración hacia Estados Unidos se configura menos como ruptura que como aspiración. Con la Revolución, sin embargo, la movilidad ingresa en un régimen distinto. Como observa Machado Cajide, el tema migratorio adquiere centralidad literaria a partir de 1959 porque la transformación interna del país, la política migratoria estadounidense y el deterioro de los vínculos bilaterales convierten la salida en problema histórico y afectivo de primer orden, cargado de conflicto ideológico y sanción moral (2). Cada oleada descrita por el Pew Hispanic Center

alimenta un corpus narrativo atravesado por exilio, fractura familiar y sanción ideológica, consolidando un eje interpretativo fuertemente polarizado.

Machado Cajide añade que la nostalgia, el reencuentro, y el sentimiento del retorno son los elementos comunes de la migración cubana (16). Esta tríada corresponde con precisión a lo que Svetlana Boym caracteriza como nostalgia restauradora, una modalidad orientada al *nostos* —el regreso al hogar— que se autoconcibe como verdad y tradición antes que como *algia*, es decir, como dolor o anhelo (*The Future of Nostalgia*, 2001, xviii). Esta tipología, que la sección II de este capítulo desarrolla en detalle, define el régimen afectivo dominante del archivo migratorio cubano del siglo XX. En ese registro, el anhelo se proyecta hacia la reconstrucción del hogar perdido y se anuda a tramas nacionales de pertenencia. Sara Ahmed añade una clave decisiva sobre esta operación afectiva al describir cómo "love here sticks the nation together; it allows cohesion through the naming of the nation" (*The Cultural Politics of Emotion*, 2004, 135). El amor por la nación no es un sentimiento previo que la literatura reflejaría, sino el efecto de una circulación de signos que pega a los sujetos al cuerpo nacional. Esta operación afectiva no flota fuera de la historia sino que opera dentro de una periodización literaria que la crítica ha discutido sin consenso.

La cronología de la literatura cubana revolucionaria ha sido objeto de debate crítico. Rafael Rojas sitúa el cierre del proceso revolucionario en 1976 con la Constitución socialista (*Historia mínima*, 9-12), mientras que Jorge Fornet identifica la crisis de 1989-1991 como el quiebre de los paradigmas narrativos heredados de las primeras décadas revolucionarias (*Los nuevos paradigmas*, 62-63). Sin entrar a resolver esta discusión, dentro de ese marco los escritores de la etapa revolucionaria reescriben los modos de contar la nación y el desplazamiento, reacomodan el imaginario de la cubanidad, y modelan las formas de narrar la movilidad, el tránsito y el retorno. El cuento "Camarioca la bella" de Sergio Chaple (Cuba, 1939), "Buen tiempo para un pretexto" y

"Su potro Potestad" de José Antonio Grillo (Cuba, 1929) ilustran esta movilidad, mostrando el impacto de la Revolución en las subjetividades que narran.

"Camarioca la bella" se sitúa en el contexto del puerto Camarioca, abierto por Fidel Castro en 1965 para que los emigrados de la primera oleada recogieran a sus familiares. El protagonista, Jesús Forte, es un empresario en bancarrota cuya corporación fue intervenida por el Estado. Su familia parte hacia el norte mientras él decide permanecer en la isla. Años después, cuando su familia regresa para llevárselo, él se niega y justifica su decisión en términos de traición a la patria (91). Jesús se define "fidelista" antes que "comunista" (90), y es esta postura la que cristaliza un paradigma donde salir o quedarse equivale a alinearse o traicionar. En Jesús, la pertenencia se ancla en una figura simbólica más que en una doctrina abstracta. Ahmed permite leer esta cristalización como economía afectiva, donde "affect does not reside in an object or sign, but is an effect of the circulation between objects and signs" (45). El término "fidelista" no nombra un contenido ideológico estable, sino un nodo en la circulación de signos donde la lealtad y el origen se acumulan recíprocamente. El cuento resalta una infraestructura migratoria marcada por la familia dividida y por la promesa de reunificación que el puente aéreo de los *Freedom Flights* — operado entre 1965 y 1973 para facilitar el reencuentro de familias separadas— hizo posible en términos logísticos pero no resolvió en términos afectivos. El norte es un horizonte privilegiado incluso cuando Jesús lo rechaza, porque es ese horizonte el que organiza la escena y obliga al sujeto a traducirse en términos de fidelidad.

José Antonio Grillo aborda ese mismo conflicto a través de la mirada de los niños. En "Buen tiempo para un pretexto", Grillo presenta a Arturo, quien vive en la isla con su tía. Arturo ha visto a su familia y a su mejor amigo migrar al norte (13, 14) y espera ser recogido en un futuro indefinido. Durante la espera, su tía insiste en llamarlo "Arthur" para que "se vaya acostumbrando"

(13). La familia fracturada produce un sujeto en suspenso formado para un destino que no controla. El cambio de nombre condensa una pedagogía de adaptación que precede al cruce físico de la frontera, convirtiendo al niño en aprendiz de una identidad que aún no le pertenece y que su cuerpo todavía no ha habitado. En "Su potro Potestad", Grillo profundiza esa tensión al mostrar que el relato de la salida no es único ni estable. Fader y Moder han "escapado" de Kiuba con su hijo y su criado para asentarse en el norte (19). Fader felicita a su hijo por comportarse como un "americanito" y le asegura que no necesitará hablar español, porque lo importante es centrarse en los negocios y en los caballos de carrera (21). Su hijo, sin embargo, cuestiona la retórica del "escape" que usa su padre para describir la salida de Kiuba porque él fue testigo de un proceso sin dramatismo ni urgencia. El relato de la migración como fuga no corresponde necesariamente a la experiencia vivida, y la distancia entre ambas versiones revela que la narrativa del exilio se construye retrospectivamente para legitimar decisiones que en su momento fueron más ambiguas.

En los casos de Chaple y Grillo, la migración aparece como efecto de una reorganización material de la vida familiar y económica, pero también como un dispositivo de clasificación social y política que separa a quienes se van de quienes se quedan, produciendo una familia fracturada por la guerra ideológica y por la promesa, siempre diferida, de reunificación. Chaple y Grillo componen un díptico moral-afectivo donde la migración transforma subjetividades. En los relatos, la experiencia migratoria queda organizada por el lazo con Estados Unidos, que funciona como horizonte dominante. Esta fijación migratoria se intensifica con mayor nitidez durante la Guerra Fría ya que la disputa ideológica redefine la frontera y repercute directamente en la movilidad. A diferencia del desplazamiento privilegiado que se ve en los cuentos de Chaple y Grillo, los movimientos posteriores retratan un desplazamiento y un migrante distintos. Mientras en Cuba se endurecen los controles de salida y la emigración se carga de significados morales y de sospecha,

en Estados Unidos se consolidan mecanismos orientados a la reunificación familiar y a la admisión administrada[11].

Esta doble dinámica, restricción interna y apertura selectiva externa, prepara el terreno para los hitos del puerto Mariel en 1980 y la crisis de los balseros en 1994. Ambos reescriben el imaginario social de la emigración al mostrar que la salida se traduce en pérdida definitiva, en sentido físico como simbólico, y alimenta la literatura que tematiza la lealtad política ya que quien parte queda expuesto a lecturas de traición o disidencia. La movilidad se narra menos como tránsito y más como umbral, y esa mutación articula el trabajo de Hugo Chinea (Cuba, 1942) y de Alejandro Robles (Cuba, 1962).

En "Míster Fernández", Hugo Chinea representa la salida desde Mariel como transacción mediada por redes diaspóricas y capacidad de pago. Míster Fernández, empresario exiliado desde 1961, aprovecha la apertura del puerto Mariel para convertir el traslado de parientes en un servicio remunerado lucrativo (78). La épica del exilio se mueve hacia una lógica mercantil, pero el mapa no cambia ya que Cuba sigue siendo punto de partida y Estados Unidos polo de atracción. "Los muertos", de Alejandro Robles, mueve el foco del viaje hacia la espera burocrática del deseo de salida. Víctor llega a una funeraria que se ha convertido en dormitorio de quienes esperan ser recibidos en la Oficina de Intereses de Estados Unidos (44). Sofía es una de ellas, su madre emigró a Estados Unidos y sus hermanos hicieron la misma travesía en balsa, en la que muere uno de ellos (44). La partida se vuelve una forma de muerte social, sintetizada en la fórmula "para mí murió" (50), que Víctor recuerda como respuesta habitual ante la emigración de un familiar. Los cuentos

[11]Entre estos mecanismos se encuentran los ya mencionados *Freedom Flights;* el *Cuban Adjustment Act*: una ley federal (1966) que habilita a ciudadanos cubanos que hayan sido inspeccionados, admitidos y/o puestos en parole después del 1 de enero de 1959 a solicitar el ajuste de estatus a residente permanente legal tras al menos un año de presencia física en el país; y la política de "pies secos pies mojados". Una práctica administrativa a partir de 1995 que permitía que los cubanos interceptados en el mar fueran devueltos o enviados a un tercer país, mientras que quienes lograban tocar territorio estadounidense podían recibir parole y, en combinación con *el Cuban Adjustment Act*, acceder hacia la residencia permanente.

de Chaple, Grillo, Chinea y Robles condensan el código interpretativo de la segunda mitad del siglo XX donde la movilidad aparece como dilema ideológico, operación logística o espera necropolítica, organizada por un eje vertical privilegiado. Esta impronta explica por qué buena parte del corpus migratorio de la época se organiza alrededor del conflicto político y por qué la Revolución se mantiene como referencia inevitable incluso cuando el texto no la menciona.

Christina M. García, en *Corporeal Readings of Cuban Literature and Art* (2024), sitúa la polarización entre lealtad y traición dentro de una economía de afectos políticos que excede la trama migratoria y satura el imaginario revolucionario en su conjunto. En su lectura, el arquetipo nacional cubano del siglo XX se construye sobre la inmunidad, la masculinidad y la disposición al sacrificio: "hombre nuevo, an immune man, invulnerable to physical and moral contamination. […] an imagined immunity, protecting the nation's sovereignty against the threat of foreign incursions, has resulted in inhospitable practices and the sacrifice of its populace" (6). La retórica de invulnerabilidad no es un atributo neutral ya que las prácticas inhóspitas hacia quien parte y la exigencia de sacrificio sobre quien permanece son la cara material de esa inmunidad imaginada. Frente a esa retórica, García identifica una contracorriente cultural cubana que rechaza "the moralism, masculinist heroism, and presumed immunity of the Cuban state rhetoric" y privilegia, en cambio, "ethics, vulnerability, and survival over sacrifice" (7). El corpus migratorio que se ha rastreado opera dentro del primer registro ya que Jesús Forte, Míster Fernández y los hermanos balseros encarnan esas figuras masculinas de sacrificio que confirman la inmunidad del relato nacional. *La viajera*, como mostrará la sección II, se inscribe en la contracorriente.

En el caso cubano, la centralidad del conflicto político no solo rige las representaciones de la migración, sino también las condiciones mismas de lectura de la literatura. Como observa Lanie Millar en "Cuban Revolutionary Literature" (2023), la narrativa cubana ha sido con frecuencia

interpretada como un espacio donde los textos funcionan como evidencia de la posición ideológica de sus autores, de modo que "literature is sometimes probed for evidence of writers political and ideological allegiances, which become the primary frame through which their work is read" (4). En este contexto, la valoración crítica y la circulación de los textos quedan atravesadas por una lógica donde la afiliación política del escritor puede pesar tanto como las propias cualidades literarias de la obra. A esta lógica del campo literario, que disciplina el texto leyéndolo como declaración política, corresponde una operación paralela sobre el cuerpo migrante mismo. García describe la insularidad cubana como un espacio donde "imagined limits sustained fictions of autonomy and closure" (13), una pizarra en blanco proyectada por la fantasía colonizadora cuyos contornos cerrados terminaron trasladándose al sujeto migrante. El relato migratorio del siglo XX heredó esa función disciplinaria al traducir cualquier salida en veredicto sobre el cuerpo del migrante, calificándolo de fiel o traidor antes incluso de que ese cuerpo articulara su propia experiencia.

El predominio del marco ideológico ha sido señalado también desde otros campos. Ruth Behar ha observado que "there is a generation who want to go beyond the Castro fixation and create cultural and emotional ties among all Cuban people" (4). Su observación apunta a un desplazamiento gradual en las formas de abordar la experiencia cubana, donde la identidad y la cultura dejan de leerse exclusivamente a través del prisma del conflicto político. Sara Ahmed ofrece un marco para entender por qué ese desplazamiento es difícil de producir, al describir cómo ciertos signos políticos se pegan a los cuerpos y persisten incluso cuando los sujetos buscan desactivarlos. Para Ahmed, "such words and signs tend to stick […] they become attached through particular histories of association" (13). En el caso cubano, la fijación que Behar describe no es solo discursiva sino afectiva, y opera produciendo cuerpos legibles solo a través de su relación con

el Estado revolucionario. Esa fijación afectiva tiene su correlato institucional en la organización del campo literario cubano.

Amir Valle, crítico cubano, añade que la fijación del canon literario responde con frecuencia a criterios extraliterarios ("Narrativa cubana algunos raros", 45). En la narrativa cubana del siglo XX, estos criterios se vinculan estrechamente con la institucionalidad revolucionaria y con las dinámicas de la política cultural del Estado, que durante décadas fueron capaces de condicionar la publicación, la circulación y el reconocimiento de los textos. En ese contexto, la Revolución organiza el campo cultural, y reconfigura los marcos de imaginación literaria, dificultando una escritura situada por completo fuera de ese campo de fuerzas. Este proceso termina consolidando el conflicto político como horizonte narrativo predominante.

La crisis del Período Especial en los 90 modifica el escenario político, ya que la escasez y la precariedad generan un registro urbano que dramatiza el derrumbe material. "Los muertos", de Alejandro Robles, ejemplifica esta situación al retratar un paisaje de desgaste social, donde se acumulan puertas averiadas, espejos rotos, teléfonos que no funcionan y baños en ruinas (44, 45). Esta línea de ruina también aparece en el trabajo de Zoé Valdés (Cuba, 1959), Leonardo Padura (Cuba, 1955) y la misma Karla Suárez, narrativas que construyen una ciudad marcada por la degradación de la infraestructura, donde el Estado aparece como ausencia antes que como garante. Aunque la migración no ocupa el centro del relato, opera como horizonte imaginado frente a un presente caótico. Anke Birkenmaier documenta este registro como parte de un boom representacional cuyas imágenes circulan tanto dentro como fuera de la isla, donde "architectural decay signaled the inevitable decline of Cuba's socialist project" (*Havana Beyond the Ruins*, 2011, 4). Esa codificación fija el horizonte representacional dominante del período, y es ese horizonte el que el corpus aquí examinado no logra abandonar.

En el caso de la escritora Zoé Valdés, ese registro aparece mediante el humor y la ironía directa contra el régimen y contra la precariedad. *La nada cotidiana* (1995) y *Te di la vida entera* (1996) componen un conjunto que insiste en la decepción y el desarraigo. *La nada cotidiana* apunta a la escasez de comida, pasta dental, energía eléctrica, medicamentos, e ironiza que "hay que ser vegetariano, aunque no hay vegetales" (99, 171, 31). *Te di la vida entera* resalta esa escasez enfatizando el hambre que se pasa, y planteando la paradoja sobre la existencia de hospitales sin medicamentos, en un país donde se crean los mejores médicos, pero todos están fuera de la isla (107, 179, 243).

Leonardo Padura, por su parte, ofrece otra modulación del mismo clima de ruina a través de la novela policial. En su tetralogía *Las cuatro estaciones*[12], y en novelas posteriores como *La neblina del ayer* (2005), el detective Mario Conde y su entorno permiten leer la ciudad como archivo de crisis y como mapa de degradación institucional y afectiva. Aunque no son novelas migratorias, el trasfondo sugiere con frecuencia que la salida se vuelve horizonte para quienes no encuentran expectativas en el presente. Padura fija una Habana de desfondamiento material donde emigrar se narra como síntoma social. Velia Cecilia Bobes, socióloga cubana, ha caracterizado este registro como uno de los dos polos dominantes en la representación de La Habana posterior a 1990, un polo en el que Padura y otros narradores del período fijan la "ciudad del derrumbe" frente a la "Habana virtual" mercantilizada para el turismo ("Visits to a Non-Place", 2011, 26-27).

El cierre de la década de 1990 profundiza la crisis migratoria y altera las condiciones concretas de movilidad. El Período Especial obliga al Estado a abrir espacios al turismo internacional, transformando la ciudad en un escenario desigual entre visitantes y residentes. Esta

[12] *Las cuatro estaciones* es la tetralogía policial de Leonardo Padura protagonizada por el detective Mario Conde. Está compuesta por cuatro novelas, una por cada estación, *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), y *Paisaje de otoño* (1998).

apertura genera circuitos económicos y sociales que, junto a la figura administrativa del PRE[13], facilitan modalidades de migración regularizadas a través del matrimonio con extranjeros (Antonio Aja Díaz, 10). Esta dinámica amplía el horizonte migratorio más allá de Estados Unidos, con Europa como nuevo polo de atracción. El cuento "Pregúntaselo a Dios" de Marilyn Bobes León (Cuba, 1959) se sitúa en este cruce. La protagonista, Iluminada Peña, se casa con un francés en La Habana para poder emigrar (7, 12), un dispositivo que convierte el cuerpo femenino en mediación contractual de la movilidad y que la narrativa cubana de finales de los noventa empieza a documentar. La parte epistolar del cuento, donde Iluminada comparte con su mejor amiga en Cuba su aburrimiento e incomodidad cultural (6, 12-14), inscribe la escritura íntima femenina como soporte afectivo del vínculo migrante. Esa función reaparece en *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra (Cuba, 1970), aunque desde la posición inversa. Si Iluminada escribe cartas desde el extranjero para sostener el lazo con la isla, Nieve escribe un diario desde la isla para registrar las partidas sucesivas de quienes la rodean. Las dos protagonistas confían a la escritura íntima femenina la tarea de sostener afectivamente lo que la migración separa, una desde el destino y otra desde el origen.

En el corpus descrito hasta aquí, la figura del migrante tiende a aparecer masculinizada por la frecuencia de protagonistas varones y por el tipo de dilemas narrativos que estructuran los relatos. En Chaple, el centro narrativo es Jesús Forte. En Chinea, la movilidad se administra desde la figura masculina de Míster Fernández. En Robles, aunque la historia de Sofía condensa la tragedia migratoria, el relato se reconstruye a partir de la experiencia de sus hermanos balseros. La errancia aparece así articulada desde sujetos masculinos que encarnan decisiones, transacciones o

[13] El Permiso de Residencia en el Exterior (PRE) fue una categoría migratoria que permitía a ciudadanos cubanos residir fuera del país por períodos prolongados sin perder su estatus legal de residentes en Cuba. A diferencia de la emigración definitiva, el PRE mantenía derechos patrimoniales y vínculos formales con el Estado.

sacrificios asociados a la migración. Esta configuración no puede desligarse de la composición del propio campo literario cubano. Durante buena parte del siglo XX, y de manera particularmente marcada en las primeras décadas de la Revolución, la narrativa cubana publicada tuvo una presencia mayoritaria de autores masculinos, lo cual incidió tanto en la selección de experiencias representadas como en la construcción del sujeto migrante dentro de la ficción. Haciendo eco de las críticas de Luisa Campuzano y Catherine Davies, Lanie Millar apunta a un cambio significativo hacia finales de siglo:

> Both Luisa Campuzano in 1988 and Catherine Davies in 1997 lamented the scarcity of women represented among Cuban authors published in the first decades of the revolution, a situation that changed slowly over the subsequent years and then accelerated in the 1990s and into the twenty-first century. (Millar)

Esta dinámica del campo literario tuvo consecuencias directas en la representación migratoria. Dentro del corpus que aquí se examina, la experiencia femenina aparece con menos frecuencia y el migrante se estabiliza como figura masculina. La década de 1990 introduce, sin embargo, un cambio perceptible en la configuración del campo literario. El aumento de escritoras que comienzan a publicar con mayor visibilidad coincide con un desplazamiento estético que amplía las formas de representar la experiencia femenina. Autoras como Wendy Guerra, Marilyn Bobes León, Ena Lucía Portela (Cuba, 1972), Zoé Valdés y la misma Karla Suárez, han situado en el centro de sus novelas voces femeninas que reflexionan sobre el desencanto político, la precariedad material y la vida cotidiana durante el Período Especial. Dentro de ese conjunto, la movilidad aparece con frecuencia como horizonte imaginado antes que como desplazamiento afectivo en personajes como Nieve (*Todos se van*), Yocandra (*La nada cotidiana*), Cuca Martínez (*Te di la vida entera*) o Zeta (*Cien botellas en una pared*), quienes encarnan subjetividades que

observan la salida de otros. Ellas imaginan la posibilidad de partir y elaboran críticamente la vida en la isla, pero permanecen ancladas en una experiencia de inmovilidad.

Silencios (1999), primera novela de Suárez, opera desde esa misma posición. Su narradora anónima declara al final de la novela haberse "pasado la vida observando cómo se mueven los otros" (82): el tío hacia Miami, el Poeta hacia París, el Merca durante la crisis de los balseros de 1994, Cuatro hacia España. Esta inmovilidad ofrece una perspectiva fundamental sobre la experiencia femenina migratoria, en tanto explora las formas en que la espera, la observación o la imaginación del viaje configuran la vida cotidiana de quienes permanecen en la isla. Dentro del corpus revisado, la movilidad activa tiende a organizarse desde posiciones masculinas, mientras las protagonistas femeninas habitan con frecuencia una experiencia de inmovilidad.

El fortalecimiento de la mujer escritora coincide con un cambio más amplio que funciona como umbral para "la nueva errancia". La disolución de la Unión Soviética altera el sistema material del libro en Cuba y fuerza a muchos autores a publicar fuera. Esther Whitfield muestra que entre 1994 y 2002 los nombres cubanos se vuelven habituales en el exterior, en un contexto en que las editoriales europeas y norteamericanas demandan relatos capaces de hacer reconocible la experiencia cubana ("Truths and Fictions", 21-22). Esa condición de circulación consolida una estética de la crisis que privilegia las imágenes de escasez y desencanto. Jesús Díaz describe esa narrativa como un "turismo literario" que convierte la ruina material de la isla en un repertorio consumible por el lector extranjero ("Encuentro, entre la isla y el exilio", 103); Birkenmaier precisa la lógica voyeurista del realismo sucio cubano en el mercado europeo, donde la inmediatez de la representación se valora "a costa de su análisis social […], lo marginal sigue funcionando como reclamo editorial en Occidente" ("Más allá del realismo sucio", 41). Frente a esa exigencia, Díaz reclama una "literatura verdadera" como "el lugar imposible donde tratan de expresarse la tragedia

y la comedia, el abismo y la ambigüedad entre los que se mueve este siglo" (103). *La viajera* ofrece una respuesta a esa "literatura verdadera" que Díaz reclama.

La historiografía trazada hasta aquí permite identificar los rasgos que componen el repertorio narrativo contra el cual *La viajera* interviene. La novela se publica en 2005, en el mismo punto en que la disolución de la Unión Soviética y la mercantilización editorial reorganizaban el campo literario cubano, pero opera desde una posición que ese repertorio anterior no había nombrado. La intervención es de reconfiguración ya que la novela toma elementos que el corpus migratorio había organizado por separado y los desactiva como principios estructurantes.

La primera operación de *La viajera* sobre ese repertorio actúa sobre el tribunal moral que el corpus migratorio del siglo XX había instituido. Donde Chaple cristalizaba la pertenencia en la oposición fidelista/traidor, donde Chinea convertía la salida en transacción mediada por la diáspora y donde Robles la traducía en muerte social, *La viajera* no reproduce esa gramática como principio organizador de la experiencia migratoria. El binomio lealtad/traición sigue circulando en el texto, pero ya no como veredicto que organiza la salida desde adentro, sino como discurso que interpela al cuerpo migrante desde afuera. El amor por la nación que Ahmed describe como circulación de signos que adhiere a los sujetos al cuerpo nacional persiste, pero como demanda de gratitud que la novela registra sin asumir. Las acusaciones de "vendepatria" que reciben Lucía y Circe son la cara visible de esa exigencia. Estas acusaciones son analizadas en la Sección III.

La intervención avanza también sobre el régimen afectivo del corpus. La nostalgia restauradora que Boym describe como reconstrucción transhistórica del hogar perdido, y que Machado Cajide identifica como la tríada de retorno, reencuentro y pertenencia que vertebra la migración cubana, *La viajera* la sustituye por dos posiciones distintas. Por un lado, una nostalgia reflexiva que sostiene el *algia* (el dolor del anhelo) sin proyectarla en la reconstrucción del *nostos*

(el regreso al hogar). Por otro lado, un rechazo radical de toda gramática nostálgica. La memoria afectiva con la que Suárez convoca La Habana se sustrae además del realismo sucio que estructuraba a Valdés, Padura y al boom representacional documentado por Birkenmaier y Whitfield, ya que no acumula los signos del colapso ni los traduce en repertorio reconocible para una mirada externa, sino que registra el vínculo que cada espacio guarda con quien lo habitó. La diferencia no radica en negar la crisis, sino en no hacerla principio organizador de la movilidad. *La viajera* elude también la "Habana virtual" mercantilizada para el turismo como eje dominante de la narrativa del período, al desplazar el centro narrativo fuera de La Habana.

Sobre el sujeto migrante, *La viajera* opera el desplazamiento más radical. Frente al "hombre nuevo" que Christina M. García identifica como arquetipo nacional construido sobre la inmunidad, la masculinidad y el sacrificio, la novela se inscribe en la contracorriente cultural que privilegia la ética, la vulnerabilidad y la supervivencia sobre el sacrificio. La descentralización del marco político adquiere así una densidad mayor que no se limita a la ausencia temática del Estado revolucionario, sino que reorienta la economía de afectos políticos que ese Estado había producido.

La viajera abandona la posición de testigo desde la cual las protagonistas femeninas de Valdés, Portela, Guerra y la propia Suárez de *Silencios* habitaban una experiencia de inmovilidad mientras la movilidad activa se organizaba narrativamente desde posiciones masculinas. La novela sitúa a sus protagonistas como sujetos activos del movimiento y desplaza la cartografía hacia el sur y hacia Europa, sustrayéndose del eje vertical que organizaba a Valdés y Portela. La escritura íntima, que en Bobes León sostenía afectivamente al migrante y preservaba el vínculo con la isla, y que en Guerra atestiguaba la inmovilidad desde adentro, opera en *La viajera* como archivo dinámico que reorganiza el trayecto desde el presente. La generación que Behar identificaba como dispuesta a ir más allá de la fijación política y construir vínculos transnacionales encuentra en

Suárez una de sus voces más nítidas. Esa apertura coincide con un debate sobre el lugar de enunciación que el cambio de siglo reactiva.

Lanie Millar recuerda que la etiqueta "literatura de la Revolución" se ha aplicado con criterios opuestos. A veces restringe el corpus a quienes están "living on the island" o a "works published in Cuba by writers before they left", y otras lo amplía hasta incluir a "Cubans living on the island together with those in the diaspora as part of the phenomenon of literature of the revolution" (Millar). En ambos casos la geografía opera como criterio de legitimidad que organiza la inclusión y exclusión del canon. Esa geografía se vuelve aún más exigente cuando el mercado cultural internacional valora al cubano residente en la isla como garante de autenticidad (Arboleya, 44), una jerarquía que confunde residencia con autoridad. Bajo cualquiera de estos criterios, una escritura como la de Suárez —cubana, posrevolucionaria, no residente— queda atrapada entre la exclusión territorial y la sospecha de inautenticidad.

Frente a esa trampa, Iván de la Nuez ofrece una caracterización productiva al situar a Suárez en la primera generación posrevolucionaria, aquella cuya "experiencia cosmopolita" se construye en el habitar simultáneo de ciudades como "París y Miami, Nueva York y México, Moscú y Barcelona, Oporto y La Habana" (*Fantasía roja*, 59). Esa cartografía vital no contradice su condición cubana, la complejiza, ya que las trayectorias entre La Habana y varias ciudades europeas desarman la ecuación que mide la cubanidad por la residencia. Amir Valle precisa esa posición desde otro ángulo al describir a Suárez como una escritora "rara" por su negativa a plegarse a modas y protocolos de publicación (47). La caracterización aclara por qué *La viajera* puede sustraerse del interrogatorio político y de la fetichización de la crisis sin perder por eso su condición cubana, y reubica la migración en un registro experiencial que no necesita apoyarse de forma compulsiva en la denuncia política.

Al desactivar el interrogatorio político, el texto abre la cartografía relacional del viaje. La errancia se vuelve legible como propuesta posrevolucionaria que responde tanto al archivo migratorio del siglo XX como a la mercantilización del Período Especial. En esa doble operación, Suárez contribuye a renovar el mapa de la narrativa migrante cubana a través de *La viajera* al articular tres intervenciones que el resto del capítulo analiza. La primera es la pluralización del sujeto migrante singular en dos trayectorias femeninas en tensión. La segunda es el desplazamiento de la política como principio organizador de la movilidad. La tercera es la construcción de una identidad relacional sostenida en la amistad, el archivo y las pertenencias electivas.

"La nueva errancia" se inscribe en dos marcos teóricos que el capítulo articula. El central es la noción de errancia que Édouard Glissant elabora desde el Caribe. Para Glissant, errar no es vagabundeo improductivo ni desplazamiento heroico hacia un destino; es una forma de pensar y habitar que rechaza la "flecha" de la conquista —orientada a la apropiación y a la fundación de un territorio único— y se inclina por una relación abierta con la multiplicidad. La errancia glissantiana "es lo opuesto del exilio" porque no presupone un origen perdido cuya restauración guíe el movimiento (*Poética de la Relación*, 30). Esta concepción permite leer el desplazamiento de Circe no como huida ni como búsqueda de un destino, sino como modo de existencia que produce identidad en cada encuentro. Sobre ese horizonte conceptual, James Clifford aporta una precisión adicional. Clifford propone, frente al supuesto dominante en la antropología y en buena parte de la literatura migratoria del siglo XX según el cual las raíces preceden y fundan a las rutas, una cartografía donde "practices of displacement might emerge as constitutive of cultural meanings rather than as their simple transfer or extension" (Routes, 3). La cultura, según esta lectura, se constituye en el desplazamiento mismo, no a pesar de él. Glissant y Clifford convergen en una operación común que invierte la prioridad de la raíz sobre la ruta, y que opera como horizonte

general del capítulo. Esa operación se despliega en *La viajera* a través de tres marcos conceptuales más específicos, uno por sección.

La primera sección lee el descentramiento del sujeto migrante singular a través de las observaciones de Patricia Pessar y Sarah Mahler sobre el sesgo masculino y solitario que estructuró parte de los estudios migratorios, y de Braidotti sobre la multiplicidad interna del sujeto femenino nómada, dos categorías que permiten pensar la errancia como un conglomerado de experiencias y no como posición única. La segunda aborda el desplazamiento político desde la tipología de Boym sobre la nostalgia restauradora y reflexiva, la teoría de Ahmed sobre la circulación afectiva de la nación, y la noción de figuración que Rosi Braidotti distingue de la metáfora. La tercera examina la identidad relacional desde el meta-archipiélago de Benítez-Rojo, la fenomenología corporal que García articula desde el Caribe cubano, la episteme sensorial que Santos-Febres teoriza desde la literatura caribeña, y la Relación de Glissant.

Arquitectura de la novela.

La viajera se publica en 2005 y se organiza en cuatro partes nombradas por las ciudades del recorrido de Circe (São Paulo, Ciudad de México, Madrid y París). La narración alterna entre dos voces: una tercera persona omnisciente que sigue el reencuentro de Circe con Lucía en Roma y se dispersa en capítulos focalizados sobre Lucía, Circe, Ulises y Bruno; y una primera persona femenina que registra en el Cuaderno de Bitácora el recorrido previo de Circe desde su salida de Cuba. Dos capítulos titulados “Piensa Lucía”, ubicados en el presente narrativo de 1999, abren y cierran el libro como un par especular. Lucía vive en Roma con Bruno, su marido italiano, y al volver del trabajo encuentra entre la correspondencia un sobre azul con letras rojas. La postal viene de Circe, desde Naxos. La lectura de la postal activa el dispositivo de rememoración que estructura toda la novela. Antes de que el lector entre al pasado, Suárez ha establecido el presente como

tiempo de quien recibe una escritura ajena y la procesa como propia. La novela no comienza con la salida sino con la lectura de la huella que la salida ha dejado.

Esa lectura abre tres planos temporales que el resto del libro articula sin sincronía lineal. El presente, en Roma en 1999, enmarca la acción y aparece solo en las dos "Piensa Lucía". El pasado próximo, en Roma en 1997, corresponde al reencuentro en el apartamento de Lucía cuando Circe llega con su hijo Ulises; este plano se narra en tercera persona omnisciente y se distribuye en capítulos focalizados sucesivamente sobre los cuatro personajes que conviven en ese espacio. Finalmente, el pasado remoto (desde 1990, en una década de desplazamientos) se registra en primera persona en el Cuaderno de Bitácora donde el lector accede al recorrido de Circe al mismo ritmo en que Lucía lo lee. Como hilo conector de los tres planos funciona el Concierto de Aranjuez[14], que enmarca el tiempo de lectura del presente y reaparece en momentos clave del pasado, una función que la Sección III analiza con detalle.

Esta configuración formal responde a las características específicas del desplazamiento cubano que la historiografía ha trazado. La migración cubana del siglo XX se constituyó históricamente como un fenómeno individual organizado por la fractura entre quienes parten y quienes permanecen, donde la salida funcionaba como veredicto irrevocable y la escritura epistolar como soporte afectivo de un vínculo cancelado. *La viajera* registra esa especificidad y la

[14] El Concierto de Aranjuez fue compuesto por Joaquín Rodrigo (Sagunto, 1901 – Madrid, 1999) en 1939, durante el cierre de la Guerra Civil Española y en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Inspirado en los jardines del Palacio Real de Aranjuez, antigua residencia veraniega de los Habsburgo y los Borbones, fue compuesto mientras Rodrigo y su esposa atravesaban la pérdida de su primer hijo. La obra se estructura en tres movimientos —Allegro con spirito, Adagio y Allegro gentile—, de los cuales el Adagio central se ha vuelto el más célebre por las inflexiones del cante jondo que lo recorren. Reconocida como una de las piezas más representativas de la música española del siglo XX, ha sido reinterpretada extensamente fuera del registro clásico, notablemente por Miles Davis en Sketches of Spain (1960) y por Paco de Lucía en clave flamenca (1991), trayectoria que la ha consolidado como una obra itinerante entre tradiciones, géneros e idiomas.

reorganiza. Sobre esa configuración, la primera de las tres intervenciones que organizan el resto del capítulo, el descentramiento del sujeto migrante singular, articula la sección siguiente.

I. Del sujeto migrante singular al sujeto errante en tensión.

La figura migrante que predomina en el corpus cubano del siglo XX se construye como una figura singular en tres sentidos. Primero, es una figura mayoritariamente masculina cuya experiencia articula el centro narrativo del relato. Segundo, recorre una trayectoria vertical única. Tercero, se narra desde una sola voz y posición. Esta configuración no agota la literatura migratoria del siglo, pero sí caracteriza el repertorio frente al cual *La viajera* interviene, y describe no solo la experiencia representada sino la estructura misma que la organiza. *La viajera* opera sobre esa singularidad en tres niveles simultáneos. Primero, distribuye la experiencia migratoria entre dos trayectorias femeninas en tensión. Segundo, integra la maternidad dentro del régimen de movilidad sin convertirla en arraigo. Tercero, construye una estructura narrativa de voces superpuestas que ninguna posición única puede contener.

Patricia Pessar y Sarah Mahler observan que los estudios migratorios construyeron como norma el modelo del migrante solitario y masculino, y que ese estereotipo persistió incluso cuando la evidencia demostraba que las mujeres migraban en proporciones equivalentes a los hombres ("Transnational Migration", 822). A esto, Rosi Braidotti agrega que la complejidad del tránsito y de la (in)movilidad desafía los modos establecidos de representación teórica y exige un esfuerzo adicional para encontrar cartografías que den cuenta de sus múltiples pertenencias (*Nomadic Subjects*, 10). Karla Suárez rompe el estereotipo y expone la cartografía múltiple en *La viajera.* Aunque el título de la novela anuncia una figura singular, se construye en realidad una escena en plural. El gesto más inmediato es el descentramiento de la figura masculina como modelo ejemplar de la experiencia migratoria. En los cuentos de Chaple, Grillo, Chinea y Robles, la migración gira

en torno de sujetos masculinos que simbolizan decisiones y sacrificios. *La viajera* sitúa en cambio dos trayectorias femeninas principales en el centro de la narración y convierte la diferencia entre ellas en el motor del relato.

El desplazamiento de la figura masculina es solo el punto de partida. *La viajera* no solo radica su importancia en que las protagonistas sean mujeres sino también en que ellas no constituyen una experiencia femenina homogénea. La historia de Circe se articula a través de la memoria de Lucía, y ese mecanismo narrativo produce desde el comienzo una pluralización que desarma la singularidad del migrante canónico. En *La viajera,* la pluralización del sujeto migrante se despliega a través de la coexistencia de trayectorias migratorias distintas, de la multiplicidad de estas dos experiencias femeninas que la narración pone en juego; y de la pluralidad de voces que articulan el relato, donde la memoria de Lucía, la escritura de la bitácora y la propia voz de Circe producen una narración compuesta por registros superpuestos.

La novela sitúa el punto de divergencia desde marzo de 1990 en el aeropuerto de La Habana, día en el que Circe y Lucía coinciden antes de volar hacia São Paulo. Circe sale con una certeza sobre el sentido de la salida y Lucía, con un propósito delimitado y reversible: "Circe salía con su visa de turismo y con la convicción de no regresar, Lucía iba a sus estudios" (50). El mismo aeropuerto, el mismo vuelo, el mismo día, dos formas distintas de habitar la movilidad. Esta tensión es la primera evidencia de que el sujeto migrante ya no es singular sino errante en tensión, dos modos de habitar el movimiento que coexisten sin resolverse. Esa divergencia activa una inversión del referente clásico inscrito en la onomástica de la protagonista. La Circe de la *Odisea* es una hechicera confinada a Eea, cuyo poder se ejerce dentro de los límites de la isla y queda neutralizado por la intervención masculina de Hermes. Esa Circe recibe a los viajeros que arriban, no parte ella misma. La Circe de Suárez invierte esa posición porque no espera al viajero, es ella

quien abandona la isla y se niega al retorno, y el movimiento se constituye en condición de su existencia. Lucía, en cambio, sostiene a La Habana como Ítaca y conserva la teleología del regreso que el modelo homérico organiza. La escena en el aeropuerto inscribe entonces dos resignificaciones del mito. Una mujer sale por elección propia, otra mantiene viva la promesa del regreso. Esta tensión marca una asimetría productiva que coexiste sin resolverse y que se despliega en el texto como tensión productiva que la Sección II y la Sección III examinarán desde el desplazamiento político y desde los vínculos relacionales respectivamente.

Circe encarna el polo de la errancia radical, su desplazamiento responde a una disposición vital que organiza toda su existencia: "su vida estaba basada en la cinética, era puro movimiento, cambio constante, […]; lo único que permanecía intacto era su búsqueda" (191). La cinética sitúa la movilidad de Circe como una condición constitutiva de su subjetividad antes que como una respuesta a circunstancias externas. Circe no se mueve porque algo la obliga, el movimiento es el modo en que ella existe; por otro lado, Lucía representa el polo de la permanencia. Aunque participa del viaje inicial, su trayectoria se orienta hacia el deseo de un lugar estable, una red de afectos fijos y una vida que no se reinicia en cada ciudad. La estabilidad no es para ella una renuncia al movimiento sino una forma distinta de habitarlo, una que privilegia la profundidad sobre la extensión y la permanencia sobre la exploración. En un momento de confrontación Lucía le recrimina a Circe que "lo difícil es quedarse en un lugar y construir algo" (327). Lucía no entiende la errancia de Circe porque, para ella, el movimiento sin destino produce dispersión. Mientras Lucía lee la errancia como huida, Circe la vive como condición. Esa incomprensión muestra que las dos trayectorias son formas genuinamente distintas de ser y estar en el mundo.

Como Circe, Lucía tampoco pertenece al modelo canónico del migrante cubano. Sale de Cuba para estudiar, vive fuera sin declararse exiliada, realiza un regreso corto, y construye nexos

afectivos con los espacios que no están organizados por la lealtad ideológica. La diferencia en el recorrido que cada una practica no es que Circe represente "la nueva errancia" y Lucía no, sino que cada una la habita desde un ritmo y una estrategia distinta. La pluralización del sujeto errante demuestra que la errancia es un modo de viaje que no puede reducirse a un tipo único de sujeto. Las trayectorias de Circe y Lucía se mantienen en contacto a lo largo del tiempo y muestran que el desplazamiento adopta ritmos y estrategias distintas según las decisiones personales, las circunstancias materiales y los vínculos que sostienen la experiencia migratoria. Karla Suárez construye una escena migratoria plural donde la errancia de Circe y la permanencia de Lucía aparecen como formas coexistentes de habitar el movimiento, proponiendo un campo de posibilidades donde distintas estrategias de vida pueden desarrollarse simultáneamente.

La viajera introduce otro desplazamiento importante al integrar la maternidad sin que esta funcione como fijación territorial. Pessar documenta que en la década de los noventa surgió el "transnational mothering": "when immigrant women work abroad [...] while their children remain in their countries of origin" ("Engendering Migration Studies", 584). En el imaginario migratorio moderno, la maternidad aparece asociada al arraigo, al hogar y a la suspensión del movimiento. Estos modelos resaltan que la mujer debe decidir entre permanecer en el hogar a la espera del viajero, o emprender su propio viaje y sufrir la fractura espacial. *La viajera* invierte esa dirección ya que la maternidad de Circe no replantea su vida en torno a la detención del viaje ni la convierte en una figura de arraigo. Por el contrario, se inscribe dentro del mismo régimen de movilidad que caracteriza su trayectoria. Durante su embarazo, Circe le habla a su hijo y le desea buen augurio encontrando su ciudad en el mundo (261), incorporándolo al movimiento antes de que nazca. En vez de detener la errancia, su hijo entra en ella. La maternidad se incorpora al desplazamiento como una experiencia más, sin interrumpirlo ni reorientarlo.

El nacimiento de Ulises no altera el ritmo de movilidad. Con él, Circe se muda de casa en Madrid, va a París, de ahí a Roma y finalmente a Naxos. Circe no aparece como una figura que desafía deliberadamente los roles tradicionales sino como alguien que continúa viviendo de acuerdo con el ritmo que ya organizaba su existencia antes de ser madre. Este gesto confirma que el sujeto errante que *La viajera* propone no es singular en ninguna de sus dimensiones. Así como la trayectoria migratoria no adopta una forma única entre Circe y Lucía, tampoco la maternidad fija al sujeto femenino en una posición única. En "la nueva errancia", la pluralización describe la diversidad de rutas y la condición que atraviesa todas las dimensiones de la experiencia que la novela representa. Ser madre, como ser migrante, no determina una posición única sino que se pliega a las condiciones y al ritmo de cada sujeto.

La pluralización se extiende a los modos en que la experiencia migratoria se registra y se narra. Una pieza central de esa pluralidad aparece en el Cuaderno de Bitácora que Circe escribe durante sus desplazamientos. El objeto introduce una segunda voz en la narración y complejiza la estructura temporal del relato. La historia de Circe llega a través de la memoria retrospectiva de Lucía, quien reconstruye el pasado desde el presente de Roma, y también a través de fragmentos escritos desde el interior mismo del desplazamiento. Mientras la memoria recompone el pasado desde la distancia, la bitácora fija escenas dispersas del viaje como trabajos temporales, encuentros fortuitos, recorridos urbanos y reflexiones breves sobre la vida en tránsito.

La elección de la primera persona femenina como voz dominante de la bitácora es un gesto significativo en el contexto de la narrativa cubana. Luisa Campuzano ha documentado que el canon narrativo de la Revolución quedó estructurado en torno a una voz épica masculina que silenció casi por completo la escritura de mujeres ("La mujer en la narrativa de la Revolución", 355). Suárez interviene sobre ese silenciamiento al ceder la voz central de su novela a una primera

persona femenina que no enuncia desde el proyecto colectivo, sino desde la experiencia íntima del tránsito. Esa elección se inscribe, además, en una transformación más amplia de la narrativa cubana de la década del noventa que Nara Araújo identifica como una respuesta formal al modelo canónico, caracterizada por el predominio del discurso autorreflexivo y de la ironía del sujeto femenino de la enunciación ("Literatura femenina", 168). La bitácora de Circe es exactamente una voz autorreflexiva que se observa en el movimiento, ironiza sobre sí misma y registra un tránsito que el modelo épico revolucionario no puede contener. La novela radicaliza ese gesto al rodear la primera persona con la memoria de Lucía y la narración omnisciente, produciendo una estructura de enunciación plural donde la experiencia migratoria solo existe en la tensión entre esas posiciones.

La pluralidad de la voz se intensifica cuando el Cuaderno de Bitácora revela el desdoblamiento de Circe. En varios momentos de la bitácora la protagonista se refiere a sí misma como si existieran dos versiones de su identidad. Una Circe observa, registra y reflexiona; la otra actúa, decide y atraviesa el viaje. Esa división tiene su materialización más intensa en un momento de crisis que atraviesa en São Paulo:

> Cállate, tampoco tienes ganas de escribir. […] no me duermo, no, tú vete al sitio oscuro donde habitas, déjame quieta, vete de mi cabeza, Circe, vete de mi cabeza […] si me dejaras sola, quizás sería distinto, pero tu presencia hace que se debilite mi sistema. Podemos convivir, habitar este espacio, Circe, ¿estás temblando?, tienes las manos frías. Tengo las manos frías. Hay una mujer que duerme y otra, que eres tú, sentada al borde de la cama. […] tienes frío, Circe, y tienes hambre. Tengo frío, Circe, y tengo hambre. (110-111)

La construcción gramatical revela un cambio de persona, la inscripción en el lenguaje de una fractura que el tránsito vuelve visible. Quien escribe y quien es escrita cohabitan en el mismo cuerpo, en la misma cama, con el mismo frío y la misma hambre, pero desde lugares que no coinciden. Las dos instancias no se limitan a observar y actuar en registros distintos sino que se interpelan, negocian y en ocasiones se resisten. Rosi Braidotti describe al sujeto femenino nómada con "a multiplicity in herself: split, fractured […] a subject-in-becoming" (138), y la bitácora confirma esa multiplicidad interna, que se produce en el movimiento y solo se vuelve legible en él. El tránsito no crea la fractura, sino que la expone y le da forma en el lenguaje.

La multiplicidad de la bitácora encuentra su correlato en la fenomenología corporal que García articula desde el Caribe cubano. Para García, los cuerpos no son "incarnations of an immaterial ideal" ni organismos discretos, sino "configurations in continuous exchange with other bodies" (14). En esa lectura, el cuerpo nunca coincide consigo mismo porque su existencia se produce en la relación con un afuera. García recupera la fórmula de Jean-Luc Nancy para nombrar esa condición: el ser está "outside itself", en una "exteriority that is impossible to recapture" (14). La Circe de la bitácora es exactamente ese ser fuera de sí. Su acceso a sí misma pasa por un afuera material —la página— donde el cuerpo en tránsito se observa sin poder coincidir consigo. La fractura que la novela inscribe en el lenguaje de la bitácora no es síntoma patológico ni declaración nostálgica de pérdida del yo unitario, sino la forma misma del estar-en-relación que García teoriza desde el Caribe. Esta formulación corporal anticipa la economía sensorial que la Sección III examinará en detalle, donde el cuerpo de Circe reconoce las ciudades a través del contacto y no de la contemplación.

La bitácora se configura en el elemento que contiene el viaje. Circe lo formula desde el inicio al afirmar que "soy la Circe escapada de su isla para echarse a navegar y sin bitácora no hay

viaje" (34). La formulación invierte la relación convencional entre experiencia y registro. No es que el viaje ocurra y la bitácora lo documente, sino que sin la escritura el viaje no tiene existencia recuperable ni sujeto capaz de desdoblarse en él. La bitácora se convierte así en el espacio donde esas dos instancias se hablan sin fundirse, donde el yo errante se desdobla en una relación de autoobservación que solo el movimiento hace posible. Circe no se narra desde adentro sino que se mira desde un lugar lateral, como si el tránsito hubiera producido una conciencia capaz de observarse en el momento mismo en que vive. El desdoblamiento de la voz de Circe prolonga esta lógica en el plano general de la narración. Las tres voces y los cambios de focalización demuestran que la experiencia errante no puede ser narrada desde una sola posición porque ninguna posición única puede contenerla.

El imaginario de la errancia se amplía además al conjunto de figuras que atraviesan el recorrido de Circe. *La viajera* construye una escena migratoria poblada por múltiples trayectorias. En las ciudades que Circe atraviesa aparecen migrantes procedentes de contextos diversos: Pablo, cubano en Inglaterra; Jean Paul, ecuatoriano formado en Cuba que reside en Roma; Santiago, colombiano radicado en São Paulo; Elzbieta, polaca que vive en México; Wasim, sirio-francés que trabaja en Madrid; Alejandro, peruano en París, y Karin, alemana que vive también en París, entre otros. Esta constelación no solo produce diversidad demográfica, pues cada figura incorpora una historia de movilidad distinta que ningún eje migratorio puede organizar. Santiago lleva ocho años circulando entre Nueva York, Seúl, Bogotá, París y São Paulo; Elzbieta persigue a un exnovio cubano desde Polonia, atravesando Caracas, y ahora en México; Wasim llegó a París sin hablar francés y aprendió de un chino el amor por los bonsáis. Karen Fog Olwig señala que para los migrantes el movimiento no significa necesariamente cruzar fronteras sino reubicarse dentro de sistemas socioculturales y redes de vínculos concretos, de modo que los lugares de origen y destino

se perciben no en términos de su carácter nacional sino en función de los lazos afectivos que los habitan ("'Transnational' Socio-Cultural Systems", 800). La novela confirma esa lógica ya que el viaje de Circe no se desarrolla en un espacio de migrantes cubanos sino en un entramado de trayectorias diversas. Esta constelación, como se verá en la Sección III, es también la infraestructura sobre la que se sostiene la errancia.

La problematización del sujeto errante singular prepara la segunda intervención que *La viajera* realiza sobre el imaginario migratorio cubano tradicional, y que la Sección II analiza a continuación, el desplazamiento de la política como principio organizador de la movilidad.

II. Desplazamiento político.

La segunda intervención de *La viajera* opera sobre las condiciones que organizan el movimiento. La novela desplaza la gramática política revolucionaria —el binomio lealtad/traición, la denuncia o la apología del Estado, la salida como veredicto ideológico— como principio explicativo único de la movilidad, sin por ello sustraer el desplazamiento de lo político. Al contrario, esa renuncia a la gramática heredada vuelve visibles otras dimensiones políticas que el corpus anterior había mantenido en segundo plano. Entre ellas, la condición material del cuerpo migrante, su estatus legal cambiante, la dependencia de redes de hospitalidad y trabajo, y la propia decisión de no posicionarse en el eje fidelista/antifidelista. Esa reubicación se articula a lo largo de esta sección a través de la subversión del género epistolar mediante la elección de la postal sobre la carta; de la reformulación del vocabulario migratorio a través de la figuración de "la viajera"; y de la inscripción de la condición material del viaje como sustrato político no tematizado.

El gesto epistolar no solo da inicio a la historia con el envío de la postal por parte de Circe desde Naxos (16), sino que atraviesa y estructura la narración de las viajeras. La postal desencadena el proceso de rememoración que estructura el relato; no obstante, la novela no se

construye como texto epistolar en sentido estricto, se articula a través de una escritura retrospectiva. Las cartas y postales aparecen de manera fragmentaria en el diálogo, en el recuerdo o en referencias indirectas. Su importancia no radica en ser el soporte del relato sino en la función política dentro de él.

Durante el periodo revolucionario, la carta ocupó un lugar central en Cuba entre quienes emigraban y quienes permanecían en la isla. Bruce Elliott, David A. Gerber y Suzanne M. Sinke señalan que la carta ha funcionado históricamente como el soporte a través del cual los migrantes sostienen vínculos afectivos y construyen una continuidad narrativa que el desplazamiento amenaza con disolver (*Letters Across Borders*, 2). En el contexto cubano, esa continuidad narrativa representa una continuidad política ya que el intercambio epistolar sostiene una comunicación cargada de nostalgia, de referencias constantes a la patria y estructura la experiencia del exilio al mantener activo el nexo con el origen. En una escena, *La viajera* describe a un pasajero que va hacia Brasil y lleva en su mochila cartas dirigidas a otros cubanos en el extranjero: "evidentemente él servía de correo como suele suceder con todos los cubanos que viajan" (53). La carta circula como dispositivo colectivo que mantiene activa la red afectiva entre ambas orillas.

Esa circulación, no obstante, tuvo un obstáculo material específico. A partir de las restricciones impuestas por el embargo en la década de 1960, el intercambio postal entre Cuba y Estados Unidos quedó severamente limitado, convirtiendo la carta en un objeto políticamente cargado no solo por su contenido sino por su propia imposibilidad de circular. Esta condición creó un subgénero de la comunicación imposible que *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura ejemplifica al escenificar la fractura epistolar entre la isla y el exilio como síntoma de la ruptura histórica misma. La carta no solo sostiene afectos sino que registra su propia interrupción. En ese

horizonte es donde *La viajera* sitúa a sus protagonistas y donde las distintas actitudes frente a la escritura adquieren su dimensión política más precisa.

Lucía participa del modelo epistolar tradicional al mantener la carta como forma privilegiada de comunicación con su familia y con Circe (126, 171, 253, 289, 300, 320). La novela señala que "desde su salida solo conocía de La Habana por medio de cartas" (72), y es eso lo que mantiene activo el lazo con el origen y construye una continuidad afectiva con la isla. Por otro lado, Circe no participa de esa lógica. A lo largo de la novela su medio de comunicación preferido no es la carta, es la postal (21, 29, 48, 56, 127, 166, 241, 320, 322). Esta preferencia por el modelo de escritura genera una incomodidad entre ella y Lucía, quien le recrimina haberle mandado muchas cartas mientras ella solo le respondía con postales (55). A lo que Circe responde en su bitácora: "no me gusta escribir cartas, mañana mismo te enviaré una postal" (127). Para Circe, la excepcionalidad de la carta queda subrayada cuando finalmente escribe una y reconoce su carácter anómalo: "sé que te resultará extraño recibir esta carta" (320). La carta representa la ruptura con su propio comportamiento habitual. Esa coherencia se confirma en el momento de mayor carga afectiva de la novela. Cuando nace Ulises, Circe prefiere llamar por teléfono antes de escribir (229). El nacimiento de su hijo, que podría haber activado el dispositivo epistolar del vínculo con el origen, no lo hace. Circe elige un medio que no deja huella, no construye archivo y se sustrae de la carga política que el género epistolar arrastra en el contexto cubano.

La distinción entre carta y postal no es solo de función simbólica sino de forma material, y esa diferencia formal articula con precisión la poética cinética de Circe. La carta es un soporte extenso que admite el desarrollo del relato, la elaboración del afecto y la reconstrucción de la vida ausente; su escritura presupone tiempo detenido para narrarse hacia el otro. La postal, en cambio, impone brevedad porque su superficie reducida obliga a la síntesis, a la frase mínima, al gesto

rápido entre traslados. Esta economía formal corresponde con exactitud a la condición errante de Circe, para quien la escritura no es ejercicio de detención sino apunte en tránsito. Donde la carta de Lucía despliega y elabora, la postal de Circe condensa. A esa síntesis textual se suma una operación visual que la carta no realiza, pues la postal lleva inscrita una imagen del lugar desde donde se envía. Mientras la carta tradicional del exilio sostenía afectivamente el vínculo con la patria perdida —su escritura presuponía un origen ausente que el destinatario debía imaginar—, la postal exhibe el lugar de tránsito como superficie pictórica y hace circular la imagen del espacio donde el cuerpo está, no la del que dejó atrás. Esta inversión visual es coherente con la lógica de pertenencia que la novela construye, donde el lugar del presente, y no el origen, organiza la enunciación. La postal es así el dispositivo formal que materializa la brevedad cinética de la viajera y la afirmación visual del lugar de paso como espacio legítimo de pertenencia.

La preferencia entre carta y postal adquiere una dimensión analítica que va más allá del medio de comunicación. Lucía escribe cartas para sostener el lazo afectivo con quienes dejó atrás. Elliott, Gerber y Sinke proponen que, concebida en términos transnacionales, la carta se convierte en un espacio social que no existe ni en el lugar de origen ni en el de destino sino en un tercer lugar que es, en efecto, ambos simultáneamente (12). La carta de Lucía habita exactamente ese espacio intermedio al mantener activo el origen sin que sea un destino obligatorio y proyecta el presente sin abandonar el pasado. La postal de Circe invierte esa lógica al no construir ningún tercer lugar porque no tiene vocación de permanencia ni de continuidad, más bien, acompaña el movimiento sin anclarlo.

El desplazamiento del modelo epistolar abre el tema de la reformulación de las categorías con las que se nombra el movimiento. Al llamar a su protagonista “viajera”, Karla Suárez interviene sobre el vocabulario migratorio cubano. Frente a categorías como “migrante” o

"exiliada", términos que inscriben la experiencia en una relación predeterminada frente al Estado y al origen, la novela elige una designación que pone el énfasis en el movimiento mismo y suspende la asignación previa de causa política. Esa suspensión no neutraliza la dimensión política del desplazamiento, la reubica. En lugar de leerse desde un veredicto frente a la Revolución, la movilidad se vuelve legible desde las condiciones concretas que la hacen posible y desde las posiciones que el sujeto va negociando en el contacto.

El alcance teórico de esta elección léxica se precisa al situarla dentro de la distinción que Rosi Braidotti elabora entre metáfora y figuración. Para Braidotti, una figuración "is a living map, a transformative account of the self; it's no metaphor" (*Nomadic Subjects*, 10). La metáfora opera desde la distancia, ya que presta una imagen para hacer legible algo que existe en otro registro; la figuración, en cambio, es el mapa materialista de una posición concreta que el sujeto habita realmente. Si "la viajera" fuera una metáfora, el término evocaría poéticamente la libertad y elevaría a símbolo la experiencia del movimiento; como figuración, nombra una posición que Circe ocupa desde adentro. La novela lo condensa en una fórmula que escenifica una y otra vez: Circe no es como una viajera, es una viajera. La preposición desaparece porque ya no media ninguna comparación entre el sujeto y el movimiento; el sujeto se constituye en el tránsito mismo.

En la distinción de las categorías de movilidad, Mélanie Potevin, por un lado, argumenta que el viajero contemporáneo se distingue del migrante politizado porque habita el movimiento como forma de autoconocimiento antes que como respuesta a una coyuntura histórica ("Errar y viajar", 73), y añade un matiz que complejiza esa condición: "confundirse con otras culturas, olvidar incluso la lengua materna y los orígenes, sin poder no obstante entrar a formar parte plenamente de otra cultura es la condición del errante" (78). La descripción precisa la posición de Circe a lo largo de la novela, no es una extranjera que fracasa en integrarse sino alguien que habita

el umbral entre culturas como condición permanente, no como etapa de tránsito hacia una pertenencia definitiva. Braidotti, por su parte, distingue al nómada del migrante y del exiliado en la relación con el movimiento. Para Braidotti, el nómada encarna "transitions and passages without predetermined destinations or lost homelands" y su modo es el imperfecto activo y continuo, sin nostalgia por la fijeza (59-60). Circe no es una nómada en el sentido epistemológico que Braidotti le da al término, pero la descripción aclara lo que la distingue del migrante canónico ya que su errancia no reproduce un modelo heredado sino que se constituye en el movimiento mismo.

La condición de viajera de Circe se expresa también en un rechazo sostenido del origen como criterio de pertenencia y lo hace explícito en tres momentos similares: "Tu tierra no es el lugar donde naces" (261), "tu ciudad no tiene que ser donde naces" (73), y en el momento de mayor tensión, "no puede ser posible que el único lugar para una persona en el mundo sea donde nace" (331). Las tres afirmaciones rechazan la patria como filiación automática y el origen como principio organizador del recorrido. Su rechazo tiene también una dimensión léxica que revela la coherencia de su posición. Circe odia las palabras que carecen de movimiento, "desarraigado" y "permanecer" le resultan insoportables porque nombran la inmovilidad (191). "Viajera" es la figura que vuelve políticamente legibles esas afirmaciones, ya que reformula la pertenencia fuera del eje origen/destino sobre el que se construyó la gramática migratoria heredada.

Esa figuración recoge además, en clave política, la operación con la que la novela reescribe a su protagonista. En la *Odisea*, Circe ejerce su poder confinada a Eea, y solo ve disuelto su encanto cuando una intervención masculina interrumpe la posición que el mito le ha asignado. La matriz política heredada del siglo XX funciona en la literatura migratoria cubana como un encanto análogo, solo que ejercido sobre el sujeto migrante. Un horizonte ideológico que circunscribe la movilidad al binomio lealtad/traición, fija el sentido de la salida antes de que ocurra y clausura de

antemano las preguntas que el viaje pueda formular. Al desplazar las categorías de "exilio" o "migrante político", Suárez no introduce un mero ajuste de vocabulario, sino que rompe ese encanto y desarma una cárcel discursiva doblemente masculinizada: la del modelo épico, que asigna el movimiento al héroe y deja a la mujer en la isla o en el hogar, y la de la voz canónica revolucionaria, que organizó el imaginario migratorio cubano en torno a un sujeto masculino y a un veredicto político.

La reformulación léxica corresponde a una transformación paralela en las motivaciones que la novela atribuye al movimiento. "Viajera" es un término que desplaza el lugar donde se inscribe lo político, de la declaración ideológica al sustrato material del viaje. Jean Clot y Germán Martínez señalan que, tras la Revolución, la movilidad cubana tendió a interpretarse predominantemente en términos laborales o políticos (21). Frente a ese paradigma, Jesús Arboleya ha sugerido que las migraciones contemporáneas ya no se explican exclusivamente por la búsqueda de sistemas políticos distintos, sino también por proyectos individuales de realización personal (55). En *La viajera*, las circunstancias de la partida desvían ese guion: "Circe salía con su visa de turismo […], Lucía iba a sus estudios" (50). La novela no tematiza explícitamente las condiciones económicas y políticas del Período Especial ni inscribe la salida en el lenguaje de la crisis migratoria de la época, pero ello no significa que esas condiciones estén ausentes de la trama. Salir con visa de turismo en 1990, hacia São Paulo y no hacia Miami, financiar un programa de estudios en el extranjero, gestionar más adelante un permiso de residencia europeo, son operaciones atravesadas por la política migratoria del Estado cubano y por los regímenes de admisión de los países de destino. La novela desplaza esas condiciones del centro narrativo al sustrato material del viaje, de modo que ya no organizan la interpretación pero siguen operando en cada decisión. La salida adquiere así la apariencia de una elección personal, y la novela explora esa apariencia como

construcción posible solo dentro de coordenadas políticas específicas que el texto no nombra pero que estructuran la movilidad de las protagonistas.

Esa estructuración material no se limita al momento de la salida. La condición jurídica de las protagonistas no permanece estable a lo largo del recorrido, y esta variabilidad es ella misma una dimensión política que la novela inscribe sin convertirla en denuncia. Circe atraviesa varios estatus migratorios sucesivos. Ella es turista en São Paulo, trabajadora informal en Ciudad de México, indocumentada en Madrid, empleada doméstica regularizada en París bajo un contrato, residente en Roma a través del nexo con Lucía y Bruno. Cada uno de estos estatus modifica las condiciones materiales de su movilidad. La errancia de Circe no se desarrolla en un espacio abstracto sino dentro de un mapa concreto de regímenes legales, fronteras administrativas y dependencias laborales que la novela registra como infraestructura del viaje. Lucía, por su parte, accede a la residencia europea por la vía del matrimonio con Bruno, un dispositivo que las narrativas cubanas del Período Especial habían empezado a documentar en figuras como Iluminada Peña en Marilyn Bobes León. La novela no construye la migración como gesto soberano de elección personal, sino como negociación constante con condiciones que nunca son enteramente individuales. Esta dimensión es lo que vuelve a Circe y a Lucía sujetos migrantes inscritos en lo político, aunque su lengua no sea la del exilio ni la de la denuncia.

Al desplazar el contexto político del centro narrativo, Karla Suárez traslada el foco desde las causas estructurales declaradas hacia la experiencia concreta del movimiento, donde lo político persiste como condición material aunque ya no como veredicto ideológico. Tanto para Lucía como para Circe se trata de la primera salida de la isla, sin experiencia migratoria previa ni guion ideológico heredado que prefigure el recorrido. Esa salida sin libreto reorienta también la geografía del viaje ya que el itinerario no reproduce el eje vertical hacia Estados Unidos, sino que se abre

hacia el sur y, después, hacia Europa. Gioconda Herrera y Eduardo Domenech señalan que gran parte de los movimientos migratorios latinoamericanos del siglo XX se orientaron predominantemente hacia el norte (*Movilidades, control fronterizo y luchas migrantes*, 10). El itinerario de Circe y Lucía contrasta con esa tendencia. En lugar de reproducir el eje migratorio tradicional, la novela orienta el primer movimiento hacia el sur, hacia São Paulo (49), y desde ahí el recorrido se expande hacia ciudades de América Latina y Europa. La movilidad no se proyecta como tránsito entre dos polos geopolíticos sino como un itinerario impredecible que se reconfigura a medida que avanza el viaje.

El desplazamiento hacia el sur no elimina el imaginario migratorio hacia el norte, pero lo reinscribe en un plano secundario. Este eje aparece en dos personajes marginales. Por un lado, Ramón, quien "como buen cubano, ya cruzó la frontera para irse al norte" (151); por otro lado, la exnovia de Carlos, quien emigra también hacia los Estados Unidos, situación que Carlos describe como "típica historia latinoamericana" (142). Estos testimonios operan como ecos de un imaginario dominante; no obstante, las figuras que los personifican permanecen en los márgenes del relato. Sin un polo de atracción que organice el movimiento, el viaje deja de estructurarse como tránsito entre origen y destino, y la partida pierde su carácter de ruptura irreversible.

La reorientación geopolítica implica también una revisión del concepto de "retorno", que en el caso cubano y en la tradición literaria occidental ha adoptado significados opuestos. Desde la perspectiva cubana, la salida de la isla fue interpretada como un gesto irreversible. Como recuerda Ruth Behar, "leaving the island at that time [1992] seemed a final departure" (Bridges to Cuba, xii). La salida quedaba inscrita en un discurso ideológico que asumía una ruptura definitiva con la isla, quien se iba no regresaba, y la posibilidad del retorno quedaba cancelada por la propia lógica del exilio. Desde la tradición literaria del norte global, en cambio, el retorno no es la

cancelación del viaje sino su principio organizador. De ahí la importancia de la intertextualidad con *Odisea*, la cual hace visible un modelo donde el viaje adquiere sentido únicamente en función del regreso. Ulises encuentra su resolución al recuperar su hogar, su familia y su lugar en la comunidad. Volver no es solo una posibilidad sino la condición que permite cerrar el ciclo del desplazamiento.

La viajera interviene en la forma en que se imagina el retorno. Por un lado, desactiva la idea de que emigrar implique necesariamente una ruptura definitiva con la nación. Como se ha mencionado, la salida de Circe y Lucía no tiene el carácter de ruptura ideológica. El retorno no está prohibido ni cancelado, es una posibilidad que cada una negocia a su manera a lo largo del relato. Por otro lado, la novela cuestiona la lógica épica en la que el viaje adquiere sentido solo si culmina en un regreso al punto de origen. Esta operación se hace visible con la representación de Naxos. En la tradición mítica, la isla funciona como espacio de tránsito dentro del recorrido de Teseo orientado hacia el retorno a Atenas (Apollodorus, 1921). En *La viajera*, Naxos no actúa como antesala del regreso sino como una estación más dentro de un itinerario abierto cuyo destino no está determinado de antemano. La errancia de Circe no se organiza hacia ningún punto de clausura. Su recorrido se construye provisionalmente en cada parada.

Esta doble intervención se articula de forma distinta en cada protagonista, confirmando que "la nueva errancia" es un continuo y no una posición única. Lucía mantiene el retorno como horizonte afectivo ya que sueña con volver, comprar una casa, ayudar a su familia y construir una vida allí (80, 322, 345). De hecho, su trayectoria incluye un regreso corto a la isla para visitar a su familia (74). La posibilidad de no regresar implica, como ella misma reconoce, despedirse definitivamente de "la cubita de su vida" (60). Para Lucía el retorno tiene la forma épica, es el punto hacia el que su viaje se orienta afectivamente para cerrarse. Pero a diferencia del exilio

cubano clásico, ese retorno no está prohibido, es una elección que ella mantiene abierta y que estructura su vida desde la distancia sin clausurarla. Sara Ahmed describe esta posición con una formulación que aplica con exactitud al caso de Lucía: "one loves the nation, then, out of hope and with nostalgia for how it could have been. One keeps loving rather than recognising that the love that one has given has not and will not be returned" (131). El amor nacional se sostiene como forma de espera, una inversión que se prolonga por la ausencia de retorno. Lucía habita ese tiempo suspendido sin convertirlo en proyecto restaurador, y por eso su nostalgia se inscribe en la modalidad reflexiva que Boym distingue de la restauradora.

En Circe, en cambio, el retorno deja de ser una categoría pertinente. Desde el inicio de su viaje afirma que su "concepto de partida excluye toda posibilidad de retorno al punto inicial" (169), lo que implica una redefinición del propio acto de partir. Además, en distintos momentos de la narración expresa su incomodidad con la lógica del retorno al señalar que no le gusta la palabra "volver", y sugiere que marcharse de un lugar implica aceptar que "nunca más iba a volver" (318, 300). Estas formulaciones revelan algo más estructural que el simple rechazo del regreso. Al suprimir el retorno como horizonte, Circe disuelve también la lógica que le daba sentido a la salida. En el modelo épico, partir solo adquiere significado en relación con volver; en "la nueva errancia", partir es la condición de existencia en sí misma, la única forma en que Circe puede ser quien es.

El desplazamiento del retorno como categoría política tiene un correlato afectivo en el modo en que las protagonistas se vinculan con la nación a través de la nostalgia. Svetlana Boym distingue dos modalidades del anhelo que permiten precisar lo que *La viajera* hace en este punto:

> Restorative nostalgia stresses nostos and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in algia, the longing itself, and delays the homecoming —wistfully, ironically, desperately. Restorative nostalgia does not think of

> itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. […] Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. (xviii)

La distinción permite leer el corpus migratorio cubano del siglo XX que la primera parte de este capítulo examinó —Chaple, Chinea, Robles— como una inscripción nítida en el régimen restaurador. En esos relatos, la patria funciona como verdad transhistórica, el retorno como horizonte mítico y el binomio lealtad/traición como tribunal moral que clausura la ambivalencia. *La viajera*, en cambio, despliega dos posiciones que el imaginario canónico no contemplaba. Por un lado, la nostalgia reflexiva de Lucía, que sostiene el algia sin clausurarla en proyecto restaurador. Por otro, el rechazo radical de Circe a toda gramática nostálgica. La afirmación de Circe de que "la nostalgia o la no nostalgia son actitudes ante la vida" (69) sustrae la añoranza del régimen restaurador y la devuelve a la disposición subjetiva.

La nostalgia de Lucía corresponde a la modalidad reflexiva que Boym describe. Lucía no busca reconstruir un hogar perdido ni convoca a Cuba como verdad transhistórica, sino que mantiene el anhelo como horizonte abierto sin clausurarlo en un proyecto restaurador. Boym precisa que la nostalgia reflexiva "is more concerned with historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude" y opera "perpetually deferring homecoming itself" (49). Esa misma posición aparece formulada desde el Caribe en Mayra Santos-Febres, quien describe al migrante que no regresa pero "no [tiene] más remedio que quedarse y buscar formas de llenar el vacío que deja la tierra añorada" (*Sobre piel y papel,* 2005, 40). Lucía habita exactamente ese intersticio. Se siente deslocalizada, en tierra de nadie, y asume que su felicidad nunca será completa porque "hemos sido destinadas a vivir desarraigadas, fuera de nuestra cultura"

(72-73). El "vacío" de Santos-Febres y el *algia* de Boym nombran el mismo afecto desde dos tradiciones distintas, y Lucía lo encarna en clave cubana.

Esa posición intersticial corresponde a la condición que Iván de la Nuez identifica como rasgo del sujeto cubano poscomunista, alguien que se siente "marginalmente latinoamericano, marginalmente comunista, marginalmente poscomunista, marginalmente occidental, marginalmente liberal" (56). La pertenencia parcial a múltiples coordenadas, sin coincidencia plena con ninguna, formaliza una subjetividad permanentemente intersticial que el imaginario migratorio del siglo XX —organizado desde la oposición exilio/lealtad— no podía contener. La nostalgia reflexiva no es entonces una variante menor del anhelo restaurador, sino una condición histórica específica de la generación posrevolucionaria que Lucía representa.

La afirmación de Lucía sobre haber sido "destinadas a vivir desarraigadas" usa la primera persona plural e incluye a Circe en esa condición intersticial. Pero Circe no se reconoce en ese diagnóstico. Su posición excede tanto la modalidad reflexiva que Boym describe como la restauradora que esa modalidad rechaza, porque se sustrae del marco mismo de la nostalgia. Para Circe, "la nostalgia es una droga que en exceso atenta contra el futuro" (315), y la diagnostica en Lucía como inmovilidad: "¡Qué horror! Son ya siete años fuera, Lucy, ¿todavía sigues en las mismas?" (73). Lucía registra esa distancia como indiferencia:

> Circe no mostraba nostalgia, más bien cierta indiferencia […]. Nunca la había visto llorando por una canción cubana o deseando un buen plato cubano ni defendiendo a gritos que las playas cubanas eran las mejores del mundo, su música […], su gente […], su sol […] y sus hombres los mejores amantes. (330)

El inventario que recorre Lucía —la canción, el plato típico, la playa, el sol, los hombres— corresponde exactamente al repertorio simbólico que sostiene la nostalgia restauradora. Boym

señala que esa modalidad opera reuniendo signos colectivos reconocibles que funcionan como "souvenirs" del hogar perdido y que permiten la reconstrucción imaginaria de la comunidad nacional (xviii, 49). Esos signos no son anecdóticos: son los soportes materiales sobre los que se monta la fantasía restauradora. Circe los desestima sistemáticamente, y al hacerlo no rechaza solo el inventario sino la operación nostálgica misma, incluida la modalidad reflexiva que Lucía habita. La diferencia entre las dos protagonistas no es de intensidad —Circe no es "menos cubana" o "menos nostálgica"—, sino de gramática afectiva. Lucía opera dentro del régimen de la nostalgia, en su versión reflexiva; Circe se sustrae del régimen entero.

En el plano colectivo, la nostalgia opera como dispositivo de producción de comunidad nacional. Boym precisa que la nostalgia restauradora "is at the core of recent national and religious revivals" y "evokes national past and future" (xviii, 49). El anhelo individual se moviliza entonces para sostener la reconstrucción imaginaria de una comunidad que la dispersión migratoria amenaza con disolver. La novela registra esa operación en la observación de Bruno, el esposo de Lucía, donde las reuniones entre cubanos suelen convertirse en fiestas de "nostalgia nazionale" (157), y en la descripción que Circe hace del mismo ritual, donde los encuentros entre compatriotas derivan en política y terminan sumergidos en la tristeza (315). La etiqueta italiana "nazionale" que usa Bruno hace explícito el vector restaurador del afecto, y muestra que esa nostalgia es legible incluso desde fuera como mecanismo de producción nacional. El rechazo de Circe a participar en ese ritual es negativa a reproducir un mecanismo que convierte la pertenencia en obligación afectiva.

Esa negativa es coherente con la afirmación que Circe ha sostenido a lo largo de toda la novela donde el lugar de nacimiento no determina la filiación ni exige una respuesta política. Cuando Lucía le pregunta: "¿Pero cómo no va a ser tu ciudad, Circe, si allí naciste? Es tu país, tu patria" (331), activa el argumento que Circe ha estado desmontando:

> En nombre de la patria los soldados van a la guerra y la gente abraza ideologías distintas, modos de pensar que a veces ni siquiera entiende, pero la patria lo exige. La patria no existe, es un sueño, es una invención. La patria es el gran saco recolector de cualquier cosa, es como Dios, nadie sabe dónde está pero te habla al oído, susurra, y tú debes responderle como si en eso te fuera la vida, como si tuvieras una mierda de signo de pertenencia marcada en la frente. (331)

Christina García articula la dimensión política de esta crítica al recuperar la advertencia de Glissant sobre los efectos de la filiación territorial. Glissant sostiene que la identidad arraigada, a diferencia de la relacional, conduce a "fascist politics", y García observa que en Cuba esos efectos excluyentes y patologizantes emergen cuando "the revolutionary state imposed a homogeneous identity" (14). El discurso de Circe contra la patria no es entonces un gesto individual de resistencia ni una excentricidad biográfica, sino la formalización ficcional de esa crítica al arraigamiento como dispositivo productor de violencia.

Esa crítica se vuelve más nítida cuando se lee junto a la advertencia de Boym sobre el límite peligroso de la nostalgia restauradora. Para Boym, "unreflected nostalgia breeds monsters" porque tiende a confundir el hogar real con el imaginario y, en casos extremos, puede crear "a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill" (xvi). La formulación de Circe recorre esa cadena porque nombra la patria como construcción ("es un sueño, es una invención"), registra la exigencia de adhesión ("la patria lo exige") y señala la violencia como consecuencia (los soldados, la guerra). Circe nombra así el mecanismo por el cual la nostalgia restauradora pasa del afecto a la ideología y de la ideología al cuerpo movilizado. Esa desarticulación se vuelve más

visible cuando la novela contrasta a las protagonistas cubanas con otras figuras migrantes que rechazan abiertamente su país de origen sin que ese rechazo active ningún escrutinio especial:

> [Santiago] Dice que [Bogotá] es una de las ciudades más horribles que conoce […]. Se fue de Colombia porque quiso y no regresará, así de simple. (59)
>
> Carlos sugirió que ni se me ocurriera buscar mi ciudad en Venezuela […] para los recuerdos hay espacio en una maleta, para la desilusión, sin embargo, no hay puesto en un país. (141)
>
> [Elzbieta] odia a mi país, odia Venezuela, y de México mejor ni preguntarle […] me abrió los ojos respondiendo que Polonia era el país que más odiaba de todos. (125)

Frente a estas posiciones, la relación de Circe y Lucía con Cuba es más matizada. Estas trayectorias radicales hacen visible, por contraste, que la desvinculación de las protagonistas no opera desde el odio ni desde la ruptura sino desde la indiferencia hacia la nación. Es esa indiferencia la que el entorno no tolera. Mientras Santiago, Carlos o Elzbieta pueden odiar su país de origen sin que eso active un escrutinio político especial, la cubanidad arrastra una carga histórica que convierte cualquier posición, incluida la neutralidad, en una declaración. Ese escrutinio aparece cuando Lucía advierte que cada vez que menciona su nacionalidad se desencadenan preguntas sobre la isla, y Circe afirma que "ser cubano a veces se convierte en mucho más que un gentilicio cualquiera, la gente quiere que colabores" (72, 41). Circe observa además que a Santiago nadie le pregunta por qué abandonó Colombia, mientras que cuando se trata de Cuba "la gente no lo ve tan simple" (59). El escrutinio es selectivo, y opera con independencia de lo que las protagonistas quieran declarar. El ser cubano trae consigo una responsabilidad histórica que convierte cualquier mención de la isla en demanda de posicionamiento político. La nación les es

devuelta desde afuera como obligación, y esa devolución funciona incluso cuando ellas se sustraen del binomio fidelista/antifidelista. La política, en este punto, no necesita ser declarada por el sujeto migrante para producirse, sino que se produce sobre él desde el discurso ajeno.

Christina García describe la insularidad cubana como una operación disciplinaria que se ejerce sobre el cuerpo. Los límites físicos de Cuba, sostiene, "have operated as a means to imprison and/or exile those bodies that do not correspond to national subject models" (13). Esa función disciplinaria no se queda en la isla sino que viaja con el cuerpo migrante. Cuando Sonia llama a Lucía "vendepatria" desde São Paulo o Paco acusa a los cubanos en Madrid de no tener vergüenza, fuera del territorio se reactiva la lógica que la insularidad había producido hacia adentro. La cubanidad opera entonces como prolongación territorial de un régimen de inmunidad que persigue al cuerpo migrante incluso después de que ese cuerpo haya cruzado el mar.

Esa prolongación territorial cambia, sin embargo, la posición desde la que se enuncia el veredicto. Jesús Forte, en el cuento de Chaple, asumió desde adentro de la isla el posicionamiento político al definirse "fidelista" y al convertir la permanencia en prueba de lealtad. Para Circe y Lucía, en cambio, la declaración llega siempre desde afuera, en boca de otros: Sonia acusa a Lucía de comportarse "como todos los cubanos" y la llama "vendepatria" (65-66); Paco afirma que los cubanos "no tienen vergüenza" y que viven del orgullo nacional mientras dependen de otros (235); incluso entre los propios cubanos la sanción se reproduce con la fórmula "irse de Cuba porque la cosa está mala y quedarse en otro lado es la nueva moda" (62). En todos estos casos, el discurso sanciona el hecho de quedarse fuera, no una posición ideológica que las protagonistas hayan asumido. Sara Ahmed permite leer esa lógica sancionatoria como economía afectiva específica. La nación construye al migrante como deudor afectivo, y "the failure here is the failure of migrants to 'return' the love of the nation through gratitude" (*The Cultural Politics of Emotion*, 137). La

acusación de "vendepatria" funciona como reverso exacto de esa exigencia de gratitud. La cubanidad no se constituye como vínculo electivo sino como deuda contraída por nacimiento, y su incumplimiento se traduce en sanción moral. La cubanidad opera entonces como tribunal que juzga la movilidad con independencia de la relación afectiva o política que cada una mantiene con la isla.

La nación deja así de funcionar como principio estructurante de la experiencia migratoria y pasa a circular como discurso externo que interpela, clasifica y juzga sin lograr ya organizar el sentido del movimiento desde adentro. *La viajera* avanza así sobre lo que Luisa Campuzano identifica como tarea pendiente del campo cubano, la necesidad de "exorcizar y abolir la satanización del tema de la inmigración" (80). La novela no elimina ese lenguaje —el "vendepatria" sigue circulando, los juicios morales atraviesan la movilidad—, pero lo desplaza hacia un plano secundario donde pierde su capacidad de organizar la experiencia. La gramática política heredada queda desactivada como principio explicativo, y lo político se reubica en la condición material del viaje, en los estatus jurídicos cambiantes y en las redes de hospitalidad. Pero esa desactivación abre una pregunta que la Sección II no puede resolver: si la nación ya no organiza la experiencia migratoria desde adentro, ¿qué la organiza? La Sección III examina esa respuesta en la red de vínculos electivos, prácticas corporales y formas de archivo que la novela construye como infraestructura alternativa de pertenencia.

III. Relación en tensión: amistad, archivo y pertenencias electivas.

Si la nación ya no organiza la experiencia migratoria, lo que la sostiene es la relación, y la teoría caribeña ofrece una primera vía para pensarla. Antonio Benítez-Rojo propone que el Caribe "no es un archipiélago común, sino un meta-archipiélago" que "tiene la virtud de carecer de límites

y de centro", una formulación que desplaza la geografía hacia un sistema cultural legible mediante una lectura que privilegia el flujo sobre el ordenamiento territorial (*La isla que se repite*, 17-18). La cartografía de *La viajera* articula su recorrido en ese registro de meta-archipiélago, ya que el viaje no se mide entre dos polos —origen y destino, isla y diáspora— sino dentro de una red de fragmentos conectados por el movimiento mismo, sin centro fijo que jerarquice las paradas.

Esa lógica de meta-archipiélago se materializa en *La viajera* a través del cuerpo. En la migración tradicional, la comunidad nacional y la familia biológica fueron los marcos de referencia estables que organizaban el tránsito. Sin embargo, en "la nueva errancia" lo que sostiene la experiencia migratoria es la red de relaciones que el movimiento mismo produce, y que se construye a través del cuerpo. Christina García recoge esa intuición caribeña y la traduce al registro de la fenomenología corporal. Para García, la isla funcionó conceptualmente como pizarra en blanco para las fantasías colonizadoras, mientras que el archipiélago opera bajo otra lógica, ya que presenta fragmentos irregulares conectados por agua, se compone como una red y habilita un "oceanic sensorium" que abre "more transformative ways of relating to the world" (13). La diferencia es epistemológica antes que geográfica ya que la novela articula su cartografía en ese registro reticular, donde São Paulo, Ciudad de México, Madrid, París, Roma y Naxos no son destinos jerarquizados sino fragmentos conectados por el cuerpo de la viajera.

La relación con estos fragmentos y/o geografías no pasa principalmente por la vista, el sentido asociado al registro y a la distancia contemplativa, sino por otros que exigen proximidad, como la respiración, el olfato, el gusto, el oído y el tacto. Conocer una ciudad, en la novela de Suárez, exige no simplemente verla sino habitarla con el cuerpo. García precisa la dimensión epistemológica de ese giro al situar la piel como sitio donde los cuerpos se encuentran y donde se produce el sentido. Para ella, las superficies, exposiciones y epidermis no son la cubierta de una

sustancia inmaterial más profunda, sino "the very sites of sense-making and transformation" (14). El cuerpo no envuelve un significado interior, lo produce en el contacto con el afuera.

Esa epistemología sensorial tiene una genealogía caribeña que Mayra Santos-Febres ha teorizado desde la literatura de la región. Para Santos-Febres, el reconocimiento del mundo opera como una episteme producida "por medio de órganos diferentes al cerebro, [...] a través de discursos diferentes al discurso de la razón" (82), de modo que la inscripción del cuerpo en la literatura caribeña no es solo un recurso estético sino una necesidad epistemológica, una forma de nombrar lógicas, historias y experiencias que el discurso oficial no permite (90). Frente a esa epistemología corporal, los modelos heredados organizan la ciudad mediante la mirada. La literatura de viajes la aprehende como espectáculo que se contempla, y el corpus cubano del siglo XX la fija en el inventario visual del derrumbe. *La viajera* prescinde de ese eje perceptivo y lo reemplaza por las prácticas corporales que García y Santos-Febres teorizan, donde el cuerpo no reconoce una geografía sino que produce una posibilidad de vínculo.

La respiración es la práctica primordial de ese reconocimiento. En su bitácora, Circe establece una relación entre el acto de respirar y el de explorar que convierte el primer suspiro en una prueba: "Algún día conoceré la ciudad que me pertenece y en el primer suspiro bastará para reconocerla, no tendré que valerme de mapas ni de artificios como la palabra" (38). El cuerpo reconoce el lugar antes de que la conciencia lo nombre. Santos-Febres describe esa misma transferencia cuando habla de los emigrantes que se entregan a la ciudad, solo entonces "la urbe empieza a colarse por los poros" (40). En Suárez, ese proceso no ocurre de manera pasiva ni automática sino que exige una disposición activa del cuerpo hacia el espacio. De ahí que la novela indique que "se necesita respirar una ciudad para llenarse de ella" (29). El verbo "llenarse" sugiere

una incorporación física, una transferencia entre el espacio urbano y el cuerpo que lo habita, que solo se produce cuando el sujeto se expone deliberadamente al entorno.

El ritual de la respiración se hace visible en Roma. Al llegar, Circe abre sus brazos y respira profundamente (28), diagnosticando la correspondencia del viajero con el lugar que lo recibe. Las dos primeras ciudades de su viaje, La Habana y São Paulo, fracasaron en esa prueba: "desde que respiré por primera vez São Paulo sospeché que no era mi lugar [...] no me habla. Cuando La Habana dejó de hablarme, comprendí que no era mi sitio" (38). Ese mismo criterio de evaluación se repite en Ciudad de México, Madrid y París. La respiración no es solo el criterio con el que Circe evalúa cada ciudad nueva, sino también el principio que rige su existencia en el tránsito. En la víspera de cada año nuevo, entre 1990 y 1996, Circe escribe en su bitácora la frase: "Respiramos, luego existimos" (88, 249, 254, 289, 314). La repetición de esa inscripción a lo largo de su viaje convierte la respiración en el fundamento filosófico desde el que Circe habita el movimiento. Existir es respirar, y respirar es estar en contacto con el espacio que la rodea. La respiración orienta así toda la lógica del recorrido, donde cada ciudad se prueba como condición posible de existencia.

El olfato es el segundo sentido que prolonga esta lógica pero en una dirección distinta a la respiración. Mientras la respiración evalúa si una ciudad puede sostener su existencia, el olfato registra la distancia que todavía existe entre el cuerpo y el espacio. Roma es percibida por Circe como una ciudad que apesta (70) "como un queso a causa de los olores" (129). Esa percepción no es turística sino corporal ya que el olfato no puede fingir familiaridad porque opera por debajo del juicio consciente. La distancia olfativa que Circe mantiene con Roma es el índice de que su cuerpo no ha establecido el vínculo de incorporación que caracterizaría a su ciudad. La operación se repite en París cuando llega por primera vez a la casa de Karin y percibe que tiene olor a antiguo (287). En ambos casos el olfato revela un espacio que todavía no se ha habitado. No obstante, la dirección

del olfato puede también invertirse. Después de hacer el amor con Alejandro por primera vez, Circe decide frotar su sexo sobre los tatuajes de él para dejar su marca. A partir de ese momento París no le parece tan fría (295). La escena muestra que el cuerpo percibe los olores y también los deposita, y es ese depósito lo que hace a París habitable. La pertenencia no se recibe sino que se produce en el contacto.

Mientras el olfato mide la distancia entre el cuerpo y el espacio, el gusto, como tercer elemento, interviene en un registro distinto al registrar la acumulación que el tránsito produce. Durante una cena, Circe reflexiona que "la boca es a veces la mayor conservadora de la tierra, la que más recuerda [...] tragar con mesura, con paciencia, dejar que olores y sabores nuevos se incorporen al mecanismo de mi cuerpo. Mi paladar ha conocido muchos gustos distintos, ha incorporado tanto y sigue haciéndolo" (206). La cita es epistemológicamente precisa porque el paladar no elige qué retener sino que incorpora y estratifica. A diferencia de la memoria visual, que puede seleccionar y descartar imágenes, la memoria gustativa acumula sin jerarquizar. La Circe que come en Madrid lleva en su paladar a São Paulo, Ciudad de México y Roma, y ese archivo corporal no tiene origen ni cronología fija. El gusto es así el sentido que mejor formaliza la identidad relacional, la cual se construye a partir de su acumulación activa.

El sonido añade una dimensión temporal que los otros sentidos no producen. Después de haber habitado varias ciudades, Circe concluye que "el alma de la ciudad depende de las personas que la habitan" (124), una ciudad se escucha a través de quienes la pueblan. Lucía lo practica cotidianamente al caminar todos los días despacio para "escuchar la música de la calle" (13), convirtiendo el recorrido urbano en un acto de escucha sostenida. En el caso de Circe, es el lenguaje o su ausencia lo que le permite medir la distancia o la proximidad con cada espacio: "la ausencia de un habla en común hace que afloren todos los lenguajes" (208). Las ciudades

multilingües de la novela, donde conviven cubanos, colombianos, venezolanos, polacos, sirios, franceses, alemanes y peruanos, se articulan como un espacio de negociación sonora permanente en el que la palabra es solo uno de los recursos disponibles.

Dentro de esa negociación, la música aparece como el registro donde el contacto se produce sin mediación del lenguaje verbal. Circe afirma que "la música no necesita fonemas, es puro estado de ánimo" (296), y añade que la música es un continente con un lenguaje que no depende de normas ni fronteras (254). No es una metáfora de universalidad, sino una observación funcional que muestra cómo en contextos donde las lenguas no se comparten, la música permite una forma de relación. Esta razón se materializa en París con Karin, quien ha construido un mundo interior que solo permite la entrada a las notas de su piano (302). Su conexión con la música se extiende hasta Ulises, con quien logra establecer un lazo afectivo a través del canto aun cuando ninguno comparte la lengua del otro (292), del mismo modo en que Wasim se relaciona con él cuando le canta canciones en la lengua del padre ausente (241). En ambos casos el cuerpo responde al sonido, y este produce la relación que el lenguaje no crea. Cuando Karin se enferma y deja de tocar su piano, la ciudad pierde la condición de habitabilidad: "París se volvió una ciudad muda" (326). La ciudad había perdido la característica que organizaba la conexión.

La centralidad de la música no se limita al plano temático sino que organiza la experiencia de lectura de la novela. Karla Suárez ha publicado en su sitio web una banda sonora que acompaña la novela, vinculando piezas musicales específicas con personajes y ciudades del recorrido, y señala que "escuchar lo que escucha cada uno de mis personajes es otra manera de entrar en su mundo" ("Bandas sonoras"). La novela es un objeto que se lee y se escucha en paralelo, cada canción añade una capa afectiva al personaje o ciudad que acompaña: Khaled para Wasim, Wagner para Karin, Sabina para Madrid, Piaf para París. La música es protocolo de experiencia, y su

presencia confirma que la música como lenguaje universal no es solo una posición de personaje sino una poética de la novela entera.

El Concierto de Aranjuez, que atraviesa la narración de principio a fin, pertenece también a esta dimensión acústica del vínculo, aunque su función excede la escala relacional para convertirse en el archivo temporal que estructura la narración. Suárez no recurre al repertorio nacional cubano sino a una pieza española compuesta por Joaquín Rodrigo en 1939[15]. La elección de esta composición como banda sonora de *La viajera* opera en dos niveles. Primero, sustrae la novela del repertorio musical nacionalista cubano, coherente con el desplazamiento político que la Sección II analizó. Segundo, ancla el viaje de Circe en una pieza cuya forma misma (compuesta en exilio, atravesada por el duelo, abierta a la reinterpretación constante) escenifica la condición que el personaje habita.

Esa dimensión composicional[16] se prolonga en la circulación interna de la pieza a lo largo de la novela. La pieza aparece por primera vez en manos de Gastón, quien se la presta a Circe en Madrid (210), y desde ese momento no deja de circular entre personajes y situaciones hasta convertirse en el eje temporal de toda la novela. Circe la escucha mientras hace el amor con Muftaf (215); la pone mientras está embarazada para que Ulises la escuche desde el vientre (234); Bruno, que desconoce toda esa carga, empieza a escucharla en Roma cuando llega Circe (187); y Lucía,

[15]El Concierto de Aranjuez fue compuesto por Joaquín Rodrigo en 1939, durante la Guerra Civil Española y desde fuera del país, de modo que evoca los jardines de Aranjuez como un lugar que la guerra había vuelto inaccesible. La obra se gesta además en torno a una pérdida personal, la del primer hijo que esperaba el matrimonio, experiencia que el Adagio central registra como diálogo con la ausencia. A ello se suma la incorporación de inflexiones del cante jondo andaluz, tradición asociada históricamente con poblaciones desplazadas y marginadas, que inscribe en la pieza una memoria de errancia. Esa errancia se prolonga en su vida posterior, marcada por una circulación intergenérica e intercultural que la ha llevado a viajar entre lenguas, géneros y públicos.

[16] La novela no especifica qué versión, arreglo o grabación del Concierto de Aranjuez escuchan los personajes. Las referencias remiten a la obra de Rodrigo en términos genéricos, sin identificar intérprete ni registro fonográfico, de modo que el análisis que sigue trabaja con la composición como referencia musical y no con una ejecución determinada.

finalmente, la pone en 1999 mientras lee la postal. El concierto condensa todos los tiempos que se han depositado en él a lo largo de la novela. Cada vez que suena, el concierto activa simultáneamente cada una de estas experiencias, significados y tiempos que los personajes le han dejado. Es además el archivo afectivo que hace posible la narración. Sus veintidós minutos de duración enmarcan el tiempo en que Lucía reconstruye una década completa de trayectorias, y es a través de su melodía que los momentos íntimos del pasado llegan al presente. Esta acumulación de tiempos en un mismo objeto es la formalización más precisa del argumento sobre la temporalidad que la novela desarrolla, y confirma que, en *La viajera*, la identidad en relación se produce a través de lo que se escucha. El concierto dura veintidós minutos en el reloj y una década en la experiencia porque el tiempo vivido no se mide en duración sino en densidad relacional.

Finalmente, el tacto es el sentido que confirma que la relación con el entorno no puede producirse desde la distancia. Cuando Circe conoce a Muftaf, el padre de Ulises, en la tienda de Wasim, quiere tocarlo, oler su piel, colocar el oído en su pecho y escucharlo (208). Los tres sentidos se activan simultáneamente y todos apuntan hacia otra persona. Ese conocimiento exige contacto físico, produciendo memoria corporal en el momento en que se ejerce. Al despedirse de Elzbieta en México, Circe la abraza "apretando los brazos muy fuerte, para que el cuerpo conserve la sensación y no la olvide nunca" (181). Circe no confía en la memoria verbal para retener la relación, prefiere encargarle al cuerpo la tarea de guardar lo que las palabras no pueden asegurar. El abrazo inscribe en el cuerpo los vínculos que el desplazamiento va a interrumpir y la condición de posibilidad de esa inscripción es la exposición. Circe lo formula cuando reflexiona sobre la ciudad: "las ciudades, Lucy, hay que vivirlas, hay que ensuciarse, joderse, mezclarse, recibir picotazos, desnudarse" (97). Habitar una ciudad exige poner el cuerpo en contacto con ella, aceptar

que ese contacto deje marca, y estar dispuesta a ser modificada por él. La pertenencia no es un estado que se alcanza, es un proceso que el tacto produce y que el cuerpo registra.

Ninguna de las ciudades del recorrido de Circe activa esa economía sensorial en su totalidad. Circe creció en una isla "donde el mar es el principio y el fin de todo y sin el mar es imposible vivir" (243). El mar no es un elemento paisajístico sino el entorno que formó su cuerpo y calibró sus sentidos desde el principio. Circe descarta a Madrid como su ciudad, en parte, porque "está en medio de un montón de tierra" (234), y París no puede ser su ciudad "porque no tiene mar" (311). La ausencia de agua no es una preferencia estética sino una carencia estructural. Sin mar, el sistema sensorial que Circe ha desarrollado no puede activarse en su totalidad. La respiración, el olfato, el gusto, el tacto y el oído quedaron formados en relación con el mar, y ninguna ciudad continental puede completar la prueba que estas prácticas exigen.

La transmisión de esa condición a Ulises confirma su dimensión fundacional, ya que Circe le ha heredado la errancia antes de que naciera, pero a esa herencia todavía le falta el mar. En Madrid, a Circe le preocupa que su hijo no haya conocido el mar y promete llevarlo pronto (293), pero le toma dos ciudades (Madrid y París) para poder cumplir este sueño en Italia, y cuando finalmente llegan, la emoción de Circe es iniciática (237). Es la emoción de quien por primera vez entra en contacto con la condición que hace posible el reconocimiento. Circe no regresa al mar de Cuba sino que lleva a Ulises a un mar distinto, que no pertenece a un origen compartido. La pertenencia que ese gesto inaugura es de la errancia misma. Naxos, la última parada de Circe en la novela, es la primera con mar desde que salió de Cuba. Eso le da una carga que ninguna parada anterior tiene ya que es el único lugar del recorrido donde la condición de posibilidad de la pertenencia sensorial podría cumplirse por completo. La ciudad no es un destino que se alcanza, es una posibilidad que se construye en el contacto, y Naxos abre esa posibilidad sin garantizarla.

La viajera propone un modo distinto de habitar, un modo que somete cada ciudad a una prueba sensorial y construye su conexión con el espacio a partir de la experiencia acumulada en el cuerpo. La errancia de Circe no colecciona ciudades desde afuera sino que las habita desde adentro. Antonio Benítez-Rojo nombra esa condición al describir a los habitantes del Caribe como "Pueblos del Mar", sujetos cuya existencia se sostiene en la repetición y la diferencia simultáneas, en una cultura de "actuación y ritmo" antes que de raíz fija (31). Para Benítez-Rojo, ese modo de habitar abre lo que llama una "free orbit, más allá de la prisión y la libertad" (32), un espacio paradójico donde el sujeto no queda atrapado entre la fijeza del territorio y la huida absoluta. La fórmula precisa el movimiento de Circe entre Naxos, Cuba y la red de ciudades que ha habitado. Su búsqueda no se cierra en un destino ni se resuelve en un retorno, sino que se sostiene en esa órbita libre que el imaginario migratorio cubano del siglo XX, organizado entre el corredor político hacia el norte y el tribunal de la cubanidad, no podía concebir como categoría legítima de movilidad.

Édouard Glissant conceptualiza la identidad no como esencia fija sino como producto de la interacción, que él denomina "vivir en Relación" (*Poética de la Relación*, 42), una condición que se funda en el contacto y que es indisociable de la errancia. Para Glissant, errar es la práctica concreta a través de la cual la identidad-Relación se constituye. El sujeto que yerra no se diluye en lo distinto sino que se transforma sin renunciar a sí mismo, y cada encuentro deja huella sin convertirse en arraigo. La errancia de Circe es una forma de vivir en Relación porque cada ciudad, cuerpo y lengua que roza la suya la modifica sin cancelar lo anterior. Esa errancia es posible por la disociación que Circe tiene con la tierra: "no es mi ciudad aunque allí se hayan formado mis raíces" (59). La Habana produjo las raíces pero no el reconocimiento que define la pertenencia. El origen puede coincidir con el lugar de nacimiento sin coincidir con la ciudad que el cuerpo reconoce como propia, y esa disociación es la condición que hace posible la errancia.

Los sentidos evalúan cada ciudad y la convierten en laboratorio donde el desplazamiento se decide en contacto con el entorno. Trabajos, amistades y fricciones obligan a reconsiderar la permanencia, y el viaje abandona el binomio origen-destino para reconfigurarse como constelación de ciudades-estación, provisional y abierta. La insistencia con que reaparece a lo largo de la novela la idea de "encontrar mi ciudad" (60, 73, 80, 81, 109, 140, 149, 177, 335) convierte la búsqueda en principio organizador y elimina el destino predeterminado. La ciudad se construye en el recorrido y por eso nunca queda fijada. La afirmación de Circe: "partir siempre será un buen signo" (244, 251) nombra la lógica que ha organizado todo el recorrido. Aimé Césaire sostenía ya en 1950 que "una civilización, cualquiera que sea su genio íntimo, se marchita al replegarse sobre ella misma" y que "el intercambio es el oxígeno" (*Discurso sobre el colonialismo*, 14). Partir es la condición que hace posible el próximo contacto y evita el repliegue reflexivo. Cada partida de Circe es exactamente ese intercambio que oxigena la experiencia donde el sujeto no preexiste al movimiento sino que se constituye en cada encuentro.

Si partir produce contacto, y el contacto se produce con personas antes que con espacios, la búsqueda de la ciudad propia es en realidad una búsqueda de contactos. Hacia el final de la novela, Lucía concluye: "Tú no estás buscando una ciudad, Circe, las ciudades se traducen en personas. De París te fuiste por Karin, de Madrid por el padre de Ulises, de México porque todos a tu alrededor querían irse, de São Paulo por la historia de los niños [...] siempre son las personas las que te obligan a partir, porque los lugares no existen" (326). A Circe, São Paulo no le habla porque sus personas no la convocan. París se vuelve habitable cuando Alejandro recibe su olor. El piano de Karin convierte a París en una ciudad con alma. La reflexión de Lucía muestra que no existe ciudad sin personas, y que las prácticas corporales de Circe han estado evaluando en cada ciudad la posibilidad de vínculo que ese espacio contiene. La errancia de Circe se sostiene en la

acumulación de lazos que el propio tránsito ha ido generando. Cuando París deja de ser su ciudad y necesita moverse, dice que "si Lucía no responde le va a escribir a Ana María que está en Grecia o a Felipe que está en Alemania" (321). La posibilidad del siguiente desplazamiento depende de esa red de personas dispersas que mantienen abierta la puerta de cada nueva ciudad.

En los cuentos de Chaple y Grillo, el espacio afectivo de la migración estaba organizado por la familia dividida y la promesa de reunificación. En *La viajera,* la errancia produce su propia infraestructura afectiva que no emerge en el vacío. La pertenencia se construye en intercambio de memoria y en negociación constante donde conviven la distancia, los reproches y los silencios. El nexo entre Circe y Lucía, el más antiguo y el más complejo de todos, lo demuestra con claridad. Una relación estabilizada en una década de trayectorias divergentes, tensiones no resueltas y silencios prolongados. Estos elementos no disuelven la relación que tienen ambas protagonistas, sino que la configuran en una forma de contacto intermitente que ninguna categoría familiar convencional puede nombrar. Estas formaciones de comunidad y parentesco no biológico son el resultado de la condición que el tránsito crea y que a su vez hace posible el tránsito siguiente.

Sin embargo, no todas las redes que el tránsito genera funcionan bajo esa lógica. La supervivencia del viaje se organiza como trama de apoyos y negociaciones, pero algunos de esos apoyos exigen como precio la validación de una identidad de origen. Lucía en São Paulo es acogida por Sonia en una organización de solidaridad con Cuba (27); Circe en Madrid encuentra refugio en la casa de Paco bajo una lógica similar (199). El cuento "Míster Fernández" de Hugo Chinea ya había convertido la lógica de la solidaridad en capital transaccional. La ayuda hacia el cubano viene mediada por la carga política que trae consigo y por su capacidad de pago. Aunque la monetización no es parte de la solidaridad en *La viajera*, la hospitalidad sí está condicionada por el origen. Sonia aloja a Lucía en la medida en que ella representa la Cuba que la anfitriona quiere

reconocer, y Paco termina revocando su solidaridad con una acusación de ingratitud nacional. La pertenencia aquí no se produce en el contacto sino que se exige como condición previa, y cuando esa condición no se cumple, el nexo se rompe.

La experiencia de la solidaridad en Brasil y en Madrid es la excepción, no la regla. La red que sostiene el movimiento a lo largo de la novela no opera bajo la lógica de la filiación ideológica sino bajo la identidad-Relación. Para Glissant, "promover el desarraigo es crucial para contribuir a la identidad a través de la búsqueda del otro" (53), y la identidad-Relación se constituye en "la vivencia consciente y contradictoria de los contactos entre culturas, y no en la violencia escondida de la filiación" (178). Es esa lógica relacional la que permite que Circe construya vínculos fuera de las casas de solidaridad, con Wasim, Karin y Alejandro, entre otros, sin que ninguno de esos vínculos exija una pertenencia previa.

Esa identidad-Relación se materializa en *La viajera* a través de una mecánica que Fernando Ortiz denominó "transculturación". El antropólogo cubano forja el término para reemplazar el de "aculturación", que presuponía un sujeto pasivo absorbido por una cultura dominante. La transculturación, en cambio, nombra un proceso de doble vía en el que "siempre se da algo a cambio de lo que se recibe, un proceso en el cual ambas partes de la ecuación son modificadas" (*Contrapunteo*, 4). Ese proceso implica la pérdida parcial de la cultura precedente, la adquisición de elementos de la cultura de contacto y la producción de algo nuevo que no pertenece a ninguna de las dos culturas originales (96). Ortiz formula la categoría desde Cuba, para pensar el cruce entre las culturas indígena, africana y europea que conforman la isla, pero la noción excede ese marco y permite leer cualquier escena de contacto cuyo resultado no es ni asimilación ni resistencia pura, sino producción de algo inédito.

Ángel Rama, crítico literario uruguayo, refina la formulación ortiziana al trasladarla del registro etnográfico al narrativo. Para Rama, la transculturación no opera como sustitución ni como acumulación, sino como "interplay between resistance and neoculturation" (*Writing Across Cultures*, 70), un juego de fuerzas en el que la cultura de contacto no se incorpora pasivamente, sino que estimula respuestas inventivas en la cultura receptora a partir de sus propios elementos. Esa selectividad no se ejerce solo sobre lo que viene de afuera, sino también sobre lo propio, y exige sacrificar partes de la cultura precedente para habilitar las nuevas (45). La errancia de Circe articula exactamente esa lógica fermentativa y selectiva. Cada vínculo nuevo no se agrega como capa adicional sobre una identidad cubana intacta, sino que activa transformaciones internas que sacrifican elementos de lo precedente y, a la vez, habilitan los contactos siguientes. La transculturación, en este registro, no se completa en cada parada, sino que se prolonga como condición permanente de *La viajera*.

Las relaciones transculturales que Circe forja son recíprocas en el sentido que Ortiz y Rama precisaron, ya que ambas partes se modifican en el contacto, ninguna se incorpora pasivamente a la otra. Wasim es sirio-francés, Bernal es francés, Alejandro es peruano, Karin es alemana, y ninguna de esas relaciones se sostiene en una cubanidad compartida ni en una solidaridad ideológica previa. Las hace posibles la presencia y la afinidad práctica producida en la convivencia cotidiana, una lógica de doble vía donde Circe transforma esos vínculos tanto como esos vínculos la transforman a ella. El caso de Wasim concentra la lógica transcultural con mayor nitidez. Circe lo llama "enviado por los dioses" (195), una denominación afectiva y estructural. Wasim aparece en el momento en que Circe está más expuesta, sin trabajo, sin papeles, sin red. Su intervención no adopta la forma de solidaridad sino de incorporación ya que le ofrece trabajo, le gestiona los papeles de residencia, le enseña a cuidar el bonsái y le abre la ruta hacia París. Wasim no es pareja,

no es compatriota, no es pariente; es una forma de familia no-biológica que el tránsito genera. Como Circe, Wasim también buscaba su ciudad, y la encontró en Madrid (262), su apoyo es mediado por una condición compartida de desplazamiento. Sin embargo, la movilidad compartida no es la única condición que hace posible este vínculo.

La relación entre Circe y Karin muestra que no se requiere ni origen común ni condición compartida de desplazamiento, solo la disposición al contacto. Karin es una mujer mayor, está enferma, inmóvil, encerrada en París tras la muerte de su marido. Circe llega como doméstica contratada para cuidarla. Entre ellas emerge no una solidaridad entre migrantes sino una conexión oblicua: "no sé quién es [Karin] ni por qué vive en París ni dónde está su familia; pero ella tampoco sabe de nosotros y no parece importarle. Este espacio de tiempo lo viviremos juntos, lo demás no importa" (296). La formulación suspende deliberadamente las coordenadas habituales de origen, historia, familia y lengua; queda la presencia en el tiempo y la disposición a habitarla. Es en ese espacio reducido donde se produce la Relación entre Ulises y Karin. El vínculo que crece entre un niño cubano-marroquí y una anciana alemana en París carece de toda condición previa que lo justifique. No hay lengua común, ni origen compartido, ni historia familiar que los una. Los acerca la convivencia cotidiana en el apartamento de Karin y el lenguaje no verbal del piano y del canto, que opera donde las palabras todavía no alcanzan. El alemán que Ulises aprende de ella (316) no es herencia ni filiación sino sedimento del contacto, una lengua que entra al cuerpo del niño porque el cuerpo de Karin estuvo cerca. Esta amistad no precede a la errancia, la errancia la produce.

Christina García precisa el alcance político de esta forma de vínculo cuando observa que "locating existence at the point of touch, or where bodies meet, reorients attention from individual self-actualization, or national development, to that of co-constitutive relations, to collectivities and networks that exceed discursive boundaries" (14). La constelación que sostiene a Circe no se

organiza desde la nación ni desde la individualidad autónoma, sino desde esa lógica reticular que excede las fronteras discursivas heredadas y produce, en el contacto, las condiciones materiales del próximo desplazamiento. La relación entre Circe y Lucía atraviesa todo este entramado. Lucía es el único nexo que precede al viaje y el único que lo sobrevive en el tiempo de la novela. La postal desde Naxos que abre la narración es la prueba de que ese vínculo persiste a través de una década. Esta persistencia depende de la bitácora que Circe entrega a Lucía en Roma.

La elección del nombre que Circe da a ese objeto no es casual. La RAE define "cuaderno de bitácora" como el libro donde se apuntan el rumbo, la velocidad, las maniobras y demás accidentes de la navegación, mientras que define "diario" como el relato de lo que ha sucedido día por día (Diccionario de la lengua española). La distinción es epistemológica ya que el diario registra la vida desde adentro, la bitácora traza una trayectoria en movimiento. Circe lo confirma cuando describe el archivo que ha construido: "este es mi Cuaderno de Bitácora. Aquí están mis días y mis noches desde que salí de Cuba, gente que conocí y sensaciones que me provocan ciertas cosas" (34). En la sección I de este capítulo, el Cuaderno de Bitácora aparece como dispositivo que pluraliza las voces del relato mientras que aquí es relevante por su práctica relacional. Al ceder la bitácora, Circe no entrega un testimonio ni un documento sino un dispositivo de producción de relación. Lucía lee el pasado de Circe desde el presente de Roma y al hacerlo produce conjuntamente con ella la historia de *La viajera*. La escritura privada se convierte en un acto de comunicación diferida que reactiva la relación en el momento de la lectura. El vínculo entre las dos se sostiene en ese objeto que circula entre ellas, no en la memoria compartida ni en la identidad de origen.

A diferencia de otras narrativas donde el diario es privado y registra las partidas ajenas, como en *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra, Circe escribe desde el movimiento mismo, no

para resistir la distancia sino para producir y sostener los vínculos que el tránsito genera. El cuaderno no es un registro que Circe escribe y Lucía lee, sino un archivo de los contactos que el tránsito produce y que sin la escritura se volatilizarían. Iván de la Nuez ha caracterizado al sujeto cubano poscomunista a través de esa misma figura. Para él, el "cuaderno de bitácora" funciona como "plano para construirse un porvenir" en el cual el sujeto habita como extraño (57). En *La viajera* esa metáfora teórica se literaliza en la práctica concreta de Circe. La bitácora deja de ser figura conceptual y se convierte en el dispositivo material desde el cual un sujeto formado en el horizonte clausurado de la Revolución traza una pertenencia que no precede al viaje sino que se construye en él. Circe equipara tres prácticas que producen continuidad donde el tránsito amenaza con producir solo ruptura, "escribir un diario, plantar un árbol o engendrar una persona son maneras de conservar la memoria, transmitirla para que quede grabada en la sangre" (240).

La escritura retiene además lo que la memoria no puede garantizar. Circe es precisa con lo que registra: "solamente hay que escribir aquello que puede ser olvidado. Lo inolvidable se queda en la cabeza" (215). "Escribir para no olvidar, para que el tiempo no desvanezca las cosas, para que todo quede intacto" (210). La bitácora es un archivo de lo contingente, un inventario de los contactos que el movimiento genera y que sin la escritura desaparecerían con el desplazamiento que los produjo. Glissant describe la identidad relacional como una red de conexiones múltiples que puede crecer en cualquier dirección sin depender de un punto de anclaje único, proponiendo la figura del rizoma como alternativa a la metáfora de la raíz única que fija la identidad al origen (45). La bitácora de Circe funciona como ese rizoma, ya que se expande en el contacto sin que ninguno de esos nexos cancele los anteriores ni exija un origen común. Escribir es el acto de retener la red.

Esa retención se elabora a partir de una forma cromática en la bitácora que organiza la experiencia en una doble entrada. Por un lado, registra lo que ocurrió; por otro, registra desde qué posición afectiva. La fecha convencional sitúa un acontecimiento en el tiempo homogéneo; el color lo sitúa en el tiempo vivido. La organización de la bitácora es epistémica ya que para Circe, "los estados de ánimo tienen colores y viceversa" (192). Su bitácora registra días azules de espiritualidad y apertura, rojos de pasión y cólera, amarillos de intelecto y exploración, grises de cierre y fatiga, y negros de derrumbe. La bitácora muestra registros de días que pueden tener dos o más colores simultáneos (85, 110, 114, 286, 291), lo que evidencia que la experiencia afectiva se configura en capas. En la bitácora, solo existe una entrada como "día incoloro", que registra su estadía en casa a causa del desempleo. Para Circe, el movimiento es color (149), de ahí que su día poco cinético sea el único que no puede nombrarse cromáticamente. Cuando el movimiento se detiene, la experiencia pierde su textura afectiva y el archivo no tiene nada que registrar.

Esa pluralidad afectiva que el sistema cromático organiza tiene un correlato temporal en la novela. La experiencia del tiempo en *La viajera* no es homogénea ni lineal, sino que cada ciudad produce su propio ritmo y modifica al sujeto que la habita. Circe lo formula desde los primeros días en Roma al observar que su reloj marca la hora de París y que, a pesar de ser la misma hora en ambas ciudades, para ella no es lo mismo porque "el tiempo transcurre de forma diferente en las ciudades" (34). No se trata de una diferencia de huso horario sino de una afirmación sobre la naturaleza del tiempo vivido. Dos ciudades pueden compartir el mismo meridiano y tener tiempos radicalmente distintos porque el tiempo que importa es el del cuerpo en el espacio.

Svetlana Boym describe que la nostalgia reflexiva es como una forma de "inhabiting many places at once and imagining different time zones" (xviii), capaz de "awaken multiple planes of consciousness" (50). Para Boym, la pluralidad temporal del sujeto migrante es producto del anhelo,

ya que el migrante reflexivo habita simultáneamente el tiempo del lugar perdido y el tiempo del lugar habitado. *La viajera* conserva esa estructura formal pero la despoja del afecto nostálgico que en Boym la origina. En la novela, la pluralidad temporal no surge del anhelo por un origen perdido sino del movimiento mismo, y el sistema de relojes que Circe construye y luego transfiere a Ulises materializa esa condición temporal sin nostalgia.

En la novela, el reloj se convierte en el dispositivo que condensa esta pluralidad temporal. Desde su salida de Cuba, Circe ha desarrollado el ritual de comprar un reloj que marque la hora local al llegar a cada nueva ciudad (122, 181, 295). La acción parece funcional pero su lógica es más compleja: "su problema con el tiempo comenzó cuando salió de Cuba y quiso conservar el reloj con el horario de la isla. Pensaba que si cambiaba la hora al llegar a otra ciudad algo andaría mal" (34). El reloj de La Habana no es un objeto de nostalgia sino un dispositivo de orientación. Mientras ese tiempo persista, el tiempo de origen sigue siendo una coordenada activa dentro de su experiencia. Cambiar la hora sería una declaración de que el tiempo anterior ha quedado atrás y que la ciudad nueva ha empezado a organizar la experiencia con sus propios ritmos.

Cuando Circe finalmente entrega los relojes a Ulises como "guardián del tiempo" (34), le transfiere la responsabilidad de mantener activos simultáneamente los tiempos de las ciudades que ha habitado. Mientras el sistema cromático de la bitácora registra hacia adentro la pluralidad de los tiempos afectivos, el reloj registra la pluralidad de tiempos urbanos externos. "La nueva errancia" construye un sujeto que vive en varios tiempos y que ha desarrollado los instrumentos necesarios para no perderse en esa pluralidad. El sistema cromático, el reloj y el Concierto de Aranjuez operan juntos como el archivo temporal de la novela, donde se acumula no la duración sino la densidad relacional de cada parada.

Este tratamiento de la temporalidad sitúa a *La viajera* en un diálogo productivo con los marcos teóricos que han organizado la lectura de la literatura migrante. Los enfoques clásicos tienden a estructurar la experiencia migrante en coordenadas temporales binarias que oponen el tiempo del origen al tiempo del destino, el pasado de la partida al presente de la llegada. A través del sistema de relojes y de la estructura acústica, *La viajera* propone una temporalidad plural, situada y no equivalente entre ciudades. La identidad que emerge de esta experiencia no puede ser la de un sujeto que avanza de un tiempo a otro sino la de un sujeto que habita simultáneamente varios tiempos sin que ninguno de ellos tenga prioridad sobre los demás. "La nueva errancia" desafía la geografía del viaje canónico y su cronología. La red de vínculos que el tránsito produce, sostenida por el cuerpo, por la escritura y por la pluralidad de tiempos que el desplazamiento acumula, es lo que ocupa el lugar que la nación dejó vacante. La pertenencia no precede al viaje sino que emerge de él, y esa inversión define la tercera y última operación de *La viajera* sobre el imaginario migratorio cubano.

Conclusión

La viajera reconfigura el imaginario migratorio cubano desde tres intervenciones que este capítulo ha examinado de manera progresiva. La primera propone un sujeto errante en tensión cuya experiencia no puede reducirse a una sola figura, trayectoria o voz. Las dos trayectorias femeninas en el centro de la narración demuestran que la errancia misma admite múltiples modulaciones, desde el polo radical de Circe hasta el polo de la permanencia de Lucía, sin que ninguno de los dos agote lo que la movilidad puede ser.

La segunda intervención desplaza la gramática política heredada como principio organizador del movimiento, sin extraer la movilidad del campo político. La carta política cede ante la postal, el eje hacia el norte cede ante un itinerario que comienza hacia el sur y se expande

sin polo de atracción fijo, y el retorno deja de ser categoría prohibida o estructurante para volverse posibilidad abierta que cada trayectoria negocia. La novela no cancela la dimensión política del desplazamiento sino su monopolio interpretativo. Las condiciones materiales del viaje y la negativa misma a inscribirse en el binomio fidelista/antifidelista constituyen posiciones políticas que la novela vuelve legibles al desactivar la gramática heredada. El desplazamiento es político en términos materiales y relacionales, no en términos de veredicto ideológico.

La tercera es la reconfiguración de la identidad como práctica relacional. La identidad en *La viajera* no es lo que el migrante lleva consigo sino lo que construye en el contacto a través de prácticas corporales, de los vínculos no biológicos, de la escritura que retiene el tejido de los encuentros contingentes, y de la pluralidad de tiempos que el cuerpo acumula. La novela desplaza la pregunta de "dónde eres" hacia la pregunta de "cómo te relacionas" con el entorno, reemplazando las garantías de la filiación nacional por la identidad-Relación.

La elección del Concierto de Aranjuez como hilo musical condensa esta operación con particular nitidez. En la tradición de la literatura cubana revolucionaria, la música ha funcionado con frecuencia como signo de pertenencia nacional, donde el son, el bolero, la nueva trova y la canción protesta han operado como referencias inmediatas de la cubanidad y, en muchos casos, del proyecto político mismo. Al elegir una composición española, Suárez construye una banda sonora que se sustrae deliberadamente del archivo musical nacionalista. La pieza no convoca a Cuba ni a su tradición sonora revolucionaria, sino a un circuito europeo y transcultural en el que la música, como las protagonistas, viaja sin necesidad de patria. El concierto es, en última instancia, la formalización acústica de "la nueva errancia".

La viajera desplaza la política de la movilidad cubana sin borrarla, construye familia no biológica sin negar la relación con el origen, y produce identidad relacional sin renunciar a la

cubanidad como punto de partida. En la literatura cubana, "la nueva errancia" narra la salida desde gramáticas de pertenencia que se construyen fuera del eje vertical y del tribunal moral de patria y traición. El capítulo siguiente desplaza el análisis hacia una geografía y una tradición literaria distintas. En *The Gurugu Pledge* (2017) de Juan Tomás Ávila Laurel, "la nueva errancia" se articula desde la trayectoria de una voz colectiva y anónima donde la espera forzada y la resistencia colectiva transforman las condiciones mismas en que la relación y la pertenencia se producen.

Capítulo II. La cuestión ecuatoguineana.

La Guinea Ecuatorial contemporánea se configura a partir de acuerdos y tratados[17] que fijaron fronteras estatales sobre un territorio habitado por comunidades étnicas preexistentes. De acuerdo con el profesor Augusto Iyanga Pendi, en el espacio actual conviven cinco comunidades —ndowé, bissio, fang, bubi y annobonesa— cada una de ellas con subdivisiones clánicas y familiares (*Los Ndowés,* 23*).* Sin embargo, estos grupos solo representan una pequeña parte de la diversidad demográfica que habitó el área por décadas.

A partir de esta descripción, la movilidad de Guinea Ecuatorial puede analizarse en tres momentos nodales, cada uno definido por la dirección dominante de sus flujos. El primero, que el historiador Max Liniger-Goumaz sitúa entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, es el periodo bracero, durante el cual la inmigración de trabajadores foráneos[18] suplió la falta de mano de obra local en las plantaciones ("La cuestión bracera", 499). El segundo invierte esa dirección, porque tras la independencia de 1968 el país pasa de receptor a emisor, y la represión del régimen de Macías Nguema convierte a los ecuatoguineanos, ya en la década de 1970, en una de las diásporas más numerosas del África poscolonial ("Migrants and Refugees" [19], 3). Benita Sampedro-Vizcaya inscribe esa salida en un movimiento más amplio cuando observa que Guinea Ecuatorial no queda "al margen del desplazamiento provocado por el tráfico de refugiados, tanto políticos como económicos, que a paso acelerado huyen del tercer mundo fascinados por el sueño capitalista y urbano de la prosperidad de Occidente" ("Salvando a copito de nieve", 310). El tercero se abre con la explotación de petróleo y gas en la década de 1990, cuyo crecimiento económico y

[17] El Pardo (1778) y El tratado de París (1900).
[18] Entre los nuevos trabajadores se encuentran nuevos colonos españoles, trabajadores nigerianos, cameruneses, fernandinos —grupo afrodescendiente establecido en el siglo XIX en Fernando Poo (hoy Bioko) cuya presencia fue clave en la historia social y económica de Guinea Ecuatorial durante y después de la colonia— entre otros.
[19] "Migrants and Refugees" es una investigación internacional elaborada por la Sección de Migrantes y Refugiados del Vaticano que publica perfiles con datos, marco legal y actores sobre migración.

consiguiente aumento del ingreso per cápita, sostenidos hasta su declive en la década de 2010, vuelven a invertir el signo de la movilidad ya que la prosperidad relativa del boom hidrocarburífero atrae de nuevo mano de obra extranjera (Banco Mundial).

Estos momentos muestran que los flujos migratorios de Guinea Ecuatorial han cambiado de dirección más de una vez, alternando entre la inmigración laboral y la emigración política. Para 2020, la población migrante constituía el 17% del país, con flujos procedentes mayoritariamente de Santo Tomé y Príncipe, Camerún y Gabón ("Migrants and Refugees", 1). Esas oscilaciones han producido gramáticas de movilidad que organizan entradas, salidas, retornos y asentamientos mediante rutas que se reconfiguran a medida que el control migratorio se intensifica.

En este contexto de movilidades, las formas de solidaridad entre migrantes y las dinámicas relacionales que emergen en el trayecto se convierten en el eje de la novela *The Gurugu Pledge* (2017) del escritor ecuatoguineano Juan Tomás Ávila Laurel (Guinea Ecuatorial, 1966), publicada por And Other Stories. A diferencia de la mayor parte del corpus literario ecuatoguineano analizado en este capítulo, la novela no transcurre en Guinea Ecuatorial ni incluye personajes ecuatoguineanos. La única conexión con el país es la del propio autor, quien escribe desde Barcelona tras años de inxilio y desde una posición de solidaridad crítica con otros cuerpos africanos en tránsito que exceden su propia experiencia nacional. Esta distancia no es solo biográfica, también es estructural. A diferencia de otros migrantes subsaharianos, los ecuatoguineanos acceden a Europa con documentos y por vía aérea, de modo que su experiencia migratoria no pasa por los trayectos a pie, los desiertos ni las vallas que organizan la narrativa de *The Gurugu Pledge*.

La novela de Ávila Laurel sitúa a un grupo de migrantes subsaharianos en el monte Gurugú en Marruecos, mientras aguardan la ocasión de saltar la valla hacia Melilla, uno de los corredores

migratorios africanos de más tensión de la actualidad. La espera organiza el relato y el campamento se presenta como un enclave liminar. El propio Ávila Laurel ha explicado que la novela surge, al menos en parte, de un deseo de "[humanize] the lives of people that no one talks about" ("In Search of Refuge"), explicitando la dimensión ética de un proyecto de escritura orientado a visibilizar cuerpos migrantes sistemáticamente desatendidos por los discursos oficiales.

Este capítulo analiza *The Gurugu Pledge* (2017), traducción al inglés de Jethro Soutar de *El juramento de Gurugú*, manuscrito inédito de Ávila Laurel. Al no haberse publicado aún la versión original en español, este análisis se basa en la traducción publicada. Esta situación es en sí misma significativa, ya que a diferencia de la mayoría de las traducciones que circulan junto al texto fuente, *The Gurugu Pledge* existe editorialmente solo en inglés, lo que plantea preguntas sobre audiencia, circulación y visibilidad diferencial que la traducción otorga a una obra que permanece inaccesible en su lengua original.

The Gurugu Pledge ha sido leída desde distintos marcos críticos. Joanna Allan, por ejemplo, examina la novela como una intervención contra el petrocapitalismo, atendiendo a cómo el texto denuncia las complicidades entre régimen, compañías extractivas y violencia de género que atraviesan los cuerpos y el territorio ("Light, Energy, and Gendered Oil Gluttony", 2020). Julia Borst, por su parte, lee la novela como una operación de "descartografización" del continente africano que desestabiliza el mapa colonial, disuelve topónimos y fronteras estatales ("Descolonizar el mapa", 2023). A su vez, Goriça Majstorovic inscribe la novela en el horizonte de la "Global South novel" y la aborda desde los lentes del fragmento y la ruptura, atendiendo a su recorrido editorial desplazado y a su diálogo con otros textos y documentales sobre Gurugú y Melilla. Aunque estos estudios tocan cuestiones que atraviesan mi lectura, sus preguntas centrales se orientan a la denuncia del petrocapitalismo, la cartografía poscolonial o la geopolítica editorial.

Sin embargo, en *The Gurugu Pledge* emerge una dinámica relacional que resulta central para pensar la movilidad como condición impuesta y colectiva, vivida en la espera y en la fractura que el encierro fronterizo produce. Ávila Laurel combina realismo social, oralidad polifónica y un registro hiperbólico y grotesco tributario de la tradición satírica africana, que hace narrable una violencia que el documento solo no puede contener.

La literatura migratoria ecuatoguineana y subsahariana del siglo XX ha operado bajo una premisa de homogeneidad del sujeto migrante que funciona en dos registros simultáneos. Desde afuera, la mirada europea reduce al africano en tránsito a una masa indiferenciada, un cuerpo sin historia ni nombre que el Estado administra. Desde adentro, el propio corpus literario ha tendido a organizar la experiencia migrante en torno a categorías estables de lengua, nacionalidad y origen como ejes de identificación y solidaridad. En este capítulo sostengo que *The Gurugu Pledge* desmonta esta doble premisa al descentralizar la figura del migrante singular, situar la centralidad del tercer espacio[20] y someter a crítica los lazos de (des)hermandad que atraviesan el grupo migrante desde adentro. Al hacerlo, la novela repolitiza la movilidad más allá del eje colonia-metrópoli y hace visible la construcción de una identidad migratoria transafricana sostenida en convivencias tensas y solidaridades en disputa antes que en categorías estables de origen o pertenencia nacional. Esa operación humaniza al migrante en toda su complejidad, evitando tanto la idealización del sujeto sufriente y moralmente puro como la caricatura del migrante violento o incivilizado que refuerzan los discursos coloniales, produciendo un efecto que la literatura migrante anterior no había alcanzado con la misma nitidez.

[20] En este punto mi uso de la noción "tercer espacio" dialoga inevitablemente con el "Third Space" de Homi K. Bhabha, entendido como ámbito intersticial donde se negocian significados y emergen formas híbridas de identidad más allá del binomio colonia–metrópoli. Sin embargo, a diferencia de esa lectura más centrada en la ambivalencia discursiva de la autoridad colonial, aquí el "tercer espacio de Gurugú" nombra un espacio fronterizo material, producido por regímenes de control migratorio, necropolítica estatal y economías de movilidad que organizan quién puede moverse y quién queda atrapado.

"La nueva errancia" designa un modo de imaginar la movilidad que descentraliza al sujeto migrante individual, construye identidad en el contacto y en la convivencia antes que en el origen, y produce formas de pertenencia que desbordan los marcos nacionales y estatales. En el capítulo I sobre Cuba, "la nueva errancia" opera desde una movilidad femenina electiva que desarma la linealidad del viaje al proponer otros destinos y resalta la identidad en Relación. En *The Gurugu Pledge* adquiere una inflexión distinta porque la errancia es impuesta y colectiva, no se resuelve en un destino sino que se vive como permanencia forzada en el umbral, lo que obliga a reformular la agencia del sujeto en tránsito. Ávila Laurel sitúa el centro de gravedad del relato en el tercer espacio fronterizo del monte Gurugú y sostiene esas operaciones en una técnica que articula oralidad, testimonio y ficción en un registro anónimo y polifónico atravesado por la ironía y el humor, concibiendo la movilidad colectiva a partir de espacios entre-medios y de una trama de redes multiétnicas, multilingües y transfronterizas que anteceden al Estado, lo desbordan y desestabilizan el binomio origen-destino.

Antes de la consolidación de una escritura en formato libro, el campo literario ecuatoguineano se sostiene en tradiciones orales que articulan memorias de desplazamiento interno y contactos interétnicos. Sobre ese sustrato oral se institucionaliza la escritura en español, según recoge Donato Ndongo-Bidyogo en conversación con Mbare Ngom, a través de autores como Marcelo Asistencia, Ndong Mba y Constantino Ocha'a, quienes actúan como mediadores lingüístico-culturales, traducen y transcriben relatos orales, producen crónicas costumbristas y abren un espacio de autoría africana (*Diálogos con Guinea*, 79). La llegada de contingentes laborales diversifica el mosaico demográfico y sociocultural, al tiempo que la movilización de estudiantes[21] hacia España va configurando el núcleo de una primera diáspora intelectual. Tras

[21] Durante la década del 50 se consolidó un circuito de envío de alumnos ecuatoguineanos que provenían de internados misionales y de la escuela colonial hacia la metrópoli con la meta de crear élites locales funcionarios, maestros, y

la independencia y sus derivas autoritarias, la literatura registra, como mostraré más adelante, rupturas, exilios y retornos, desplazando el foco de la mediación etnográfica hacia narrativas de fractura estatal y diásporas. Sin embargo, aunque la migración está presente de manera recurrente en los textos del siglo XX, suele funcionar como trasfondo significativo más que como eje argumental explícito.

Sobre esa sedimentación histórica se consolida, ya en el siglo XXI, una literatura errante que convierte la movilidad en eje temático y formal, donde el desplazamiento deja de funcionar como trasfondo para convertirse en el acontecimiento central del relato. En ella se inscribe *The Gurugu Pledge*. La experiencia del movimiento como técnica narrativa atraviesa toda la obra de Ávila Laurel, incluidas sus novelas históricas, de modo que *The Gurugu Pledge* no inaugura esa técnica sino que la desplaza hacia una territorialidad nueva, del archivo histórico y autobiográfico de la isla de Annobón al espacio fronterizo continental. En ese desplazamiento, la novela se inserta en una constelación cultural africana que desborda los marcos nacionales y cuestiona el binomio colonial heredado de centro-periferia, al tiempo que permite entender cómo el corpus literario ecuatoguineano ha ido mapeando la formación estatal y sus fisuras mediante la documentación de trayectos hacia y desde el territorio.

Esta sensibilidad transafricana conecta la novela de Ávila Laurel con *El metro* y *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?,* novelas migratorias de Donato Ndongo-Bidyogo (Guinea Ecuatorial, 1950), con quien comparte una perspectiva panafricana que desplaza la experiencia de la movilidad fuera de las fronteras nacionales. Aunque ambos autores articulan con fuerza la solidaridad migratoria africana, lo hacen desde registros distintos, y ese diálogo no puede leerse

catequistas. La selección estaba a cargo de las misiones Claretianas y de la administración colonial, que otorgaban becas para completar bachillerato, formación técnica y estudios eclesiásticos. Este movimiento formó la primera diáspora intelectual del país.

como una simple afinidad temática sino como una inflexión dentro de un campo literario con sus propias convenciones, sus propios silencios y sus propios límites en la representación del migrante africano. Trazar la historiografía literaria ecuatoguineana es, por tanto, indispensable para entender tanto la tradición de la que Ávila Laurel parte como el corpus con el que dialoga, ya que esa tradición es poco conocida fuera de círculos especializados y la distinción entre ambos registros solo se vuelve legible desde ella.

Historiografía literaria migrante ecuatoguineana.

Los primeros escritos novelísticos en Guinea Ecuatorial corresponden a una literatura que depende de la metrópoli para su publicación y diseminación. De ahí que los inicios de la literatura de Guinea Ecuatorial hayan sido caracterizados por la crítica como una "literatura de consentimiento" y "costumbrista" (Ngom, 1993; Odartey-Wellington, 2014). La primera designa una escritura que no cuestiona el orden colonial sino que busca su validación; la segunda describe textos centrados en la descripción de costumbres y modos de vida locales, sin vocación de ruptura política ni formal.

Dos ejemplos de esta narrativa son los textos fundacionales de la novela ecuatoguineana *Cuando los combes luchaban* (1953), de Leoncio Evita Enoy (Guinea Ecuatorial, 1929-1996), y *Una lanza por el Boabí* (1962), de Daniel Jones Mathama (Guinea Ecuatorial, 1908-1985). Por un lado, *Cuando los combes luchaban* instala la movilidad como problema literario y funciona como relato inaugural que sitúa el conflicto identitario en un entramado de desplazamientos. Evita Enoy narra la presencia europea en la Guinea colonial y muestra que esos actores también son migrantes, aunque insertos en un proyecto de conquista y expansión imperial. Figuras como Brother John Stephen, Carlos y Martín Garrido aparecen como inmigrantes coloniales, o como "los nuevos

allegados" en la lectura de Joaquín Mbomio Bacheng ("Leoncio Evita o Cuando los combes luchaban", 73).

Por otro lado, *Una lanza por el Boabí* introduce de manera explícita la emigración como experiencia y como principio de forma. A través del itinerario del protagonista, Gue, desde Fernando Poo hasta España y su retorno, la novela fija la primera articulación explícitamente reflexiva de la salida hacia la metrópoli en el corpus ecuatoguineano. El viaje se nombra, se justifica y se narra como experiencia formativa, inaugurando una conciencia literaria del desplazamiento que los textos posteriores retomarán y transformarán. La posición fernandina[22] de Daniel Jones Mathama, que facilita la movilidad educativa y la publicación en España, imprime a la obra una teleología de integración ordenada en el entorno metropolitano, rasgo que la separa del corpus postindependencia marcado por exilio, inxilio y retorno fracturado.

Juan Tomás Ávila Laurel se inscribe parcialmente en esa misma línea en la medida en que una parte de su obra integra la tradición costumbrista para dar cuenta de Annobón y de los annoboneses. Algunas de sus novelas históricas como *Cuando a Guinea se iba por mar* (2019) y *Arde el monte de noche* (2009) se sitúan en el corazón de una isla situada en la periferia del Estado. En ellas, Ávila Laurel despliega un dispositivo testimonial y autobiográfico que funciona como forma de compromiso social, político y cultural con su comunidad de origen. En continuidad con ese proyecto de reescritura histórica, *The Gurugu Pledge* desplaza el foco desde la isla hacia el monte Gurugú y reinscribe la memoria de la movilidad africana en un espacio continental en tránsito, donde la historia colonial y poscolonial reaparece condensada en las biografías migrantes.

[22] Los fernandinos eran una élite criolla de la isla de Fernando Poo, la actual Bioko, formada en buena parte por descendientes de esclavos liberados llegados desde Sierra Leona y otros puntos del Atlántico a partir de 1827, de lengua y cultura krio, anglófona y de confesión mayoritariamente protestante o católica. A lo largo de los siglos XIX y XX consolidaron una burguesía negra propietaria de fincas de cacao y estrechamente vinculada a los circuitos comerciales y educativos de la metrópoli, lo que les otorgó una posición intermedia dentro de la jerarquía colonial y un acceso privilegiado a la formación y la publicación en España.

Con ese vínculo establecido, el arco histórico de la literatura ecuatoguineana regresa al momento en que la independencia transforma el campo literario y las condiciones de movilidad.

Con la independencia en 1968, la movilidad en Guinea Ecuatorial adquiere un carácter marcadamente político, mediada por un Estado que impulsa salidas forzadas y configura el exilio como huida y forma de resistencia desde fuera, y el inxilio como resistencia desde dentro del país. La movilidad opera simultáneamente como herramienta de formación, disciplinamiento y expulsión ya que salen los disidentes perseguidos por el régimen de Macías Nguema, y quedan dentro quienes resisten desde el silencio o la complicidad forzada. Este peso dictatorial marca de forma decisiva la literatura del país durante el último cuarto del siglo XX, configurando un corpus donde el exilio, el inxilio y el emixilio se vuelven ejes de representación.

Michael Ugarte sintetiza esa condición al describir a Guinea Ecuatorial como "tierra de exiliados" y sostiene que el escritor ecuatoguineano del siglo XX desarrolla una doble conciencia forjada en la negociación constante entre dos mundos (*Africans in Europe*, 19, 15). Esa matriz se consolida en la diáspora estudiantil y en las oleadas posteriores que salieron del país durante las presidencias de Macías Nguema (1968-1979) y Obiang Nguema (1979-presente), cuyas experiencias en el exterior dejan huella en las tramas narrativas. La producción literaria del último cuarto del siglo XX es una producción ramificada en el exilio que oscila así entre la denuncia, la memoria y la relectura crítica del pasado reciente. El caso de Juan Tomás Ávila Laurel introduce una inflexión distinta. Su biografía está atravesada por el inxilio y por formas atípicas de exilio que, como él mismo sugiere, la comunidad internacional aún no ha nombrado[23]. Su obra no se centra en la confesión del destierro individual sino en una crítica más amplia a las desigualdades estructurales en Guinea Ecuatorial y en África. Con *The Gurugu Pledge* su trabajo se inscribe en

[23] Ávila Laurel, Juan Tomás. Entrevista personal con el autor. Barcelona, verano de 2024.

una literatura más global y explícitamente comprometida con el sujeto africano contemporáneo en tránsito. Esa síntesis requiere, sin embargo, un recorrido más detallado por los efectos concretos del nguemismo sobre los flujos migratorios y sobre el campo literario que la produjo.

La llegada al poder de Francisco Macías Nguema tras la independencia en 1968 tuvo efectos inmediatos tanto en los flujos migratorios como en el campo literario. En el tramo más crítico del nguemismo[24] se multiplicaron los arrestos, las condenas y las ejecuciones, lo que precipitó la salida de ex colonos, trabajadores foráneos y un número elevado de ecuatoguineanos, principalmente hacia España, Camerún y Gabón. La represión también alteró las expectativas de retorno, pues gran parte de la comunidad estudiantil asentada en España optó por quedarse, consolidando a España como espacio de exilio y refugio para la primera oleada diaspórica.

En ese marco, y bajo la política de "materia reservada"[25] la circulación de textos literarios referentes a Guinea Ecuatorial quedó prohibida en España, mientras que en el propio país la publicación se redujo a propaganda nacionalista y a discursos de alineamiento con el gobierno. El repertorio oficial sustituyó a la crítica, clausuró los cauces autónomos de escritura y desplazó la creación alterna al exilio. Los propios autores ecuatoguineanos nombran ese tramo como un hito de quiebre. Juan Balboa Boneke (Guinea Ecuatorial, 1938- España, 2014) habla de la "generación perdida" que "quiso nacer, pero no nació por la represión y los crímenes de Macías" (*Diálogos con Guinea* 96); Donato Ndongo-Bidyogo lo define como "los años del silencio", una aniquilación cultural que redujo al silencio toda voz modernizadora (81); y Ciriaco Bokesa lo recuerda como la "época del mutis", cuando escribir equivalía a la horca propia y familiar (104). El resultado fue un freno casi total de las letras y la precarización extrema de la vida autoral durante la década de 1970.

[24] Nombre por el cual se conoce el periodo de mandato de Francisco Macías Nguema de 1968-1979.
[25] La política de "materia reservada" fue la aplicación en España de la Ley de Secretos Oficiales de 1968, que permitió clasificar y restringir la difusión de información sobre Guinea Ecuatorial durante y después del proceso de independencia. Su levantamiento sucede en 1976.

El levantamiento de la "materia reservada" en 1976, la caída del régimen de Macías Nguema en 1979 y la creación del Centro Cultural Hispano-Guineano en 1982 ampliaron las posibilidades de publicación dentro y fuera del país, de modo que muchos textos gestados en los setenta y principios de los ochenta finalmente vieron la luz. Sin embargo, el silenciamiento que marca la década del setenta no desaparece, sino que se reconfigura. La llegada de Teodoro Obiang Nguema al poder propicia algunos retornos, pero la continuidad de un régimen de base etnocrática y de prácticas heredadas reactiva las salidas que sostendrán el vínculo migratorio con España.

El nuevo Estado ecuatoguineano incidió en el Centro Cultural y en las revistas locales, condicionando la agenda editorial y los márgenes de crítica durante la década. Ciriaco Bokesa señala que quienes permanecieron dentro del país tendían a resaltar y elogiar los triunfos de la nueva sociedad "para evitar la soga" o "para ganar los favores del líder" (*Voces de espumas*, 9). Por otro lado, Donato Ndongo-Bidyogo advierte que, en el exilio, el control adopta la forma de autocensura, ya que los escritores atraviesan una censura psicológica interior que los impulsa a ser unos "buenos nacionalistas" (Ngom 1996, 89). Se consolidó así un patrón repetitivo de salidas por motivos políticos y socioeconómicos que el campo literario registró y reelaboró en clave estética.

Desde este contexto emergen los primeros relatos diaspóricos en la península, escritos por una generación que debe negociar su identidad cultural y nacional entre Guinea Ecuatorial y España, y que ha experimentado el surgimiento político del país desde el sufrimiento, el dolor de la expulsión, la represión y la muerte. Esta producción gravita, de manera recurrente, en torno a tres núcleos temáticos que se superponen. El primero es una afirmación cultural heredera de la resistencia anticolonial. El segundo articula la nostalgia, la pérdida, la racialización y la otredad como experiencias centrales del migrante en destino. El tercero desplaza el eje de lucha hacia la constatación de una dominación endógena y el desencanto ante una independencia que no trajo

libertad ni bienestar, convirtiendo el retorno en promesa inalcanzable. Los textos de esta generación están marcados por la experiencia de sus autores como migrantes exiliados, inxiliados y emixiliados, una condición que no constituye una excepción dentro del campo poscolonial africano, pues se inscribe en una experiencia compartida de asedio colonial, dictadura y destierro.

En este marco se superpone la observación crítica de Ndongo-Bidyogo sobre el encasillamiento del poeta africano como "bucólico y rabiosamente reivindicativo", cuya recepción ha tendido a exigir "lamentos y reivindicaciones", con el consiguiente sacrificio de "la estética y la ética en nombre de la pasión" (Bokesa 1987, 13). El trabajo literario de Raquel Ilombé (Guinea Ecuatorial, 1931-1992) y Ciriaco Bokesa (Guinea Ecuatorial, 1939) resulta relevante en este contexto porque anticipa ese desplazamiento al apartarse de la caracterización "bucólica y reivindicativa" y ensayar otras dinámicas de subjetivación y pertenencia. Por un lado, Raquel Ilombé —con *Ceiba* (1978), *Ceiba II (Poesía completa)* (2014) y *Leyendas guineanas* (1981)— explora un campo de identidad binacional, deslocalización y de armonía con la naturaleza; evitando el compromiso político explícito y la denuncia directa. Michael Ugarte sugiere que la escritora tiene una experiencia de emixilio (49). Sin embargo, ella no se inscribe en el exilio tradicional, ya que puede circular entre España y Guinea Ecuatorial sin mayores restricciones.

Por otro lado, Ciriaco Bokesa, en *Voces de espumas* (1987), aconseja al lector evitar la "poesía fácil, social o política" (10). El escritor camerunés Joseph Mbol Nang caracteriza la poesía de Bokesa como una escritura despolitizada que privilegia lo efímero, el destino, la inmortalidad y la religión ("La estética de la poesía de don Ciriaco Bokesa Napo", 323). Ilombé y Bokesa abren así una línea estética dentro del corpus ecuatoguineano que rechaza el encasillamiento reivindicativo sin abandonar el compromiso, una línea que Ávila Laurel continúa y transforma al desplazar ese rechazo del ámbito de lo íntimo hacia la solidaridad transafricana.

El trabajo de Juan Balboa Boneke resulta igualmente indispensable ya que su obra define el modelo del exilio confesional. Una vida marcada por salidas y retornos fallidos lo ha llevado a ser considerado una figura clave de resistencia (Sampedro-Vizcaya, "African Poetry in Spanish exile", 206), rasgos que se aprecian en *¿Dónde estás Guinea?* (1978) y *O Boriba (El exiliado)* (1982), que constituyen un grito por un país en decadencia y por la condición migrante atravesada por el desarraigo constitutivo del exilio. La nostalgia y la tristeza elaboradas desde la distancia organizan una escritura centrada en la propia pérdida, en el yo exiliado como figura representativa. Frente a ese modelo, Ávila Laurel reorganiza la mirada hacia otros sujetos en movimiento. *The Gurugu Pledge* no narra su propia migración sino la espera colectiva de migrantes subsaharianos que no son ecuatoguineanos, de modo que su escritura dialoga con la tradición del exilio sin quedar subsumida por ella. Su solidaridad con ese sujeto migrante es literaria y política, pero opera desde una posición de observador comprometido, no desde la experiencia directa del tránsito.

La desilusión del retorno constituye otro eje temático clave en la narrativa ecuatoguineana del siglo XX y atraviesa, también, la obra de Balboa Boneke. Su novela, *El reencuentro: el retorno del exiliado* (1985), se suma a otras obras como *Los poderes de la tempestad* (1997) de Donato Ndongo-Bidyogo y *Cenizas de Kalabó y Termes* (2000) de José Siale Djangany (Guinea Ecuatorial, 1961), que contribuyen a fijar una poética del retorno. Estas novelas siguen a tres protagonistas que salieron del país y volvieron con la ilusión de participar en la reconstrucción de un nuevo proyecto nacional, solo para encontrarse con un país reescrito por la violencia que ya no los reconoce. Son personajes migrantes que "vuelven sin volver" porque llevan la marca del forastero. Los textos se sumergen en la perplejidad del retorno, en el intento de contribuir a la reparación y en la experiencia de encontrarse, en cambio, con un país en ruina moral y material, un paisaje desolado, terrible e inhumano. Estos retornos fallidos no solo desarman la idealización

del regreso y cuestionan el mito del hogar como llegada redentora, sino que obligan a reorganizar la pertenencia con España, no como un nuevo desplazamiento, sino como un retorno a casa.

Maximiliano Nkogo (Guinea Ecuatorial, 1972) ofrece una variación en el tema del retorno fallido con su libro *Adjá-Adjá y otros relatos* (2000). Su escritura no se organiza en torno a la conciencia del retornado, sino que enfoca la representación de un país en decadencia y de una sociedad obligada a reinventar cotidianamente sus estrategias de supervivencia. *Adjá-Adjá y otros relatos* retrata un país sumido en la corrupción institucional con policías mal pagados que chantajean para poder comer, uniformes remendados, deudas, acceso desigual a alimentos y medicinas (13, 20, 36, 37, 51, 60). Nkogo complementa la imagen del país en ruinas con la imposibilidad de habitar el territorio para quienes nunca se fueron, y lo hace a través de una picaresca que funciona como estrategia de supervivencia frente a la crisis y la violencia estructural, no como rasgo moral individual.

El retorno fallido de Balboa Boneke, Ndongo-Bidyogo y Siale Djangany comparte con la imposibilidad de permanencia que documenta Nkogo un mismo desenlace, ya que en ambos casos el territorio de origen funciona como espacio clausurado, donde quien regresa no encuentra lugar y quien permanece tampoco puede habitarlo con dignidad. Ávila Laurel rompe esa lógica al desplazar el relato fuera del territorio nacional. *The Gurugu Pledge* sitúa en el centro un tercer espacio, el monte Gurugú, donde la llegada se difiere porque el salto a Melilla nunca termina de producirse y el regreso se clausura porque el origen ha dejado de ser habitable. Ese doble bloqueo convierte el monte en un laboratorio relacional donde se ensayan formas de convivencia en la errancia que ya no dependen de ningún origen recuperable.

El retorno fallido adopta su versión más radical en *Huellas bajo tierra* (1998) de Joaquín Mbomio Bacheng (Guinea Ecuatorial, 1956). En un país marcado por el abuso del poder y las

detenciones arbitrarias, la novela narra la vida de Juan Ndong, quien es acusado de espionaje y, por ende, sentenciado a muerte (22, 7). Tras un giro político es liberado y parte hacia Europa en busca de un mejor futuro, pero muere en un campo agrícola en Francia sin poder cumplir su sueño de regresar a casa (101). Michael Ugarte lee su caso migratorio como consanguíneo: "He is the illegitimate son of Girolla […]. Girolla recollects the day the son he did not know visited him and left behind his diary" (94). Sin embargo, la narrativa sugiere que no hay consanguinidad, sino una inversión del eje colonial fundamentada por una deuda histórica del antiguo colono, Girolla, con el hijo del subalterno que le salvó la vida en el pasado. La condición de Juan Ndong reproduce la otredad dentro de un Estado que lo reconoce como enemigo interno, y fuera de un Estado que no lo reconoce como una figura legalizada. El regreso es un proyecto inconcluso y anticipa la temática del retorno fallido que se expandirá en la literatura migratoria de siglo XXI.

Junto al retorno fallido, parte de la literatura ecuatoguineana del siglo XX desarrolla otro eje temático paralelo que no se organiza en torno al viaje de regreso sino en torno a la experiencia de la negritud en destino. Esta literatura está marcada por una movilidad que superpone tiempos y espacios para producir la sensación de vivir entre dos mundos; y no se centra en las causas de la salida ni en la idealización del retorno, sino en las dinámicas de exclusión y convivencia del presente. "Mientras llega la aurora" (2017) de Donato Ndongo-Bidyogo expone el racismo que experimenta Restituto Mituy, estudiante guineano en España, a partir del color de su piel y de la ausencia de un papel que justifique su presencia (119). La legalidad del cuerpo migrante, no su trayectoria, se convierte aquí en el eje del conflicto. Francisco Zamora Loboch (Guinea Ecuatorial, 1948) desarrolla esa misma tensión desde dos registros distintos. *Cómo ser negro y no morir en Aravaca* (1994) reúne crónicas y miniensayos satíricos que configuran un manual de supervivencia para cuerpos migrantes en un espacio donde la violencia es cotidiana. Adicionalmente, su relato

corto “Bea” (2000) narra la experiencia de una mujer senegalesa en Madrid que vive la ciudad como espacio inhóspito donde la precariedad, el racismo y la violencia de género se entrelazan. En su soledad, Bea reflexiona que “Madrid no es una ciudad para pájaros” (192), aludiendo a la forma en que el clima imposibilita habitar plenamente el lugar de llegada. Su retorno al final no es reconciliación con el origen sino huida.

Frente a los textos de Mbomio Bacheng, Ndongo-Bidyogo y Zamora Loboch que sitúan la violencia en la ciudad europea, *The Gurugu Pledge* desplaza el foco al umbral de la frontera y convierte la espera bajo la violencia estatal en el acontecimiento central del relato. Ávila Laurel no escribe desde el testimonio del exilio sino desde una solidaridad crítica con otros cuerpos en tránsito, y repolitiza la movilidad al mostrar que la violencia no comienza en Europa, sino antes de cruzar. En los textos anteriores la piel es la marca de identidad desde la que los escritores recurren al humor y la sátira para denunciar la xenofobia y el racismo que construye la indiferencia occidental sobre el sur global. Este arco prepara el cambio de siglo en el que la movilidad se convierte en principio de forma y se abre una cartografía literaria que desplaza los focos del exilio, la nostalgia y la dictadura de los años 70, 80 y 90 a otras dinámicas de movimiento que toman más fuerza con la llegada del nuevo siglo. En esa apertura, Donato Ndongo-Bidyogo es pionero.

Su relato “El sueño”[26] (1973) nace en una época en la que aún no se habla de “inmigración ilegalizada” y es el primero en mostrar la condición de movilidad transafricana. De tono onírico, el relato revela las aspiraciones y vulnerabilidades del migrante africano contemporáneo que debe enfrentarse a trabajos precarios y racismo durante su viaje (23). Ndongo-Bidyogo mantiene a ese sujeto en el anonimato, y con ello despersonaliza la peripecia individual para denunciar la violencia

[26]“El sueño” se publica inicialmente en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1973. Luego, se incorpora a la compilación *Nueva narrativa guineana* (1977). Finalmente, es incluido en una compilación mucho más distribuida y reconocida: *El sueño y otros relatos* (2017).

estructural que convierte al migrante en mercancía. Ese mismo gesto, el de borrar los rasgos del individuo para que emerja una experiencia migratoria compartida, es el que Ávila Laurel radicaliza al sustituir al sujeto anónimo todavía singular por una voz coral sin nombres.

"El sueño" no solo traza la violencia epistémica que atraviesa el continente, sino que inaugura la matriz de una literatura migratoria transafricana que hace visible una condición compartida. En el relato, la perspectiva transafricana opera como recurso literario estratégico para no individualizar la experiencia migratoria. Ndongo-Bidyogo instala un modelo poético centrado en el migrante, la frontera y sus fracasos, de modo que la movilidad se vuelve principio de forma. Desde ese umbral, "El sueño" abre una temática migratoria literaria que Ndongo-Bidyogo amplía en *El metro* (2007) y *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?* (2023), y que Maximiliano Nkogo continúa con "Emigración" (2000). Estas obras consolidan una perspectiva pan- y transafricana donde el viaje se revela a la vez idealizado y truncado. En ese mismo horizonte, *The Gurugu Pledge* comparte la sensibilidad de esta literatura de tránsito al fijar la mirada en la vida cotidiana en los márgenes y en las solidaridades frágiles entre "compañeros de ruta", aunque desplaza el escenario al campamento fronterizo y no a la ciudad europea.

"Emigración" lleva en su título el peso político e (i)legal de un movimiento que comienza a fijarse en la literatura migratoria ecuatoguineana. El relato narra la historia de Miko, hijo de una víctima de asesinato político, quien decide migrar "sin papeles" porque "Europa no da visado a cualquier muerto de hambre" (79, 89). Su periplo intraafricano está conformado por sobornos, redes informales, robos, y termina en naufragio y desaparición (93–95). Junto a Miko viaja un joven mulato y una mujer velada de negro (93), su procedencia es desconocida, solo los une el imaginario de un futuro prometedor al otro lado del Mediterráneo. "Nadie los volverá a ver", señala el narrador omnisciente (95), resaltando su ahogamiento y posterior desaparición en el mar. El

relato desvela así una situación que se normaliza en la literatura migratoria contemporánea, el régimen de visados se expone como una frontera para los migrantes del sur global que no cumplen con unas expectativas socioeconómicas. "Emigración" presenta una lectura estructural de la crisis migratoria contemporánea, un tema que Ndongo-Bidyogo profundiza en sus novelas migratorias.

El metro es una de las novelas más reconocidas dentro del canon migratorio hispanoafricano. La novela enlaza violencia colonial y poscolonial —misioneros civilizadores, inculturación católica, choque entre saberes locales y "blancos", élites negras y corrupción (63,66, 40, 52, 127, 35)— con un itinerario de movimiento transnacional (Mbalmayo–Yaundé–Douala–Dakar–Casablanca–El Aaiún–Canarias–Murcia–Madrid) para problematizar el hecho de que el africano termine en el subsuelo europeo vendiendo baratijas y esquivando redadas. Ndongo-Bidyogo convierte el viaje en un principio de forma donde cada espacio abre un bloque narrativo que reorganiza los vínculos afectivos, y reconfigura la voz y la percepción del mundo del migrante. Sin embargo, estos espacios también funcionan como estaciones de expulsión que problematizan la idealización de la hospitalidad africana y el espejismo del Edén europeo.

El protagonista, Lambert Obama Ondo, moldea una identidad transnacional a partir de la relación con otros migrantes africanos que huyen de guerras, persecuciones políticas y miseria (247). El metro madrileño condensa este proyecto estético al aparecer como cronotopo de la migración poscolonial donde Obama Ondo descubre el valor fetichizado de una visa (320), la circularidad de los permisos (273), y la ambivalencia de una sociedad que lo obliga a hacerse invisible para ser considerado "integrado" (305). Estas situaciones lo llevan a considerar volver a casa, una posibilidad que se clausura cuando es asesinado en el metro (341). Al igual que Juan Ndong, su muerte se inscribe en una soberanía que decide qué cuerpos pueden circular y/o retornar.

¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?, por otro lado, retoma el espacio del metro para iniciar la historia del maliense Abdoulaye Cissé. La narrativa entrelaza la vida del protagonista con la historia de Mali, abriendo una comparación entre un país resquebrajado —por milicias, golpistas y ejércitos extranjeros— con la metrópolis europea hostil. Abdoulaye encarna una juventud obligada a reinventarse en tierras lejanas mientras sueña con transformar su país. Como en *El metro,* la novela refleja las fracturas del África contemporánea y el éxodo juvenil hacia Europa. Madrid reaparece como un espacio de desarraigo e inmersión, una ciudad llena de glorietas con nombres de próceres desconocidos, pisos compartidos, y miradas de sospecha en la calle (7, 442, 9). Al igual que Obama Ondo, Abdoulaye comprende que sobrevivir implica hacerse invisible (10) pero sigue experimentando el racismo estructural que le recuerda que no es de allí. Su deseo de retorno termina cuando su cuerpo, marcado por la arritmia, el desgaste del exilio y el peso de la historia, colapsa en una cola de la oficina de empleo (445). Su muerte condensa el viaje inconcluso y el retorno cercenado que caracterizan la narrativa migratoria. La novela inscribe la muerte del africano en una red de responsabilidades históricas, estatales y migratorias.

En conjunto, "El sueño", "Emigración", *El metro* y *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?* configuran una cartografía de movilidad más allá del tópico dictatorial. En todos los casos, el primer desplazamiento se articula como una migración intraafricana marcada por dinámicas económicas que le impiden al sujeto errante arraigarse en un territorio concreto. La aspiración de los protagonistas está sujeta a una modernidad prometida que opera como fuerza desancladora que separa al migrante de su universo tradicional, y desestabiliza vínculos familiares, comunitarios y étnicos, a la vez que expone las fracturas nacionales que refuerzan el movimiento. De ahí que su deseo de salida esté íntimamente ligado a la insistencia en un retorno reparador inalcanzable.

El fracaso del retorno adopta perfiles distintos según el periodo. En el siglo XX se consuma después del regreso, cuando el migrante se topa con un país en ruinas. En la narrativa contemporánea, el retorno fracasa antes de realizarse, clausurado por los controles y la violencia fronteriza. En ese desplazamiento, Ndongo-Bidyogo y Ávila Laurel coinciden en articular la solidaridad migratoria africana, aunque desde registros distintos. En *The Gurugu Pledge* predomina una interioridad colectiva que privilegia el espacio fronterizo como lugar de convivencia conflictiva, mientras que en Ndongo-Bidyogo se impone una lectura histórico-crítica que rastrea las genealogías coloniales y describe las condiciones materiales de la vida migrante en la metrópoli. Durante el primer cuarto del siglo XXI, la literatura de Guinea Ecuatorial desborda la escala nacional y es ahí donde *The Gurugu Pledge* tiene un rol central, al inscribir sus personajes en una condición africana compartida antes que en identidades nacionales.

A este balance le falta, sin embargo, un eje que la historiografía ha tendido a silenciar, la asimetría de género que organiza quién escribe y quién protagoniza la migración en esta tradición. La literatura ecuatoguineana ha sido producida y protagonizada principalmente por hombres, y la literatura migrante hasta aquí discutida prolonga esa asimetría. "El sueño", "Emigración", *El metro* y *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?* no solo son trabajos escritos por figuras masculinas, sino que giran en torno a sujetos hombres. Aunque existe una abundancia de personajes femeninos, su presencia no se traduce en centralidad narrativa, ya que la subjetividad migrante que ocupa el primer plano sigue siendo masculina. La irrupción de voces como Raquel Ilombé y María Nsue Angüe (Guinea Ecuatorial, 1945-2017) en el siglo XX, y la consolidación de escritoras como Remei Sipi Mayo (Guinea Ecuatorial, 1952), Angela Nzambi (Guinea Ecuatorial, 1971), Melibea Obono (Guinea Ecuatorial, 1982), Mónica Macías (Guinea Ecuatorial, 1971) y Guillermina Mekuy (Guinea Ecuatorial, 1982), entre otras, en el siglo XXI, disputan ese reparto al inscribir

experiencias de género, migración y racialización en la literatura. Estas escrituras reconfiguran las coordenadas desde las que se narra la movilidad en el espacio hispano-africano.

The Gurugu Pledge participa de esa reconfiguración desde dentro de una voz coral mayoritariamente masculina al problematizar el silenciamiento de la experiencia femenina en el campamento y articular una crítica a las lógicas patriarcales intraafricanas. Ávila Laurel revela hasta qué punto el canon migratorio sigue organizado en torno a narradores y protagonistas masculinos, y hace visible una dimensión de género que las novelas de Ndongo-Bidyogo y sus contemporáneos no habían colocado en primer plano. En esa tensión entre solidaridad y borramiento, el texto retrata el campamento no solo como espacio de espera y supervivencia, sino también como escenario donde se negocian y se imaginan de nuevo las posiciones de género en la errancia contemporánea.

El análisis de la novela que sigue se organiza desde tres marcos conceptuales. La primera sección lee la voz coral del campamento desde la oralidad africana que Ngũgĩ wa Thiong'o sitúa como práctica política de la palabra subalternizada, y la complementa con la opacidad que Édouard Glissant elabora para dar cuenta de una onomástica que disuelve al héroe migrante singular sin colapsar en el anonimato uniforme. La segunda aborda el monte Gurugú desde la dialéctica de plantación y Relación que Glissant elabora, articulada con la necropolítica de Achille Mbembe, que permite leer al monte como dispositivo donde la soberanía estatal administra la vida y la muerte por saturación y por omisión. La tercera examina las fracturas internas del grupo migrante a partir de la convivialidad poscolonial de Mbembe, en la que las jerarquías heredadas se reactivan en condición de subalternidad, leída junto a la perspectiva interseccional de Remei Sipi Mayo sobre la mujer migrante africana, que permite visibilizar el cruce entre patriarcado, neocolonialidad y violencia sexual que el "nosotros" coral no resuelve.

Arquitectura de la novela

The Gurugu Pledge se organiza en dos partes y diez capítulos numerados sin título —tres en la primera, siete en la segunda— seguidos de una sección final titulada "The Beginning and the End". El análisis que sigue trabaja con la traducción inglesa de Jethro Soutar publicada en 2017, ya que el manuscrito original en español, *El juramento de Gurugú*, permanece inédito. Esta situación editorial inscribe en la materialidad del libro la condición de los sujetos que representa, ya que el texto ha cruzado al lector solo a través de una lengua que no es la suya de origen.

La novela comienza *in medias res* en el monte Gurugú, sin prólogo ni escena de salida. La primera persona del plural sitúa al lector en el campamento desde la primera línea —"We lived in the forest and cooked enough to still be standing"— y se desliza inmediatamente al singular. El narrador inicial renuncia a contar su propia historia y la decisión de escuchar es el principio formal del que emerge la polifonía. Las historias que siguen son las de otros habitantes, transmitidas por turnos, interrumpidas, retomadas, comentadas en coro, sin que ningún capítulo indique desde cuál voz será narrado y sin que ninguna jerarquía narrativa estabilice la lectura. La primera sección del capítulo analiza los efectos de descentramiento que esta arquitectura coral produce sobre la figura del migrante representativo.

El monte aloja migrantes subsaharianos provenientes de Mali, Senegal, Camerún, Nigeria, Gambia, Costa de Marfil y otros países de África occidental, distribuidos en cuevas que la novela llama "residencias" y agrupados por lenguas, principalmente hablantes de inglés y de francés. La novela individualiza por nombre solo a un puñado de figuras que aparecen y desaparecen sin sostener una línea biográfica continua. La organización del campamento, donde la antigüedad regula el acceso a las cuevas y al control del espacio, prepara las dos secciones siguientes; la

sección II analiza el monte como tercer espacio y como enclave necropolítico, y la sección III examina las jerarquías internas y las fracturas de la solidaridad que operan dentro del grupo migrante.

La novela cierra con el narrador inicial alejándose del monte sin haber intentado saltar la valla. La sección final, "The Beginning and the End", añade un segundo narrador anónimo que se identifica como "African… in the same cave as Shania and her husband" (167) y reconstruye desde adentro lo que ocurrió con la trata de mujeres administrada por Aliko. La coda no resuelve la espera ni narra el cruce; reabre lo que la novela había distribuido entre voces y devuelve la pregunta sobre quién puede contar la historia.

Esa configuración responde a las características específicas de la migración subsahariana contemporánea hacia Europa que la novela registra, distinta del corpus migratorio ecuatoguineano del siglo XX trazado en la historiografía. Mientras este se organizó en torno al exilio individual, al intelectual diaspórico y al retorno fracturado, la migración que el monte Gurugú concentra se constituye históricamente como un fenómeno colectivo, multiétnico y multilingüe, donde el cruce no se realiza desde un Estado de origen hacia un destino conocido sino que produce convergencias forzadas en los enclaves fronterizos, articuladas por la espera y por la presión común del control migratorio europeo. *The Gurugu Pledge* registra esa especificidad y la inscribe formalmente en la novela, dándole a "la nueva errancia" su configuración subsahariana fronteriza.

Sobre esa base, la novela fija tres rasgos que estructuran y matizan la noción de "la nueva errancia". Primero, sustituye la peripecia del héroe migrante singular por una voz colectiva que resalta la diversidad del migrante y del grupo en movimiento; segundo, desplaza el centro de gravedad hacia el tercer espacio fronterizo, desbordando el eje colonia-metrópoli, y exponiendo la necropolítica que se ejerce; y tercero, repolitiza la movilidad al inscribirla en una red de

solidaridades agonísticas y fracturas intragrupales que desmontan la idealización de una fraternidad migrante homogénea. Estos ejes permiten leer la novela como una propuesta transafricana que dialoga con las poéticas del exilio y del retorno fallido, y reinscribe el mapa de la narrativa migrante en el siglo XXI al pensar la errancia como una experiencia compartida, relacional, y de nuevas formas de pertenencia.

I. Errancia coral y descentración del héroe migrante.

A diferencia de las novelas migratorias analizadas en la historiografía, *The Gurugu Pledge* no organiza su estructura en torno al movimiento sino a su suspensión. La novela no responde la pregunta de si el narrador llegará, volverá o morirá en el intento. En lugar de clausurar el relato en uno de esos finales, problematiza el imaginario que coloca a Europa como destino natural del viaje y único lugar donde la errancia podría encontrar cierre narrativo. La espera es el acontecimiento central, y las formas narrativas que la novela despliega responden a esa condición de inmovilidad. En ese sentido, la arquitectura polifónica de la novela es la consecuencia formal más directa de la suspensión del viaje, donde la conversación ocupa el lugar del desplazamiento.

The Gurugu Pledge articula distintos tipos de narradores a lo largo de la novela. Hay segmentos en primera persona, pasajes que se deslizan hacia un tono omnisciente, otros en los que la voz adopta un tono de testigo colectivo y, en ocasiones, se interpela de forma directa a un oyente implícito, rozando una segunda persona apelativa. La novela se abre con una voz en primera persona que parece anunciar a un protagonista dispuesto a narrar su propia epopeya. Joanna Allan lee a esta figura como un "teller-of-tales, the novel's main narrator" (103); una formulación similar aparece en Julia Borst, quien también identifica un narrador principal en primera persona que, por momentos, "desaparece" para dejar paso a otros narradores intradiegéticos (17). Sin embargo, la

propia materialidad del texto, con sus cambios de foco, la disolución de las marcas enunciativas y la circulación constante de la palabra entre distintos hablantes, dificulta sostener la idea de una instancia narrativa hegemónica. Más que un narrador principal que coordina el relato, *The Gurugu Pledge* configura una escena coral en la que la autoridad narrativa se distribuye y se disputa, algo crucial para pensar "la nueva errancia" como experiencia colectiva y no como peripecia de un héroe representativo.

Ngũgĩ wa Thiong'o, en *Decolonising the Mind* (1986), recuerda que la palabra oral concentra cultura y prestigio comunitario y constituye uno de los pilares de la descolonización del conocimiento (11); y, en *Writers in Politics* (1981), concibe la literatura como una práctica que "encarna en imágenes de palabras las tensiones, conflictos y contradicciones en el corazón del ser y del llegar a ser de una comunidad" y que constituye a la vez reflejo de una realidad colectiva y forma de mirar el mundo (4-5). Desde esa perspectiva, el tejido de voces en *The Gurugu Pledge* funciona como un archivo comunal donde la oralidad no es solo un recurso expresivo, sino una práctica de memoria y reapropiación de la palabra por parte de sujetos subalternizados.

El primer narrador que aparece en la novela es anónimo y muestra una resistencia narrativa al declarar que "I kept my mouth shut and listened to those who […] share their stories" (9-10). Esta resistencia no solo surge como rasgo psicológico sino como punto de partida de una técnica polifónica que rechaza la centralidad de un relato individual y desplaza la autoridad hacia la comunidad. La polifonía no se limita a multiplicar narradores, sino que implica una redistribución de la palabra entre voces que conservan autonomía y se cruzan sin fundirse en una conciencia única. Al no haber una referencia fija, el foco narrativo pasa de unos a otros y cualquier personaje puede ocupar, aunque sea por un instante, el lugar de narrador. De ahí que el relato adopte una forma fragmentada que habilita saltos entre pasado y presente, entre lo realista y lo fantástico.

En ese registro polifónico, la novela introduce a un migrante que se presenta como griot: "a calling I apparently inherited from my father […], [I] will now perform the story of a great African's downfall" (39). Su presencia como depositario de la tradición oral en los pueblos de África occidental condensa la poética oral y polifónica de la novela. Siguiendo a Ngũgĩ wa Thiong'o, el griot pertenece a la tradición de "keepers of the word, keepers of memory of the family and the community", que sostienen en la oralidad un archivo histórico y afectivo (*Penpoints, Gunpoints, and Dreams* 76, 81-83). En Gurugú, esa función se reactualiza en condiciones de tránsito y precariedad. El griot no se limita a narrar una anécdota, sino que parte de su performance narrativa exige una vela encendida como parte de la práctica oral, una ética que no admite que las historias queden en la oscuridad y despliega así un relato que mezcla historia política y fábula fantástica, modulada por sonidos, onomatopeyas y cambios de tono: "and coronel was disbanded, vrum!, trat, trat, craak!, bum!, Tac tac tac tac creek!" (39), "he sat down at his new table and flop flop flop" (40). La intervención del griot es estructural ya que sostiene la polifonía, convoca comunidad y convierte "la nueva errancia" en una contraépica compartida.

La irrupción de un segundo griot, que interrumpe y discute el relato del primero, complejiza aún más la escena. Este nuevo narrador propone que la historia siga siendo contada entre ellos dos, es decir, los dos griots. Esta situación provoca que el primero ponga en duda la legitimidad del segundo y defienda su propio lugar de portavoz:

> "Are you trying to finish off my story for me, brother? […] Are you a griot? Was your father a griot?
>
> "How about we finish it off together […] Could it not simply be me who's the storyteller". (41-42)

Este duelo narrativo representa una dramatización del carácter disputado de la autoridad de la palabra. La intervención del segundo griot impide que el primero monopolice el relato y subraya que no existe un único depositario de la memoria, sino una pluralidad de aspirantes a contar y a ser escuchados. *The Gurugu Pledge* reconfigura así la función clásica del griot, que ya no canta las hazañas de reyes, sino las fracturas continentales y las trayectorias migrantes. La novela no se limita a imitar una oralidad abstracta, sino que inserta en el campamento migrante la figura histórica del guardián de la memoria, obligado a ejercer su oficio en un espacio liminar donde el único archivo que sobrevive son las historias que logren cruzar el mar.

Esta arquitectura polifónica se sostiene en una oralidad donde las historias provocan más historias. Algunas se cuentan por partes, se interrumpen con pausas, comentarios, discusiones y digresiones, de modo que el relato se fragmenta en porciones que se reanudan más tarde. A menudo no es claro quién narra, quién interrumpe, quién responde. Esa ambigüedad enunciativa compone un conglomerado de voces que se superponen en un mismo espacio acústico. La novela subraya las reacciones en coro y las respuestas que marcan aprobación, burla o escepticismo, de forma que cada historia funciona como puesta en escena colectiva más que como confesión individual.

Este funcionamiento coral de la narración no es un simple recurso estilístico, sino que se inscribe en una concepción más amplia de la oralidad en el África subsahariana. Remei Sipi Mayo recuerda que la literatura oral se caracteriza por su variación y su carácter abierto donde cada narrador "añade, transforma u omite ciertos pasajes, de tal manera que una misma narración hecha por distintas personas puede tener un final completamente diferente" (*Inmigración y género*, 46). La aparente dispersión de los relatos en Gurugú responde a una práctica narrativa donde la historia pertenece a la comunidad que la cuenta y la rehace.

Sipi Mayo subraya además que la literatura oral cumple una función estructurante en la vida social, ya que "cualquier sociedad necesita de la literatura oral para poder conservar su propia organización social" (46). *The Gurugu Pledge* dramatiza esa centralidad en un espacio migrante donde la escritura del libro se alimenta de una escena oral que organiza jerarquías, afectos y alianzas, y donde la narración compartida se convierte en uno de los pocos mecanismos de cohesión disponible para una comunidad precarizada. Durante las conversaciones, las intervenciones incorporan fórmulas reiterativas, proverbios y onomatopeyas: "he formed a great army of drummers that pom pom pom bum pom porom pom, bum marched" (41), pero también incluyen expresiones de corte religioso como "Amen, brother" (15) o "God bless you" (24). Marcas de una oralidad performativa y de la diversidad migrante en el tejido sonoro del relato.

Esta dimensión oral se vincula con tradiciones orales africanas que Juan Tomás Ávila Laurel reescenifica desde un espacio migrante contemporáneo. El escritor camerunés Ondoua Engutu subraya que "cuando llegaron los colonizadores [a África], el poder de la tradición oral regulaba todos los fenómenos sociales", la palabra era la verdadera fuerza organizadora (*La migración fang,* 19), y advierte que, al entrar el africano en el ciclo moderno, la colecta y publicación de esa tradición se vuelve una tarea urgente (20). En el caso ecuatoguineano, Mbare Ngom ha descrito la literatura contemporánea como resultado de una "antropofagia cultural" donde se encuentran y friccionan "la literatura tradicional africana y la escritura en español" (*Diálogos con Guinea*, 18).

Sobre este trasfondo, conviene examinar un supuesto que recorre buena parte de la crítica. Michael Ugarte ancla la legitimidad de la literatura africana en su enraizamiento en la tradición oral, en "stories, legends, beliefs, figures of ancestors, animism" (*Africans in Europe*, 31), un criterio que presupone una correspondencia estable entre forma literaria y origen cultural. *The Gurugu Pledge* complica esa correspondencia, porque está escrita en la lengua colonial pero

sostenida en un dispositivo oral, y la oralidad que despliega no recupera ningún origen africano intacto, sino que opera como práctica ya mediada por el libro eurofónico y por una historia de desplazamientos. Ávila Laurel convierte esa mediación en problema estético y político, no en garantía de pertenencia africana.

En esa línea, Joanna Allan ha señalado que "Ávila Laurel borrows style and form from oral tradition in order to increase the disruptive power of his writing, giving way to narrative strategies that facilitate the humanization of migrant characters" (103). Su lectura subraya la potencia desestabilizadora de la tradición oral frente al petrocapitalismo y a los discursos de legitimación del régimen. En mi análisis, la oralidad no solo humaniza a las personas migrantes, sino que redefine quién puede hablar, desde dónde y en qué registro, al convertir la errancia en una conversación coral y anónima que desborda la figura del héroe migrante singular.

Desde esta perspectiva, *The Gurugu Pledge* disuelve el privilegio de una conciencia representativa y lo reparte entre una multitud de voces migrantes. "La nueva errancia" se presenta como conversación colectiva a la intemperie, donde el grupo reflexiona, negocia y decide cómo proceder. La escena en la que dos migrantes intentan conseguir comida muestra el valor de la palabra en términos prácticos: "But something has obviously happened! You're clearly upset about something and unless you tell me what it is, I don't see how this can be a successful trip. Come on, let's sit down on that rock over there and you can tell me what the matter is" (70). La conversación se vuelve condición de supervivencia, no solo ejercicio narrativo.

En entrevista personal[27], Ávila Laurel señala que "el escritor no debe dominar todos los aspectos del libro, sino mantener cierta permeabilidad para aprender de lo que dicen sus protagonistas y dejar que se expresen con su propia diversidad". Una poética de la permeabilidad

[27] Ávila Laurel, Juan Tomás. Entrevista personal con el autor. Barcelona, verano de 2024.

autoral que se concreta en una renuncia parcial al control y en una verdadera delegación de la palabra, de modo que la narración se organiza como un tejido de voces en conversación. "La nueva errancia" no cristaliza en un relato cerrado, se mantiene como debate vivo entre sujetos que, mientras esperan, cuentan, se contradicen y se interrogan mutuamente. La forma coral adquiere así un peso estético con implicaciones éticas claras. Nadie habla por África; más bien, África habla en muchas voces que se interpelan, se juzgan y se sostienen unas a otras.

En este marco coral, la presencia de una narradora introduce una fisura significativa en la gramática tradicional del relato migratorio dominado por figuras masculinas. La intervención de Shania, que se inserta en un dispositivo narrativo mayoritariamente masculino, no se limita a añadir representación femenina. Es un desplazamiento en la propia figura del errante, que obliga a leer las rutas contemporáneas de movilidad desde la intersección entre género, raza y precariedad.

En la tradición migratoria se ha tematizado la subjetividad migrante a través de la "double consciousness" de W. E. B. Du Bois, una conciencia individual del migrante centrada en un "yo" escindido que se mira a sí mismo a través de la mirada blanca (*The Souls of Black Folk*, cap. 1). Michael Ugarte afirma que esta "double consciousness" tiene una fuerte presencia en la literatura de Guinea Ecuatorial del siglo XX ya que sus autores están marcados por una ambivalencia de movilidad (91). Sin embargo, *The Gurugu Pledge* desplaza el foco de un sujeto singular dividido, hacia una comunidad heterogénea. Mientras la tradición migratoria privilegia un sujeto individual escindido, la novela de Ávila Laurel desplaza el problema hacia una colectividad con forma polifónica y fragmentaria.

Junto con la polifonía, *The Gurugu Pledge* despliega una economía onomástica que contribuye a descentrar la figura del migrante tradicional. La mayoría de los narradores y de los habitantes del monte permanecen sin nombre propio, solo unos pocos personajes reciben un

nombre estable, y algunos aparecen bajo apodos o nombres adoptados, mientras el resto de la comunidad se diluye en el anonimato del campamento. El texto se refiere a ellos en plural, "los gambianos", "los francófonos", "los que llegaron primero", etc., de manera que los cuerpos se perciben como grupos móviles más que como individuos aislados.

Esta elección onomástica refuerza la errancia colectiva y muestra que la experiencia migratoria contemporánea no se condensa en una biografía ejemplar, sino en una multitud de vidas parcialmente despersonalizadas. Este trabajo con los nombres dialoga con la reflexión de Ngũgĩ wa Thiong'o sobre la dimensión política de la nominación: "names are important signifiers of identity. Their replacements by other names point to different significances" (*Penpoints, Gunpoints, and Dreams*, 88). Gurugú aparece como un espacio donde los nombres propios, los apodos y aun los silencios onomásticos funcionan como operaciones de significado.

Cuando el texto individualiza y aparece un nombre propio, la narración exhibe de inmediato la lectura comunitaria que ese nombre activa. La discusión sobre "Omar Salanga" abre una hermenéutica colectiva improvisada en la que el grupo trata de fijar al recién llegado en un origen: "'Who's Omar Salanga?' 'Is that an anglophone or a francophone name, eh, brother?' 'It can be anglophone, friend, it's a Muslim name. It must be a francophone, or Senegalese.' 'Or Ghanaian'" (74). El intercambio moviliza simultáneamente categorías lingüísticas, religiosas y nacionales para tratar de descifrar al portador del nombre. La secuencia de hipótesis no produce certeza sino proliferación, cada intento de identificación abre otra posibilidad, y el nombre, en lugar de clausurar la procedencia, la multiplica.

Si "names are important signifiers of identity" como lo menciona Ngũgĩ wa Thiong'o, en la novela ese principio se invierte. El nombre permanece fijo, pero los significados que la comunidad le atribuye son múltiples e inestables, de modo que la identidad del portador queda suspendida en

la especulación colectiva antes de haberse consolidado. La interpelación "brother" que aparece en plena cadena de hipótesis introduce la fraternidad en el momento en que el grupo todavía no sabe con quién fraterniza, anticipando la tensión entre solidaridad y desconfianza que la sección III examina con mayor detenimiento.

La conversación sobre Omar cierra de la siguiente manera: "It doesn't matter where he's from. The important thing is he's here" (74). La frase opera como quiebre epistemológico al desplazar las categorías de origen. Frente a la acumulación de hipótesis, la presencia en Gurugú emerge como el único marcador de pertenencia que la comunidad reconoce como operativo. Ese "here" no nombra un destino ni un hogar, nombra el tercer espacio fronterizo donde la residencia compartida reemplaza al origen como fundamento de la identidad relacional. La comunidad decide que el origen de Omar Salanga es su asunto y no el del grupo, y que habitar Gurugú juntos es suficiente. La escena revela así una doble operación que la onomástica de la novela sostiene a lo largo de todo el texto. El nombre propio convoca afiliaciones lingüísticas, religiosas y nacionales que el grupo lee, negocia y discute, y al mismo tiempo hace visible que esas afiliaciones tienen un límite que el hecho compartido de la espera termina por imponer.

Los otros personajes nombrados o apodados tampoco se presentan como individuos psicológicamente transparentes. "Alex Babangida" se lee en la comunidad como alusión al dirigente nigeriano Ibrahim Babangida y su nombre despierta preguntas irónicas sobre una posible relación familiar. "Aliko" toma su nombre del magnate nigeriano Aliko Dangote y se apropia simbólicamente de ese capital al ejercer poder en el monte. En estos casos, el nombre propio no remite a una interioridad íntima, remite a registros colectivos y a una iconografía continental de dictadores y magnates. El nombre despersonaliza al personaje al convertirlo en condensación de imaginarios panafricanos y funciona menos como marca individual que como nudo de referencias

que lo enlaza con una mitología contemporánea de poder y movilidad africana. Incluso quienes son nombrados dejan de operar como héroes aislados y se integran en la errancia coral que la novela coloca en primer plano.

El anonimato en el monte se complementa con la opacidad del origen que algunos migrantes prefieren mantener. *The Gurugu Pledge* reproduce la reticencia de los personajes a decir de dónde vienen o a fijar su nacionalidad ante desconocidos; responden que proceden de ciertas zonas o "de más adentro" y difuminan las fronteras estatales en favor de geografías más amplias. La novela insiste en esta práctica:

> Everyone on the mountain knew where everyone else was from, it was considered best practice to keep the nationality secret. […] On Gurugu you revealed your origins only to those you truly trusted […]. (90)
>
> Matters of patria would be the private business of individuals and that this was to be observed for the good of everyone. (93)

Estas formulaciones construyen una política de la pertenencia en el campamento donde el origen nacional se desplaza a la esfera de lo íntimo y de lo estratégico. La nacionalidad deja de ser marca visible en el espacio común y se convierte en secreto que reduce los signos que vinculan un cuerpo con un Estado concreto. En términos de Édouard Glissant, se trata de una apuesta por la opacidad como aquello "que protege lo diverso", frente a la transparencia que impone un imaginario de la Relación regulado desde el centro (*Poética de la Relación*, 96). El anonimato onomástico y la opacidad del origen debilitan la figura del migrante representativo y proponen una errancia colectiva y diversa.

Siguiendo a Mbare Ngom, la "transafricanización" implica la deshistorización del africano, la confiscación de su voz y de su memoria y la reducción de su figura a pura corporalidad

administrable ("Dislocación, memoria histórica e identidad" 808). La doble opacidad del nombre y del origen que organiza *The Gurugu Pledge* dialoga con esa lógica y con "El sueño" de Donato Ndongo-Bidyogo, donde el anonimato del protagonista deshistoriza al sujeto africano para denunciar la violencia estructural que lo convierte en mercancía. Ávila Laurel retoma esa crítica y mantiene cierto anonimato hacia el exterior del campamento, pero desplaza su sentido. Donde la transafricanización reduciría a los migrantes a una masa sin historia ni voz, la novela registra la diversidad que late en ese anonimato, ya que la constelación de nombres alusivos, los orígenes múltiples y las lenguas en fricción impiden que el migrante aparezca como sujeto plano y homogéneo. En lugar de una figura sin nombre que representa a todos, ofrece un abanico de sujetos parcialmente despersonalizados, todavía capaces de producir las historias y las memorias que la transafricanización les niega y que sostienen una comunidad en la intemperie.

La descentración del héroe migrante se convierte así en uno de los gestos más significativos de la novela de Ávila Laurel. Otros trabajos (*El metro*, *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?*, *Huellas bajo tierra* o "Emigración") organizan sus tramas alrededor del itinerario de un protagonista, una figura central cuyas decisiones y afectos sostienen el arco narrativo de una peripecia heroica. *The Gurugu Pledge* desactiva esa gramática al no ofrecer una línea biográfica hegemónica de salida, retorno o muerte. La experiencia migratoria deja de comprimirse en la figura de un héroe representativo y se despliega en una zona de vidas truncadas que comparten un horizonte de espera y violencia. En *The Gurugu Pledge* nadie encarna por sí solo la migración porque la memoria se produce en común. La transafricanización, que Ngom identifica como causa del borramiento de las marcas individuales, deja intacta, en muchos textos, la centralidad de un héroe que representa a la comunidad.

The Gurugu Pledge mantiene la despersonalización frente al Estado pero se niega a recentrar la experiencia en un nuevo héroe representativo. El primer narrador ejemplifica esta ruptura desde dos gestos simultáneos. Por un lado, rechaza contar su historia a pesar de que el propio texto sugiere que su itinerario es uno de los más devastadores: "If I'd opened my mouth to tell my tale to the other residents, no one else would have had the chance to speak. Besides, I didn't want to recount anything as painful as my story" (176). Por otro lado, decide no saltar la valla y permanecer en el lado del monte donde la luz de Europa no llega (183).

Su retirada oral y física quiebra el esquema clásico de triunfo o fracaso en Europa como desenlace obligado de la migración. La decisión de permanecer en el monte reorienta el eje migratorio, la heroicidad deja de asociarse a la llegada o al sacrificio en la metrópoli y los relatos del retorno fallido quedan desplazados. La errancia se lee en plural, a través de escenas de conversación y de la vida del campamento, más que de itinerarios individuales o de la trayectoria espectacular de un solo salto. Al abandonar la teleología heroica, el monte deja de ser un punto de paso hacia un destino y adquiere protagonismo propio, lo que permite pensar la errancia como experiencia compartida que se juega en un espacio intermedio, allí donde el viaje se suspende.

Esta sección ha mostrado que la polifonía coral, la figura disputada del griot y la economía onomástica que mantiene la opacidad del origen desmontan el primer registro de homogeneidad que el capítulo identifica, el del migrante representativo como código de la experiencia colectiva. Al disolver un héroe singular sin colapsar en el anonimato uniforme, *The Gurugu Pledge* construye un sujeto plural cuya diversidad no puede sostenerse en el plano enunciativo y exige examinar el espacio concreto que la aloja, el monte fronterizo donde esa multiplicidad se vuelve permanencia.

II. Gurugú: espacio necropolítico de la errancia.

La novela de Ávila Laurel no narra una migración bajo la mirada binaria de origen-destino, sino desde un tercer espacio fronterizo, no tanto como el intersticio textual de Bhabha, sino como enclave material de encierro y espera, un enfoque esencial en la literatura migratoria contemporánea que desplaza de forma radical la cartografía tradicional de la errancia. La migración deja de contarse como trayectoria lineal que parte del hogar y culmina en la metrópoli y se convierte en una vida detenida en un monte-frontera físicamente en África, pero orientado hacia Europa. Gurugú se eleva frente al enclave español de Melilla y permite ver, al mismo tiempo, la ciudad europea y el pueblo marroquí a sus pies. El monte es mirador y cerco, un lugar desde el que se divisa el presente y el futuro sin poder integrarse a ninguno de los dos. Al situar el análisis en ese espacio, esta sección muestra cómo la novela humaniza al migrante no a través de la heroicidad ni del sacrificio sino a través de las condiciones materiales que vive en el encierro.

Esta sección analiza *The Gurugu Pledge* a partir de una tensión constitutiva que la novela sostiene sin resolver. En una dirección, la novela despliega un vocabulario y unas prácticas que resisten activamente la criminalización del migrante. En la dirección opuesta, la novela se niega a que esa resistencia se vuelva cómoda o celebratoria, porque el mismo espacio que genera solidaridad es administrado por un Estado que decide quién vive y en qué condiciones. Gurugú es un territorio donde se ensayan formas precarias de pertenencia y un enclave necropolítico donde el abandono estatal es la condición de posibilidad de esas mismas formas de vida.

Su posición de tercer espacio delimitado donde la movilidad está controlada y vigilada, actualiza los modos de la Relación pensados por Glissant. En ese sentido, Gurugú recuerda la organización cerrada y jerárquica de la plantación que Glissant describe como “un sistema con una organización socialmente piramidal donde en la cumbre se encuentran los plantadores o los

colonos" (98). La comparación con la plantación que propone Glissant no opera aquí en el registro económico sino en el topológico y relacional. Glissant no define la plantación por su función productiva sino por su estructura de encierro piramidal y por la paradoja que la constituye, ya que es simultáneamente dispositivo de dominación total y espacio donde, por ese encierro, se producen formas de relación, lengua y memoria que no habrían existido fuera de él.

En Gurugú, esa pirámide no está coronada por un colono físicamente presente, sino por un sistema de antigüedad migrante interna que reparte el poder dentro del monte, mientras que el Estado, que ocupa el lugar de colono, se sitúa por encima de los habitantes desde fuera del espacio físico. Esta tensión es analizada en detalle más adelante, por ahora, es importante subrayar que la organización piramidal del monte, combinada con el control del territorio, convierte este encierro fronterizo en un laboratorio de "la nueva errancia", donde los migrantes rehacen vínculos, lenguas y pertenencias dentro de un espacio que, como la plantación, funciona simultáneamente como dispositivo de dominación y como vientre de nuevas formas de relación (108).

La organización piramidal del monte encarna una topología zonificada. Para el crítico Achille Mbembe, existen actos de "zonificación" que militarizan fronteras, segmentan los territorios y producen espacios semiautónomos regidos por poderes fragmentados (*Crítica de la razón negra*, 27). A esta segmentación y pseudocontrol se le suma el espacio postcolonial "chaotically pluralistic" que Mbembe describe como organizado por un régimen específico de signos y por una maquinaria política que instituye un régimen distintivo de violencia (*On the Postcolony*, 102). El monte Gurugú encarna la descripción mbembiana como enclave donde la soberanía y la violencia se ejercen mediante el abandono, las redadas, la externalización de la vigilancia y la conversión de la montaña en espacio de confinamiento. La novela inscribe a sus

habitantes en un paisaje-borde que funciona como prisión a cielo abierto y antítesis de la libertad de movimiento que, paradójicamente, buscan al migrar.

En este marco de encierro, el concepto de necropolítica de Mbembe resulta clave para pensar Gurugú como un dispositivo extremo de gestión de la vida y la muerte. Para el autor, "The ultimate expression of sovereignty largely resides in the power and capacity to dictate who is able to live and who must die" (*Necropolitics*, 66), y la plantación es un tercer lugar donde "the most spectacular forms of cruelty have free restriction" (19). Gurugú prolonga esa lógica al configurarse como enclave fronterizo donde el Estado marroquí y el Estado español gobiernan la vida mediante la administración diferencial del hambre, el frío y la violencia. En el monte todo escasea y los cuerpos sobreviven en un equilibrio inestable entre desnutrición, intemperie y redadas nocturnas. La ley se suspende en cuanto a derechos humanos, pero se intensifica como violencia arbitraria sobre los mismos cuerpos a los que se niegan dichos derechos. Gurugú se perfila así como espacio necropolítico donde se decide quién vive, en qué condiciones y con qué grado de exposición a la muerte, dándole continuidad a los "mundos de muerte" que, para Mbembe, reducen la existencia a mera supervivencia gestionada (92).

En contraste con el vocabulario migratorio criminalizador que habla de "invasión" u "ocupación", Ávila Laurel opta por descriminalizar esta errancia. La novela insiste en nombrar a los migrantes como "habitantes" y/o "residentes" antes que invasores u ocupantes. *The Gurugu Pledge* los presenta como sujetos con domicilio, arraigo y responsabilidades, aunque ningún Estado reconozca su residencia. Goriça Majstorovic ha leído este uso de "residents" en clave irónica, en la medida en que los migrantes carecen de reconocimiento jurídico (90). Al llamar "habitantes" y "residentes" a quienes el discurso estatal designa como "ilegales", la novela les reconoce de facto un domicilio y reinscribe Gurugú como ciudad fronteriza habitada. El texto

reclama otra forma de residencia que desborda las categorías administrativas de la frontera. Gurugú ya no es un campamento improvisado de paso, se configura como territorio donde se construyen vínculos y formas de gobierno interno. La llegada al monte implica ser adscrito a una "residencia", a una organización que se articula desde una acogida mínima:

> "You got to the Gurugu camp and you were received by someone who knew your language, someone who encouraged you to keep your spirits up and remember your survival instincts. Later on, that same someone would tell you what you had to do". (139)
>
> "The two envoys got back to their residence, the cave they'd been assigned to when they first arrived on the mountain". (75)

La semántica de la "residencia" tensiona la lógica necropolítica desde dentro porque inscribe a los migrantes como habitantes permanentes de un lugar y no solo como cuerpos de paso administrados por la frontera. "La nueva errancia" adopta una forma comunitaria donde los "residentes" se piensan a sí mismos como residentes de un territorio que habitan como si fuese propio, aunque ningún Estado los reconozca. Cada grupo asume la responsabilidad de conseguir recursos para luego repartir lo obtenido: "A few onions and two potatoes, plus a lettuce salvaged from a market […]. Those who'd gone for water returned and the pot was put on to boil. […] each group did its best to share whatever it had managed to procure" (76). Esta economía de intercambio y redistribución escenifica prácticas de solidaridad en este "mundo-muerte" que alberga una microsociedad que cohabita en un espacio reducido.

Las residencias son cuevas que funcionan como domicilio provisional y delimitan un espacio propio en medio del encierro. En la novela, uno de los narradores afirma "We are the lucky ones, for we live in a palace with a roof over our heads" (76), la metáfora del palacio revela la

ironía de un refugio "de lujo" que no deja de ser una cueva sin puertas ni baños, con el piso cubierto por cartones y mantas. Al mismo tiempo, introduce una comparación interna que separa a quienes duermen bajo techo de quienes ni siquiera cuentan con esa protección mínima. Gurugú nuevamente aparece así como microciudad piramidal estratificada, con residentes relativamente estabilizados y cuerpos relegados a los márgenes más expuestos del campamento.

En este punto, la noción de convivialidad formulada por Achille Mbembe permite precisar la naturaleza de esa relación. Mbembe sostiene que el vínculo poscolonial no se define principalmente por la resistencia ni por la colaboración, sino por una tensa convivencia que nace de que el poder y sus súbditos se ven obligados a compartir un mismo espacio vital, una lógica que limita tanto la resistencia abierta como la retirada o el "refusal to be captured" y desemboca en una "mutual 'zombification' of both the dominant and those apparently dominated" (*On the Postcolony*, 104). Conviene tensar esa noción para el caso de Gurugú, donde la convivialidad no descansa en un espacio compartido físicamente por el Estado y sus súbditos, sino que se sostiene en una co-presencia virtual que se materializa como amenaza permanente de redada, desalojo o deportación. Los Estados marroquí y español toleran la existencia del campamento mientras les resulta funcional como zona de contención y delegan en los propios migrantes la gestión cotidiana del espacio, el pseudocontrol local mencionado antes.

Los habitantes, por su parte, aprenden a modular su conducta para no ser capturados, reducen su visibilidad y asumen un nivel de violencia y precariedad que se vuelve rutina. El hecho de que la policía rara vez suba convierte la discreción en estrategia de supervivencia, de modo que no organizar disturbios, no llamar la atención ni desbordar ciertos límites se transforma en condición para preservar una relativa estabilidad. En este registro, el "refusal to be captured" no

adopta la forma de un gesto heroico y espectacular, sino la de una política de baja intensidad hecha de silencios, desplazamientos discretos y autogobierno del campamento.

La zombificación que describe Mbembe opera en ambos sentidos. Los aparatos estatales se acostumbran a administrar un enclave que nunca terminan de controlar, mientras que los migrantes se ven obligados a habitar una existencia suspendida cuyo precio es naturalizar la precariedad extrema. El monte deja de ser mero espacio de abandono y se vuelve escenario de una negociación prolongada entre el poder y sus súbditos, aun cuando esa negociación se produzca a distancia y bajo la forma de la amenaza. La "residencia" asignada, la jerarquía entre quienes tienen cueva y quienes duermen a la intemperie y el reparto tácito de responsabilidades de vigilancia y cuidado son respuestas colectivas a la relación tensa. El monte Gurugú se configura así como ciudad fronteriza informal que prolonga las lógicas de la postcolonia, un espacio donde la violencia soberana se ejerce por saturación y por omisión y donde la vida comunitaria solo puede organizarse dentro de esa zombificación compartida que, paradójicamente, permite seguir viviendo.

La distribución del espacio refuerza esa condición urbana: "They were divided into groups defined by language, […] Different groups were allocated different caves" (25). La división genera barrios improvisados y convierte las cuevas en equivalentes de viviendas en un asentamiento urbano. Se trata de un principio de ordenamiento territorial que organiza pertenencias, compone alianzas y delimita fronteras internas. Los residentes situados en la mitad superior del monte, por lo general los más antiguos, asumen la tarea de vigilar al conjunto y estar atentos a la posible llegada de la policía (78). La topografía de Gurugú se traduce en jerarquías de vigilancia y responsabilidad que dibujan una arquitectura de poder ascendente; cuanto más arriba, mayor capacidad de ver y alertar. Desde la perspectiva de la colonialidad del poder, tal como la reformulan Walter Mignolo y Catherine Walsh, esta autoorganización representa el pensamiento

de frontera, una práctica de gestión de la vida cotidiana que se despliega en el borde del sistema-mundo y que inventa opciones de convivialidad y cuidado allí donde los Estados han destruido esa convivialidad (*On Decoloniality*, 108). El monte se vuelve así espacio de encierro y, al mismo tiempo, taller de formas frágiles de vida en común.

Sobre ese telón de fondo comunitario, la novela subraya que la vida en Gurugú se sostiene en un entorno hostil. Ese entre-lugar fronterizo prefigura un ambiente adverso donde "The conditions at the mountain were not what many people thought about" y un habitante llega a afirmar que "In a sense, the Gurugu people had already reached Europe" (62). El frío, la intemperie y la vigilancia anuncian la salida de África e inscriben a los residentes en una antesala del continente europeo. Gurugú aparece como espacio ambivalente que, por un lado, ofrece refugio relativo, posibilita residencias, redes de apoyo y cierta organización colectiva y, por otro, expone de manera cruda la violencia climática y policial que anticipa la dureza de la Europa fortaleza. En términos de Glissant, Gurugú se asemeja a un "vientre del mundo" donde el encierro produce nuevas formas de Relación. Glissant afirma que en el confinamiento de la plantación, la expresión oral se exponía a través de cuentos, proverbios, refranes y canciones que funcionaban como técnicas de subsistencia (*Poética de la Relación*, 108). Gurugú, como campo-frontera, repite la clausura espacial, pero genera en su interior prácticas relacionales que exceden el cerco y sostienen una sociabilidad mínima en la intemperie.

En este contexto, el fuego adquiere una fuerza simbólica particular frente al frío que anuncia esa antesala europea. No es solo un recurso para cocinar o mantenerse caliente, alrededor de ese foco de luz se organiza la vida nocturna del campamento. Un habitante explica que es importante "to keep an eye on the fire, if it gets out of control, we're all doomed but if it goes out, the wolves will come and steal our babies: the fire represents the present and future" (10). El fuego

sostiene el presente más básico, permite que los cuerpos resistan la intemperie y que la conversación continúe cuando cae la noche, pero al mismo tiempo exige una vigilancia constante que estructura el tiempo y reparte responsabilidades. Descuidarlo implica exponerse al frío, a la oscuridad y a amenazas que pueden arrebatar el futuro de la comunidad. En un espacio necropolítico donde la vida y la muerte se administran desde fuera, el fuego se vuelve un pequeño dispositivo interno de biopolítica comunitaria al organizar turnos, distribuir la atención colectiva e inscribir el cuidado como condición de supervivencia.

En ese mismo espacio de vulnerabilidad permanente, los habitantes recurren al fútbol para construir un lenguaje común que reorganiza tiempo, espacio y pertenencia. El torneo de las "Four Nations" convierte el monte en campo de juego y reescenifica identidades y alianzas regionales en clave lúdica:

> The four nations were Mali, Senegal, Cameroon and Nigeria. Anyone who came from a country with insufficient numbers to form a full team could be a substitute for whichever of the four nations they chose. In this manner, those from Niger signed up with Mali, Senegal welcomed the Guineans and the Gambians joined Nigeria. Indeed it could easily have been a five-nations tournament if the Burkina Faso contingent had banded together with others from Benin and the Ivory Coast. (80-81)

La composición de los equipos y las discusiones sobre quién juega con quién trazan un mapa simbólico de solidaridad flexible que permite a quienes no tienen "nación suficiente" sumarse a otra. El fútbol opera como lengua franca y lenguaje afectivo transnacional que atraviesa las divisiones lingüísticas y propone una gramática alternativa para pensar pertenencias africanas más allá de las fronteras estatales.

El torneo funciona además como horizonte de futuro. La novela subraya que "all the Gurugu inhabitants had a special place in their hearts for a favorite idol, someone who represented their immediate futures" (59). Didier Drogba, Seydou Keita, Yaya Touré o Samuel Eto'o (reconocidos futbolistas africanos) encarnan una iconografía de triunfo en Europa que alimenta el sueño migrante y permite que los habitantes se reconozcan en una constelación compartida de referentes negros exitosos. El fútbol articula así una imaginación política y afectiva donde la movilidad africana no se reduce a la figura del migrante precarizado, sino que incluye modelos de reconocimiento y prestigio que disputan la imagen de una Europa exclusivamente excluyente. En este enclave que funciona simultáneamente como prisión y como comunidad, el juego ensaya escenas de convivialidad en medio del encierro.

La función del fútbol no se limita a esa proyección hacia el futuro, también opera como táctica de supervivencia anímica. Uno de los narradores afirma que "the Gurugu inhabitants played football every day […] it wasn't healthy to spend all day staring at the city below. Too much time focused on the same one thing could have painful consequences" (60). La advertencia apunta al peligro de una mirada fija sobre Melilla que transforma la ciudad en objeto de obsesión y prolonga la violencia de la espera. El juego interrumpe ese hipnotismo de la valla y desplaza la atención hacia el presente compartido, hacia una temporalidad del aquí y ahora en la que correr, cansarse y reír con otros ofrece un margen mínimo de agencia frente al bloqueo estructural de la frontera.

Considerando el clima helado de la montaña, el hecho de que muchos habitantes apenas tienen ropa y algunos ni siquiera cuentan con el techo de una cueva, otro pasaje plantea que "there was nothing else for it, they could either burn down the mountain making endless campfires or they could run around after a ball and let the warm embrace of exercise bring a few hours comfort and respite" (62). La frase formula una disyuntiva extrema entre dos modos de producir calor y

consuelo. El fuego aparece como recurso limitado que, llevado al exceso, amenaza con destruir el espacio de refugio. El fútbol se presenta como alternativa que transforma el cuerpo en fuente de calor y convierte el movimiento colectivo en abrigo. El balón funciona como prolongación simbólica del fuego, una forma de combatir frío e intemperie. En la conversación hipotética entre los habitantes del monte y académicos que llegan a entrevistarlos, la novela convierte el fútbol en argumento teórico contra el eurocentrismo del saber:

> "There are millions of people in the world who never study geography […]. It's [football] the only reason millions of people know black people exist. There is no other way: do what you will, you won't be seen". (99)
>
> "Those few blacks seen chasing after a ball on TV achieve a good deal more than any number of conferences on Africa organized by the world's leading universities. […] thanks to football, black children living in Europe have people of their own race to look up to […] it's football that teaches children that black people get to go on TV". (100)

Aquí el juego aparece como práctica que rompe jerarquías de clase y de raza y ofrece modelos de éxito alternativos a la precariedad del monte. Frente a una academia que reproduce "construcciones ideológicas" que separan África del mundo (Mbembe, *Crítica de la razón negra*, 35), el fútbol ofrece una pedagogía afectiva y masiva de la presencia negra. El juego reconecta los cuerpos con el placer, la dignidad y la visibilidad. Los pies que la frontera busca controlar se convierten en instrumentos de juego que producen admiración y orgullo compartido. El tercer espacio se revela como laboratorio donde se ensayan formas de sociabilidad que disputan el lugar del migrante como mera vida desechable. La ceremonia del "pledge", del juramento, condensa la dimensión ritual y política de ese lenguaje futbolístico:

> Migrants were levelling the ground to make the field of play as flat as possible. It was night and terribly cold, but many migrants helped, a show of unity after the great pain they had all suffered. It was impossible to see people's faces and read their expressions, but they never stopped stamping the ground. It was then that they made the pledge. Without stopping and unified by a great sense of solidarity, they closed their eyes and one of the veterans pronounced words that reflected their deep, collective will, and they all responded by pounding the earth even harder, rhythmically and emotionally in synchrony. (161)

El frío nocturno, la oscuridad y la imposibilidad de ver los rostros subrayan la vulnerabilidad del grupo. Sin embargo, el gesto de aplanar juntos la tierra convierte esa intemperie en escenario de una coreografía colectiva. Los cuerpos se mueven al unísono, guiados por las palabras de un veterano, y la sincronía del golpeteo sobre el suelo funciona como juramento performativo que anuda voluntad y dolor compartido. El juramento escenifica la decisión de afirmarse como comunidad allí donde legalmente no existe ninguna forma de pertenencia reconocida. Convertir el terreno pedregoso en campo de juego implica reescribir el tercer espacio más allá de la pura necropolítica. El monte deja de ser solo zona de descarte y se vuelve terreno de promesa y memoria compartida. La comunidad imagina aquí un nomadismo circular bajo las bases de Glissant, que no busca la conquista ni la expansión territorial "en flecha", sino la búsqueda del otro y la producción de vínculos en el movimiento (*Poética de la Relación*, 45-47, 53). "La nueva errancia" se pronuncia como compromiso colectivo de seguir existiendo en plural.

Las prácticas analizadas hasta aquí muestran cómo los habitantes construyen comunidad y cuidado desde el interior del cerco. Sin embargo, la segunda dirección de la tensión se vuelve visible cuando la frontera irrumpe directamente sobre los cuerpos más vulnerables del

campamento, confirmando que ninguna forma de autogobierno interno cancela el poder soberano que administra la vida desde afuera.

Precisamente por esa capacidad de crear calor comunitario en un entorno de muerte administrada, la violencia de la frontera se hace más visible cuando irrumpen los dispositivos estatales que controlan la supervivencia. La novela muestra esta administración de la muerte no solo en la falta de recursos ya mencionados, sino en la gestión del acceso a cuidados. El día del "gran salto" hacia Melilla, dos mujeres son cargadas hasta lo más alto de la valla y abandonadas allí para que la policía las recoja y finalmente puedan ser llevadas a un hospital (166). Esta escena revela la brutalidad del funcionamiento de la frontera como único canal para la atención médica. El campamento carece de infraestructuras mínimas y el pueblo más cercano desprecia a los habitantes del monte (140); la única vía para intentar salvar un cuerpo debilitado consiste en ofrecerlo a la maquinaria fronteriza. El dispositivo de control se convierte en salvación al precio de entregar el cuerpo a un Estado que lo percibe como carga indeseable. Gurugú es un espacio donde la ley se suspende como protección y se reafirma como poder sobre la vida desnuda, un mundo de muerte en el que la supervivencia depende de negociar con la misma estructura que expulsa y convierte en letal.

El embarazo y posterior aborto de una de las migrantes, Shania, lleva esta lógica necropolítica al extremo. Tras las violencias acumuladas durante el trayecto y en el propio monte, Shania "expulsa" el feto que llevaba dentro (156) y los habitantes preparan un pequeño ataúd y lo entierran de noche en el centro del campo de fútbol (160). El lugar que hasta entonces había funcionado como espacio de juego, calor comunitario y proyección de futuro se transforma en cementerio. Ese cuerpo no nacido se convierte paradójicamente en el único ser que "llega al mundo" en Gurugú y, al mismo tiempo, en el primero que no puede vivir en ese tercer espacio. El

entierro marca el suelo como cancha y como tumba y obliga a los residentes a seguir jugando sobre la evidencia material de una vida interrumpida.

La novela inscribe así la interrupción de la reproducción biológica en el mismo punto donde se ensaya simbólicamente la continuidad comunitaria. Gurugú se muestra como un entorno donde la posibilidad de futuro se encuentra permanentemente amenazada, incluso cuando los cuerpos intentan producir convivialidad bajo la intemperie (*Necropolitics*, 92). *The Gurugu Pledge* prolonga y desplaza la poética migrante en la que la muerte suele inscribirse en el espacio europeo o en el acto de atravesar el mar. En la novela, la necropolítica ya no opera solo en el Mediterráneo o en las calles de Madrid, se adelanta a las tierras marroquíes. "La nueva errancia" convierte el tercer espacio en una antesala donde la exposición a la muerte es cotidiana y el cruce no inaugura la zona de peligro, sino que la prolonga. El episodio del camarógrafo que asciende al monte Gurugú y muestra a los habitantes fotografías de cadáveres encontrados en la costa europea despliega otro nivel de esta necropolítica:

> "Are they dead?"
>
> "Yes. This is the story as it appeared in a Spanish newspaper." […]
>
> "And how did they die?" […]
>
> "The Guardia Civil say they drowned". […]
>
> We knew what had happened, and it was a moment of truth for me. They'd been shot. It wasn't the first time a black African had died trying to reach European soil, […] but it was the first time I'd heard of them being shot. (178-179)

A pesar de la versión oficial de un ahogamiento, los residentes reconocen la elaboración del relato mediático. El "moment of truth" nombra el quiebre de una confianza mínima en ese discurso y expone no solo una masacre, sino la distancia entre lo que Europa dice de sus muertos

y lo que leen en esos cuerpos quienes comparten su misma vulnerabilidad. La escena dialoga con la dimensión semiótica de la postcolonia que Mbembe enfatiza cuando describe la postcolonia como sistema de signos y simulacros donde se reconfiguran estereotipos (*On the Postcolony*, 102).

En Gurugú, los migrantes se convierten en lectores críticos de esos signos y descubren que el mismo dispositivo que decide quién muere pretende también dictar cómo deben narrarse esas muertes, con qué eufemismos y con qué borramientos. A partir de esta escena, el monte deja de ser únicamente un lugar que concentra cuerpos en tránsito y se configura como espacio que acumula saberes sobre la muerte administrada en la frontera. El tercer espacio funciona como observatorio de la necropolítica, lugar desde el que se reconoce que el régimen fronterizo produce relatos tranquilizadores sobre los cadáveres y decide qué formas de violencia pueden ser nombradas. La acumulación de obstáculos, la vigilancia permanente y la normalización de asesinatos de migrantes producen una sensación de distopía, de mundo socialmente colapsado, que el texto se niega a relegar al terreno de la exageración y presenta como realidad cotidiana de quienes habitan el monte.

La novela muestra que la lógica que gestiona la muerte regula también la vida de los cuerpos en el tercer espacio mediante la administración de documentos, papeles y permisos. En uno de los testimonios, un migrante se niega a responder de dónde viene y comenta: “I no longer have a country, that’s what they said at the border, you’ve no country any more, now you’re just black” (75). La frontera invalida la nacionalidad y reduce al sujeto a una categoría racial administrable. El ciudadano se convierte en cuerpo negro sin país ni documentos, habitante “ilegal” de un monte. Los propios residentes reconocen esta dinámica y ajustan su comportamiento:

> The closer you get to the gates of Europe, the more you dispose of anything linking you to a concrete African country. (90)
>
> If you had a flag, a recording of the national anthem, a photo of the president, […] or anything personal […] you were to keep it hidden and make sure no outside agent ever found it, for it linked you to who you'd once been and could therefore be used against you by the powers, that be, powers that would one day rule on your future. (94)

Estas enunciaciones construyen una política de la afiliación en la frontera, donde los símbolos del Estado de origen se convierten en posibles pruebas incriminatorias. *The Gurugu Pledge* escenifica una doble opacidad de la afiliación. Los residentes esconden tácticamente su origen nacional entre ellos mismos al tiempo que son inscritos desde fuera en la pertenencia forzada a la categoría "black". Esta reducción documental y racial se enlaza con la economía de los visados que recorre otras narrativas migratorias africanas ("Emigración", *El metro*, *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?*), pero aquí se adelanta a la propia llegada a Europa.

Bajo esta colonialidad contemporánea, la transformación del ciudadano en "simplemente negro" confirma la vigencia de una matriz que clasifica la población según jerarquías de humanidad y utilidad. Como recuerda Mbembe, ser africano y ser negro ha implicado históricamente ser confinado a espacios de encierro y a una movilidad regulada bajo "condiciones crecientemente punitivas" ("The Idea of a Borderless World"). *The Gurugu Pledge* lleva esa economía documental hasta la frontera, pero incluso la obtención hipotética de papeles no garantiza la seguridad. El narrador se pregunta:

> But given what I now knew, if I managed to get in and not be thrown out, could I still be sure that when I went to the doctor to get help for my injuries, […] he would not inject me

> with something to bump me off? […] Could I be sure that when I ordered a cup of tea in a café they wouldn't spit in it because I disgusted them so? (180-181)

La figura del "sin papeles" se reproduce ya en las rutas intraafricanas, en los controles previos y en las ciudades de paso, y se intensifica en este enclave necropolítico, donde se vive la paradoja de residir sin ser reconocido como residente legítimo. "La nueva errancia" subraya así la tensión constitutiva en un tercer espacio que funciona a la vez como territorio que permite formas mínimas de vida comunitaria, y como lugar de descarte y muerte administrada. Hacia dentro, sus habitantes se diferencian por lenguas, países y trayectorias, negocian posiciones e imaginan su futuro a partir de una residencia precaria. Hacia fuera, el Estado los homogeneiza en un mismo "negro sin país" y administra su vida según criterios de utilidad y descartabilidad.

La novela se acerca aquí a las preocupaciones de Mignolo cuando concibe la decolonialidad como una "opción" orientada a la convivialidad y a la creación de formas de vida alternativas a las promovidas por Estados y capital (109). Las prácticas de cuidado y juego en Gurugú —el fuego, el fútbol, el juramento, el entierro— no ofrecen un afuera absoluto al régimen necropolítico, pero sí configuran opciones de relación que disputan la completa zombificación de la comunidad descrita por Mbembe para la postcolonia.

"The story of a continent emptying itself in order to go to another" (168), como afirma uno de los narradores, no describe solo un flujo lineal África–Europa. En el marco de "la nueva errancia", Gurugú aparece como uno de esos espacios intermedios donde el continente se vacía y se recompone, concentrando cuerpos, historias y lenguas bajo un régimen de encierro. Frente a la "identidad de raíz" que, según Glissant, condena al migrante al desgarramiento entre una antigua y una nueva pertenencia (177), *The Gurugu Pledge* ensaya una identidad de relación y de

desarraigo que no se vive como expansión territorial, sino como búsqueda del otro en condiciones de vulnerabilidad extrema. La novela propone un nomadismo circular que reescribe la errancia como experiencia compartida en el borde.

Esta sección ha mostrado que el monte Gurugú sostiene de manera simultánea dos lógicas que la novela no resuelve, la del enclave necropolítico donde los Estados marroquí y español administran la vida y la muerte por saturación y por omisión, y la del laboratorio de convivialidad donde la residencia, el fuego, el fútbol y el juramento producen formas mínimas de pertenencia. Esa coexistencia desactiva tanto la idealización de una resistencia heroica como la reducción del migrante a víctima pasiva, y abre la pregunta que organiza la sección siguiente. Mostrar que el grupo construye comunidad bajo el cerco no clausura el examen del propio grupo; la tercera sección desplaza el foco hacia las violencias y jerarquías que ese mismo colectivo reproduce desde adentro, donde la antigüedad, la deuda y el patriarcado reconfiguran sobre los cuerpos más vulnerables las mismas lógicas de dominación que la frontera ejerce desde afuera.

III. Fracturas de la solidaridad

En las secciones anteriores, Gurugú aparece como territorio polifónico y enclave necropolítico. Esta tercera sección desplaza el foco hacia el interior del propio grupo migrante, que ya no se presenta como una comunidad homogénea cohesionada por un ideal fraternal, sino como un conjunto atravesado por lealtades precarias, rangos internos y violencias que provienen tanto de jerarquías africanas como de la presión de la frontera. La crítica ha tendido a subrayar sobre todo el polo de la solidaridad, como hace Julia Borst cuando describe al grupo como un colectivo “unified by a great sense of solidarity” (23), enfatizando el momento del asalto a la valla como escena de unidad entre quienes intentan saltar y quienes ya han cruzado. Sin negar la fuerza

de esos gestos de apoyo mutuo, la propia novela hace visibles las grietas de esa fraternidad. *The Gurugu Pledge* obliga a leer la comunidad del monte no solo como refugio precario, sino como escenario donde se reactivan jerarquías internas, deudas, rivalidades nacionales y violencias de género que deshacen la imagen de un "nosotros" migrante sin conflictos.

Al comienzo de la novela, uno de los residentes sugiere que, a pesar de las diferentes procedencias, los migrantes pueden llegar a ser una gran familia en Gurugú (15). Sin embargo, esa familia se revela enseguida como entramado frágil, vulnerable a celos, deudas y abusos. Sipi Mayo insiste en que para entender la movilidad migratoria, es necesario "mirar al migrante en toda su diversidad" y desconfiar de las generalizaciones y clasificaciones que, "en lugar de aclarar, ocultan" (*Inmigración y género*, 7). *The Gurugu Pledge* obliga a mirar detrás de la categoría totalizante de "migrante" y a leer la comunidad del monte como un conjunto de posiciones desiguales en conflicto, es decir, como un espacio donde "la nueva errancia" se juega también en las rupturas internas del "nosotros". En este contexto, la apelación constante a otros residentes como "brothers" enuncia una fraternidad deseada que las prácticas cotidianas de desconfianza y competencia se encargan de fisurar.

En el monte conviven residentes que llevan días, otros meses y algunos hasta años. Todos comparten la idea de un futuro en Europa, pero la novela muestra que su condición migratoria no borra las diferencias ni anula estereotipos entre ellos. En el campamento circulan chistes y comentarios que reactivan prejuicios nacionales y regionales. Los cameruneses son señalados ante un crimen porque "they come from the jungle, they're heathen, such vile deeds are only to be expected." La afirmación produce un malestar que el texto registra unas páginas después: "That the Cameroonians had been singled out generated considerable discontent in the camp" (93). La imputación internaliza la mirada racista y colonial que asocia selva, paganismo y barbarie y

legitima que se espere de ellos una violencia natural. De forma similar, gambianos y malienses se ridiculizan mutuamente atribuyendo al otro pobreza, aridez o vergüenza:

> "You Gambians marry old ladies. We pity you. Marriage should be about having children."
>
> "That may be so, but I won't take pity from someone who's never seen the sea."
>
> "Bah, poor old English ladies come over, […] seeking men their own age, but presently when they find them, they discover there impotent. […] So the poor English ladies resort to boys young enough to be their own grandchildren […]".
>
> "[…] Do you mention dryness to remind us of the terrible drought devastating your country". (81)

Estas dinámicas reinstalan jerarquías y fronteras nacionales, quiebran la fraternidad, y fijan al grupo en el lugar de la sospecha permanente. Este intercambio convierte el humor en herramienta de clasificación y superioridad, la comunidad presenta jerarquías internas que escalan con el paso del tiempo. Achille Mbembe afirma que para comprender las relaciones de poder postcoloniales contemporáneas "we need to go beyond the binary categories used in standard interpretations of domination" (*On the Postcolony*, 103). *The Gurugu Pledge* desestabiliza la comodidad del binomio migrantes versus Europa al mostrar cómo las fricciones y rivalidades internas forman parte constitutiva de la errancia contemporánea como legado de la colonia. Las burlas refuerzan las fronteras internas y muestran que incluso en el borde de la frontera la comunidad se piensa a sí misma desde comparaciones y jerarquías heredadas.

Los residentes de Gurugú han migrado a causa de guerras, hambrunas, persecuciones políticas, el clima hostil de la sociedad, la expulsión del sistema educativo o un clima de superstición. Mangu, por ejemplo, quien llega a Gurugú huyendo de un pato y dos gallinas que lo observaban cada día mientras se bañaba (54), se convierte en blanco recurrente de burla; mientras

que figuras como Peter Ngambo, quien migra por la discriminación del Estado hacia su familia (10), se inscriben en el registro de la víctima admirable. Esas razones heterogéneas producen distintas maneras de entender el presente y de medir el sufrimiento. La solidaridad no aparece como bloque compacto sino como trama de rivalidades, comparaciones y pequeñas violencias simbólicas que atraviesan el "nosotros". La novela convierte la experiencia del abismo migratorio en materia narrativa común, pero no resuelve las asimetrías internas, más bien las expone. Estas tensiones se dramatizan en la forma misma de las historias que circulan en el monte. La novela no aspira a la transparencia documental sino que incorpora narraciones que desbordan el realismo y se sitúan en el registro de lo maravilloso, lo hiperbólico y lo fantástico.

Las historias del dictador grotesco que emprende una marcha suicida hacia Victoria Falls (41), el hombre que come dinero hasta destruir su cuerpo (33) o la niña que envejece inmóvil en una ventana (20) condensan la experiencia en un mundo gobernado por abusos políticos y sociales. En *Migrant Feelings, Migrant Knowledge* (2022), Robert Irwin afirma que la resistencia migrante diaria "takes the form of residual expressions, sayings, jokes, irony, popular songs, utopian thought, […] and celebrations of rebel heroes or martyrs from resistance movements, among other strategies." (139). En *The Gurugu Pledge* la frontera entre lo real y lo mágico se vuelve deliberadamente porosa y, por un momento entre chiste y burla, el grupo se cohesiona en la risa y el asombro. La fantasía, el humor y la ironía son herramientas que hacen narrable una violencia excesiva tanto para quien la vivió como para quien la escucha.

Édouard Glissant recuerda que "la relación no se hace de extranjerías sino de conocimiento compartido" y que "la experiencia del abismo es la cosa más intercambiada" (42). Las historias del Gurugú figuran ese "abismo" compartido a partir de la experiencia individual. Cada relato exagerado y/o grotesco traduce un exceso de violencia en una forma intercambiable que el grupo

puede escuchar, comentar y disputar. Al mismo tiempo, insertan la novela en una tradición satírica africana donde lo grotesco y lo maravilloso se utilizan para desmontar órdenes opresivos. No es casual que uno de los residentes afirme que "African stories always have unhappy endings" (41), comentario metanarrativo que vincula la poética del relato del monte con la conciencia de una larga repetición de finales trágicos en la historia continental.

La conversación, la burla y la ironía se articulan en una heterogeneidad lingüística. Los habitantes del monte se agrupan por lenguas, traducen, interrumpen y comentan desde registros distintos. No obstante, esta dinámica fomenta la relación en el monte entre diferentes grupos. Glissant insiste en que las nuevas civilizaciones son plurilingües (13) y que "la poética de la Relación es multilingüe, más allá de las imposiciones de las potencias económicas y de las presiones culturales" (53). La oralidad del monte encarna esa constelación lingüística y funciona como resistencia a las violencias discursivas que son el legado de un pasado colonial. El vacío de una lengua en común es lo que une a una comunidad dispersa y dividida. Glissant habla del pensamiento de archipiélago como la reflexión que reúne lo que está difuso y lo reagrupa: "un pensamiento que renuncia a la pretensión por la conquista […] y se pone en vínculo con y hacia el mundo" (13). Gurugú es un archipiélago en este sentido, no como una masa homogénea sino como conjunto de islas relacionales que se tocan, se enfrentan y se necesitan. "La nueva errancia" no se vive como una simple apertura al otro, sino como una red de contactos donde cada isla arrastra su propia historia de jerarquías y prejuicios.

Las fracturas analizadas hasta aquí operan en el registro de la rivalidad simbólica y la desconfianza entre grupos. La segunda dirección de la tensión emerge cuando esas fracturas se convierten en estructuras de dominación explícita, donde la deuda, el control del espacio y la

violencia sexual organizan relaciones de poder que reproducen dentro del campamento las lógicas neocoloniales que los migrantes han intentado dejar atrás.

En Gurugú, la antigüedad organiza la distribución del poder: "So it became clear that those who'd arrived first got to decide things" (139), se lee en un momento. La autoridad no proviene del Estado ni de ninguna institución externa sino del tiempo acumulado en el monte, y ese capital de experiencia se traduce en control sobre el espacio, sobre la información y sobre quienes llegan después. Ávila Laurel expone así que el grupo migrante no es un sujeto homogéneo y moralmente puro ya que las mismas lógicas de dominación que los migrantes intentan dejar atrás se reinstalan en el campamento bajo nuevas formas. Sobre ese fondo emergen las figuras de Aliko Dangote y Omar Salanga, que condensan la dimensión más crítica de esa comunidad en tránsito al convertir la veteranía y la violencia en instrumentos de poder sobre los más vulnerables.

En Gurugú algunos residentes sostienen que "women shouldn't have to leave their villages and their work in the fields to seek a new life elsewhere" (70). Esta frase sitúa la presencia femenina en la migración como anomalía y delata un imaginario patriarcal en el que la movilidad legítima es asunto masculino. La mujer que migra aparece doblemente fuera de lugar, tanto respecto al territorio de origen como respecto al guion de género que la fija en el hogar. Sobre la discriminación de género en la migración, Remei Sipi Mayo plantea la pregunta de si "el problema es ser mujer o ser mujer inmigrante" y alerta de que este problema se agrava especialmente si ésta está fuera de su país (*Inmigración y género*, 16). *The Gurugu Pledge* dramatiza ese agravamiento a través de Shania, quien encarna la figura de la mujer migrante cuya vulnerabilidad se multiplica en la frontera frente a las figuras de Aliko y Omar.

La autoridad que estructura el campamento reproduce a pequeña escala una lógica que Ngũgĩ wa Thiong'o describe a nivel continental, cuando observa que África pasó de la situación

colonial a una neocolonial en la que los países quedaron libres en lo político pero con sus economías y culturas todavía dominadas desde la metrópoli, y en la que emergieron dictaduras que suprimían sistemáticamente "the springs of new life" (*Writers in Politics*, 128). Aliko Dangote encarna esa transferencia dentro del monte. Afirma que "those who know the desert's paths and traps can take advantage of that knowledge" (138), y es precisamente su conocimiento del desierto y de sus dinámicas lo que le otorga poder sobre los demás migrantes. Durante su trayecto hacia Gurugú ha negociado con los agentes estatales corruptos que controlan los puestos de las rutas y ha intervenido en la liberación de otros migrantes cautivos a cambio de deudas que luego capitaliza en el campamento. Su nombre remite al magnate nigeriano Aliko Dangote y hereda la fantasía de un poder económico que ahora ejerce en el monte, donde se amplifica por ser el único con teléfono móvil, lo que le da acceso privilegiado a la comunicación y la información. Así, Aliko acumula poder mediante el control del espacio, la manipulación de deudas y la violencia sexual que ejerce sobre los cuerpos de las mujeres del campamento.

De manera análoga, la vida de Omar Salanga está marcada por su participación en una infantería militar que "rampaged through villages, slaughtering anyone unfortunate enough to cross his path. Some said he'd been born with madness, others that he had lost his mind having been ordered to spread terror in the bush" (118). Omar es un sujeto migrante que trae consigo la lógica del horror y el crimen institucional, y esta condición inscribe en el campamento una continuidad del terror neocolonial. Junto a Aliko, Omar ejerce una violencia en Gurugú que no nace en la frontera, sino que se rearticula allí. Gurugú se convierte en el siguiente escenario donde esas formas de poder encuentran nuevo terreno para reproducirse.

Sipi Mayo añade que la contemporaneidad ha generado una desvalorización étnica, de género y pobreza sobre las mujeres (25). La trayectoria de Shania condensa esta lógica ya que en

su cuerpo se concentran racismo, sexismo y precariedad económica. Esa concentración es estructural, pues su cuerpo se convierte en el terreno donde se articulan distintas formas de poder que se refuerzan mutuamente. Durante su viaje intraafricano hacia Gurugú, Shania se encuentra con agentes de "one of hundreds of frontier checkpoints set up by bandits […] dressed in official uniform but accountable to nobody" (144), que falsifican documentos, cobran sobornos y retienen mujeres como moneda de negociación. La vulnerabilidad de Shania no comienza en Gurugú sino mucho antes, en la infraestructura de control que el Estado neocolonial ha instalado a lo largo de las rutas migratorias. Esos agentes no actúan al margen del Estado sino como su expresión más directa sobre los cuerpos que intenta administrar. Shania es retenida hasta que otro migrante, Aliko, negocia su liberación pagando una suma cuya naturaleza exacta la novela no revela. Ese pago abre una deuda, y la deuda es el mecanismo que transporta la lógica del puesto de control hasta el interior del campamento.

Aliko reproduce en Gurugú el mismo sistema de extorsión que los agentes estatales ejercieron sobre el camino. Al negociar con un residente del campamento, Aliko afirma que "she [Shania] owes me, I did her a big favour [...]. Tell her I sent you. It'll be no problem" (148). El cuerpo de Shania circula como moneda de cambio, y la violencia sexual, que Aliko administra como recurso económico, prolonga dentro del campamento la misma lógica que el Estado ejerció en la ruta, hasta el punto en que Shania confiesa que "He's sent so many already, my private parts have started to protest, although I'm too ashamed to speak of what happened" (156).

La deuda y la extorsión no operan solo entre Aliko y Shania, sino que contaminan la mirada del resto del grupo. La distribución de esa violencia sexual se percibe desde una lógica competitiva que termina por trastocar cualquier idea de solidaridad. Uno de los residentes se irrita por lo que sucede, pero sus razones difieren de cualquier solidaridad con la mujer: "and you even start to

wonder whether it would be too much to ask for her to attend to her own group first, before some intruder" (141). La fraternidad ya no se define por el cuidado recíproco, sino por la prioridad en el acceso a los recursos; en este caso, el cuerpo de la mujer se concibe como recurso escaso que debe beneficiar en primer lugar a los habitantes de la residencia.

Esa erosión del vínculo tiene además una dimensión temporal que la novela marca. En una conversación entre dos residentes, uno de ellos advierte que "Just because we're somewhere where there aren't many women doesn't mean anything goes. We haven't reached Europe yet and your head's already corrupted" (150). La frase cuestiona de forma directa la justificación de cualquier límite ético y expone cómo el deseo se ha desplazado hacia una lógica del "todo vale", que normaliza el cuerpo de la mujer como espacio de experimentación y abuso antes incluso de cruzar la frontera europea. La escena muestra que la corrupción del deseo y de la solidaridad no es un efecto exclusivo de Europa, sino que se está gestando ya en el tercer espacio, allí donde el grupo ensaya sus propias jerarquías y excepciones.

A las fracturas internas se suma la prueba de la amenaza externa, que revela hasta qué punto esos vínculos son condicionales. La fragilidad de esos lazos se vuelve todavía más visible cuando irrumpe el Estado y el cálculo de supervivencia se impone sobre cualquier lazo. En una de las escenas, la novela describe la descomposición del grupo ante la presencia de la policía: "Two of the men managed to escape, leaving the other two, along with the two women, alone in enemy territory" (136-137). La escena condensa la tensión entre solidaridad y salvación individual, ya que la necesidad de escapar a la redada prevalece sobre el cuidado de los demás y dispersa al grupo de manera caótica, lo que revela que la ayuda mutua solo se sostiene mientras no pone en riesgo la integridad de quien la presta. Cuando la frontera se convierte en amenaza inmediata, esos

vínculos se rompen y dejan al descubierto quién puede ser abandonado primero, que en este caso vuelve a ser una mujer situada en el lugar del cuerpo sacrificable.

La violencia de género aparece como punto de convergencia entre corrupción del deseo, desigualdad económica y complicidad colectiva, donde unos la ejercen, otros la sufren y otros miran. La posición del esposo de Shania refuerza ese dispositivo patriarcal sin necesidad de ejercer violencia directa, ya que cuando otros residentes la compran, él no interviene: "Her husband felt weak, he had no resources, he was indebted to his wife's saviour and couldn't counter his threat, so he succumbed to the other man's will" (148). Su deuda con Aliko funciona como coartada de su inacción, de modo que el patriarcado opera a través de agresores explícitos y de quienes consienten con su silencio. La novela condensa esa estructura en boca de uno de sus narradores, para quien "It is the story of some Africans who grab other Africans by the throat and rub their faces in the misery they have created for themselves, while others watch on or applaud" (155).

Estas escenas permiten leer la violencia de género del campamento no como un exceso individual sino como reactivación de una estructura colonial. Scott Lauria Morgensen apunta que "Gender and sexuality are intrinsic to the colonization of indigenous peoples and the promulgation of European modernity by settlers" ("Theorising Gender, Sexuality and Settler Colonialism", 2). Aunque Gurugú no sea un asentamiento de colonos blancos, la novela muestra cómo el poder patriarcal y sexual que se ejercía en el marco colonial se reconfigura en una frontera con residentes que se han asentado indefinidamente. La mujer migrante ocupa el lugar de cuerpo disponible para el deseo y la disciplina por parte del Estado, y de otros subalternos. "La nueva errancia" ejemplifica no solo un movimiento entre territorios, sino la importancia de leer al sujeto migrante en toda su heterogeneidad, allí donde las jerarquías heredadas de raza, género y clase no se desactivan por el desplazamiento sino que se reorganizan en el campamento.

La violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer no es la única fisura de género que presenta *The Gurugu Pledge*. La cultura de exclusión de las mujeres que Sipi Mayo identifica en las sociedades africanas (41) se reescenifica en el monte mediante el acceso a recursos. Las mujeres migrantes no pueden bajar al pueblo, su presencia es estática en el monte mientras que los hombres tienen el derecho a circular. La falta de acceso directo a productos básicos sitúa a las mujeres en una posición en la que su supervivencia depende por completo de la voluntad masculina del grupo. Mientras los hombres negocian, bajan y suben, ellas quedan atrapadas en las cuevas, sometidas a un régimen de "protección" que se transforma con facilidad en chantaje y violencia.

La fractura se mide también en términos de voz. Si el cuerpo femenino aparece como el más expuesto al sacrificio, la palabra de las mujeres se vuelve igualmente precaria. En entrevista personal[28], Ávila Laurel señala que las mujeres migrantes sienten la necesidad de pasar desapercibidas para protegerse del acoso, de la violencia sexual y del juicio moral. Esa observación se representa en los silencios femeninos que atraviesan *The Gurugu Pledge,* la voz de la mujer aparece poco, sus intervenciones escasean, cuanto más visible es una mujer en el campamento, más expuesta queda a la agresión. Su silencio se vuelve estrategia para reducir riesgos en un entorno donde la visibilidad masculina se asocia con autoridad y la visibilidad femenina con disponibilidad, de modo que incluso la gestión de la voz reproduce y evidencia las fracturas de la solidaridad.

Glissant advierte que "el pensamiento del Otro resulta estéril sin lo Otro del pensamiento" y que el pensamiento del Otro puede habitarnos "sin ser movilizado en nuestra errancia, sin que nos distancie, sin que nos cambie a nosotros mismos" (188). Leer *The Gurugu Pledge* desde la perspectiva de Shania implica dejar que "lo Otro del pensamiento" altere la imagen confortable de

[28] Ávila Laurel, Juan Tomás. Entrevista personal con el autor. Barcelona, verano de 2024.

una fraternidad migrante unida frente al Estado. “La nueva errancia” piensa críticamente la movilidad como un escenario donde diferentes jerarquías en tránsito convierten al migrante en mercancía y en material desechable. Las formas de poder que *The Gurugu Pledge* representa en el campamento no se explican únicamente por la presión de la frontera europea. La novela muestra cómo esas lógicas de dominación vienen de antes y se rearticulan en el nuevo escenario del monte. Aliko y Omar condensan una continuidad de poderes militares, económicos y patriarcales directamente implicados en el control del espacio, la gestión de las deudas y la explotación sexual. Al mismo tiempo, las prácticas de cuidado, juego y narración ofrecen opciones mínimas de convivencia y de cuidado que pueden pensarse como formas de pensamiento de frontera en el sentido de la decolonialidad, donde se imaginan alternativas a las lógicas hegemónicas sin escapar del todo a ellas.

The Gurugu Pledge incomoda el canon migratorio analizado en la historiografía, donde la errancia se ha imaginado en clave masculina y centrada en la peripecia de un protagonista singular, al exhibir hasta qué punto esa imaginación ha dependido de la fraternidad como principio organizador, y al leer ese imaginario desde sus fallas, donde el humor, la deuda, la violencia sexual y el silencio de las mujeres revelan las zonas oscuras del “nosotros” migrante. Son esas fracturas internas, y no solo el choque con Europa, las que la novela coloca en primer plano para volver ilegible cualquier versión simplificada del vínculo colectivo en la frontera.

Esta sección ha mostrado que la voz coral analizada en la primera sección y el tercer espacio examinado en la segunda no producen por sí solos un sujeto colectivo armónico, ya que la fraternidad que el “brother” enuncia se ve permanentemente disputada por jerarquías nacionales, por la antigüedad como capital interno, por la deuda como mecanismo de extorsión y por una violencia patriarcal que se ejerce sobre el cuerpo y la voz de las mujeres migrantes. Leídas en

conjunto, las tres operaciones componen la intervención específica que *The Gurugu Pledge* hace dentro de "la nueva errancia" y son las que la conclusión recoge para situar la novela en el horizonte más amplio de la disertación.

Conclusión

The Gurugu Pledge ocupa un lugar singular en la narrativa migratoria subsahariana en español, y la historia de su circulación editorial lo confirma. Ávila Laurel escribió la novela en español bajo el título *El juramento de Gurugú*, pero ese manuscrito permanece inédito. La obra circula a través de dos traducciones publicadas simultáneamente en 2017: la versión inglesa de Jethro Soutar, publicada por And Other Stories, y la versión francesa de Maïra Muchnik, publicada por Asphalte éditions bajo el título *Sur le mont Gourougou*. Que el único país africano hispanófono del África subsahariana produzca una novela migratoria cuya primera y única circulación pública ocurra en inglés y francés condensa en un solo objeto editorial las tensiones entre lengua, mercado y representación que atraviesan toda la discusión de este capítulo. Este capítulo trabaja con la versión inglesa, consciente de que la relación entre texto original y texto traducido es aquí inusual. A diferencia de la mayoría de las traducciones, que conviven con el original publicado, *The Gurugu Pledge* existe editorialmente solo en lenguas coloniales distintas a la del autor.

Hasta fines del siglo XX, el hecho de que Guinea Ecuatorial fuera el único país del África subsahariana con español oficial limitó la visibilidad de su literatura frente a los sistemas franco-, anglo- y lusoafricanos. En el siglo XXI el mapa cambia con la irrupción de autoras y autores de Camerún, Senegal y el Magreb que escriben en español, con la expansión de circuitos editoriales y plataformas digitales, y con diálogos cada vez más fluidos entre tradiciones africanas. Juan Tomás Ávila Laurel, cuya trayectoria se ha configurado entre el inxilio y formas atípicas de exilio,

participa de esa conversación desde una posición que no proviene de una comunidad diaspórica consolidada, y cuya obra más reconocida internacionalmente circula en lenguas que no son la suya, singularizando su lugar en esa cartografía.

En este horizonte, *The Gurugu Pledge* se sitúa en un punto de inflexión dentro de la disertación. En el capítulo I sobre Cuba, "la nueva errancia" se articula a partir de una movilidad femenina electiva que amplía los destinos posibles de la migración cubana y construye identidad en el contacto. En este capítulo, la novela de Ávila Laurel conserva el horizonte europeo como destino imaginado, pero redefine la errancia como permanencia forzada en un tercer espacio donde la espera misma produce comunidad, fractura y vida.

El análisis ha mostrado que *The Gurugu Pledge* desmonta la doble premisa de homogeneidad que ha organizado la representación del migrante africano, tanto la mirada externa que lo reduce a una masa indiferenciada como la mirada interna del corpus literario que tiende a organizar la solidaridad por lengua, nacionalidad u origen. Al descentrar la figura del héroe migrante singular a través de una voz coral y anónima, al situar el tercer espacio fronterizo como enclave necropolítico donde se produce vida comunitaria a pesar del encierro, y al exponer las fracturas, deudas y violencias de género que atraviesan el grupo desde adentro, la novela humaniza al migrante en toda su complejidad. Ese gesto evita dos trampas simétricas que han limitado la representación literaria del sujeto africano en tránsito: la idealización del migrante sufriente y moralmente puro, y la caricatura colonial del migrante violento o incivilizado. "La nueva errancia", en este capítulo, es la vida que ocurre en la espera.

El capítulo siguiente desplaza el análisis hacia otro tipo de espera y otra forma de encierro. En *Geographies of Home* (1999) de Loida Maritza Pérez, "la nueva errancia" abandona el espacio fronterizo y entra en el hogar, donde las fracturas de la solidaridad ya no se juegan entre

desconocidos en un monte sino entre los miembros de una familia que ha migrado junta y que, precisamente por eso, no puede evitar llevar consigo todas las jerarquías y violencias que el desplazamiento no disuelve.

Capítulo III. El caso dominicano

La segunda mitad del siglo XX convierte a la República Dominicana en uno de los países caribeños con mayor intensidad migratoria hacia los Estados Unidos. La dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) atraviesa esa transformación como causa estructural, al producir condiciones de persecución y terror que fuerzan la salida de voces disidentes durante el régimen y desencadenan tres grandes oleadas[29] migratorias después de su caída. El trujillato[30] no fue solo una dictadura política sino un proyecto de clasificación etnonacional cuya expresión más violenta, la Masacre del Perejil[31] de 1937, convirtió la frontera en dispositivo étnico mediante el cual el Estado definía la pertenencia nacional. Ese imaginario clasificatorio migra con el sujeto dominicano al norte, donde choca con un sistema de racialización ajeno a las jerarquías cromáticas dominicanas y produce una de las tensiones más persistentes de la experiencia diaspórica. Esa doble herencia, política y racial, hace posible una literatura cuyo corpus se organiza históricamente en torno al exilio, la denuncia política y la negociación racial en el espacio del destino.

La caída de Trujillo (1961) abre la posibilidad de una emigración masiva que el régimen había contenido durante tres décadas. La intervención militar estadounidense de 1965 acelera ese proceso al facilitar una política de visados que funciona como válvula de escape de la presión

[29] La OCDE, en colaboración con el Centro de Investigaciones de la Universidad Iberoamericana de la República Dominicana, afirma que República Dominicana registra la tercera mayor tasa de emigración dentro de la muestra del proyecto IPPMD. El informe identifica tres grandes períodos migratorios posteriores a la caída del trujillato: de 1961 a 1980, dominado por la agitación política y económica tras el derrocamiento de Juan Bosch en 1963, la guerra civil de 1965 y la intervención militar de Estados Unidos; de inicios de los ochenta a mediados de los noventa, impulsado por la crisis económica y los ajustes estructurales; y desde finales de los noventa hasta la actualidad, caracterizado por una emigración sostenida por redes sociales transnacionales (OCDE/CIES-UNIBE, 42-45).

[30] El término trujillato designa el período de dominación política ejercida por Rafael Trujillo sobre la República Dominicana entre 1930 y 1961. Aunque Trujillo no ocupó siempre formalmente la presidencia, mantuvo el control absoluto del Estado mediante la vigilancia y el culto a la personalidad durante tres décadas.

[31] La masacre del Perejil, también conocida como "el corte", fue la matanza ordenada por Trujillo en octubre de 1937 en la que miles de haitianos y dominicanos de ascendencia haitiana fueron asesinados en la zona fronteriza. El nombre proviene del uso de la palabra "perejil" como prueba de clasificación étnica. Quienes no podían pronunciarla según la fonética del español dominicano eran identificados como haitianos y ejecutados. El episodio condensó la lógica del antihaitianismo de Estado que el trujillato institucionalizó como política de identidad nacional.

social en la isla y consolida en pocos años una comunidad diaspórica asentada principalmente en los barrios neoyorquinos del Bronx y de Washington Heights. Esa comunidad produjo una primera generación de textos organizados en torno al testimonio de la salida, la denuncia de la dictadura y la reconstrucción de la dominicanidad en suelo extranjero. Para las generaciones posteriores, cuya relación con la isla está mediada por la memoria de otros o simplemente no existe, el problema narrativo era distinto. No se trataba de narrar el cruce sino de habitar la tensión entre dos mundos, cargando las consecuencias afectivas, lingüísticas y culturales del desplazamiento de sus padres. En ese umbral generacional se sitúa *Geographies of Home*, única novela de la escritora dominicanoestadounidense Loida Maritza Pérez, publicada por Viking en 1999.

La novela sigue a una familia dominicana radicada en Brooklyn cuyos miembros encarnan distintas posiciones frente al desplazamiento. Los padres emigraron como adultos, algunos hijos se incorporaron antes a la casa familiar, otros esperaron en la isla bajo la supervisión de una tía, y los más jóvenes salieron demasiado pequeños para conservar memoria del origen. El relato se organiza en torno al regreso de Iliana, la hija menor, tras meses de estudios universitarios. Ese regreso activa una exploración de cómo el desplazamiento transforma no solo al sujeto que cruza la frontera sino también a quienes crecen en Brooklyn y negocian su pertenencia en un entorno simultáneamente propio y ajeno. El espacio doméstico se vuelve un campo de conflictos entre generaciones, géneros y posiciones raciales que ningún miembro puede resolver en soledad. La novela se escribe, así, en la transición que separa la migración vivida de la heredada, una transición pensada bajo categorías como la Memoria prostética de Alison Landsberg (2004) y la Postmemoria de Marianne Hirsch (2012).

La crítica sobre *Geographies of Home* se ha organizado en torno a tres ejes: la herencia de la violencia política, la espiritualidad afrocaribeña como fuente de agencia femenina y el trauma

como condición relacional. Estos ejes se pueden ver en el trabajo de Jennifer Krause quien aborda el primero al leer la locura de los personajes como encarnación paradójica del régimen de Trujillo trasladado al suelo norteamericano ("Madness, Entropy, Paradox", 2016); Susan C. Méndez, en "Afro-Caribbean Spiritual Practices, Race, Gender, and Violence" (2012), examina el segundo y sostiene que las prácticas afrodiaspóricas proveen un recurso de empoderamiento que la novela contrapone a la violencia patriarcal; y Karen O'Regan, en "Longing for Dissonance" (2023), trabaja el tercero al leer la novela como escritura de una ética relacional que emerge del trauma.

Estas líneas de lectura han consolidado *Geographies of Home* como texto central de la narrativa dominicana en los Estados Unidos. Su preocupación dominante, sin embargo, se orienta hacia los personajes individuales como unidades de análisis y hacia los efectos del desplazamiento sobre esas subjetividades. Dado que la novela no representa un movimiento migratorio activo sino sus consecuencias asentadas, estos ejes no examinan cómo la forma literaria se organiza cuando la errancia ha dejado de ser movimiento geográfico, ni consideran a la familia como sujeto colectivo de un desplazamiento que se transmite de generación en generación sin necesidad de que ninguna frontera vuelva a ser cruzada.

Este capítulo analiza *Geographies of Home* desde la familia como unidad de análisis y desde la errancia como condición sedimentada que la novela hereda, transmite y formaliza. Sostengo que la novela realiza una intervención narrativa que expande el imaginario migratorio dominicano en tres movimientos. En primer lugar, propone a la familia como unidad colectiva errante que no constituye un sujeto armónico sino un campo de fricciones intergeneracionales, de género y de racialización desigual. En segundo lugar, transforma el hogar de lugar fijo al cual se puede regresar en práctica de pertenencia que cada generación rehace desde sus propias condiciones de arraigo imposible. En tercer lugar, graba la condición diaspórica en el cuerpo, la

herencia espiritual y la lengua como territorios materiales donde la errancia opera como forma del texto antes que como tema del relato.

Este capítulo se organiza, como los anteriores, en dos movimientos. El primero traza la historiografía literaria de la migración dominicana desde sus antecedentes anteriores al trujillato hasta la narrativa diaspórica de finales del siglo XX, con atención a cómo ese repertorio construyó al sujeto migrante, organizó su imaginario del espacio doméstico y configuró las posiciones desde las que era posible escribir. El segundo analiza la novela en tres secciones que examinan, respectivamente, la familia como colectivo narrado, el hogar como práctica de pertenencia, y el cuerpo, la herencia espiritual y la lengua como territorios donde la condición diaspórica se materializa en la forma del texto.

Historiografía literaria migrante en la República Dominicana.

De forma similar al corpus migratorio cubano organizado en torno a la Revolución de 1959, y al corpus ecuatoguineano, cuya bisagra es la independencia de 1968, la literatura migrante dominicana tiene sus raíces en un evento político que convierte el desplazamiento en gesto político y a Nueva York en capital simbólica de la resistencia. La especificidad dominicana, no obstante, articula desde el inicio una dimensión racial explícita que organiza el corpus. La dictadura no solo reorganiza el campo literario en términos de lealtad, silencio o exilio, sino que instala un proyecto de clasificación étnica cuyas huellas atraviesan la escritura de la diáspora hasta finales del siglo XX y componen el horizonte desde el cual *Geographies of Home* construye su intervención.

Esa tensión racial tiene antecedentes que preceden la era de Trujillo. Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana, 1884-1946), figura fundacional de las letras dominicanas, vivió la mayor parte de su vida adulta fuera del país, donde publicó obras como *Ensayos críticos* (La

Habana, 1905) y *Literary Currents in Hispanic America* (Harvard, 1945), que construyeron el canon intelectual de la nación desde la distancia en una trayectoria que no respondía a la persecución política. Vanessa Pérez Rosario, en su introducción a *Hispanic Caribbean Literature of Migration* (2010), observa que los dominicanos con posibilidad de viajar durante las primeras décadas del siglo XX pertenecían a una clase donde la movilidad funcionaba como práctica de formación intelectual antes que como respuesta a la violencia estatal (12). Henríquez Ureña escribe desde la extraterritorialidad sin haber sido forzado a salir, pero su condición de clase no lo blinda del encuentro con las categorías raciales que estructuran la sociedad estadounidense.

Danny Méndez, en *Narratives of Migration and Displacement in Dominican Literature* (2012), introduce el concepto de "emotional creolization" para dar cuenta de la crisis afectiva que el encuentro con los Estados Unidos producía incluso en los dominicanos más privilegiados (70). Méndez extiende así al campo dominicano la dinámica que Frantz Fanon había teorizado en 1952 como epidermalización del complejo colonial, el proceso por el cual la jerarquía racial deja de operar como dato social y se asienta sobre el cuerpo como condición epidérmica (*Black Skin, White Masks*, xv). Henríquez Ureña, perteneciente a la élite letrada pero leído como sujeto racialmente marcado por el sistema *Jim Crow*[32], vivió Nueva York bajo una línea del color distinta a la jerarquía cromática dominicana. Frente a esa colisión, según Méndez, optó por una política personal del silencio que mantenía al margen la cuestión racial y la condición de inmigrante en favor de su autopresentación como "eminently modern dandy" (3). Ese silencio es la forma que la "emotional creolization" adopta cuando el sujeto que la padece dispone del

[32] El término *Jim Crow* designa el sistema de leyes de segregación racial vigente en los estados del sur de Estados Unidos entre 1877 y 1965, aunque sus efectos sociales se extendieron al norte del país durante las primeras décadas del siglo XX. El nombre proviene de un personaje caricaturesco de los espectáculos de *minstrelsy* del siglo XIX que ridiculizaba a la población negra y fue adoptado como denominación informal del conjunto de restricciones legales e institucionales que codificaban la segregación por raza.

repertorio cultural cosmopolita pero carece de una comunidad letrada capaz de nombrar la experiencia como problema común. Henríquez Ureña administra la colisión racial como asunto privado, y la escritura pública la sustituye por la figura del intelectual universal. La crisis afectiva queda inaugurada como herencia sin elaboración disponible que la escritura diaspórica posterior tendrá que reconstruir desde otras condiciones de clase y otras posiciones generacionales.

La extraterritorialidad que vive Henríquez Ureña es una elección formativa. A partir de 1937, sin embargo, la dictadura la convierte en condición de urgencia al producir persecuciones que fuerzan la salida de voces y convierten la escritura desde afuera en acto de resistencia. La dictadura produce así el primer corpus organizado en torno a la denuncia, con Nueva York como espacio de enunciación. *¡Yo también acuso!* (1946), de Carmita Landestoy (República Dominicana, 1894-1988), figura entre las primeras obras en las que una mujer dominicana impugna directamente la dictadura desde fuera de la isla. *Cementerio sin cruces* (1949), de Andrés Francisco Requena (República Dominicana, 1908-1952), radicaliza esa denuncia hasta el punto de que el régimen ordena su asesinato en Nueva York como represalia directa por su escritura. Landestoy y Requena inauguran un corpus que define la escritura migrante por su contenido político antes que por la elaboración del desplazamiento como experiencia. El "yo" autobiográfico funciona como vehículo de denuncia, y la condición exiliar opera como circunstancia de enunciación antes que como objeto del relato.

El año 1949 no produce solo denuncia política. Ángel Rafael Lamarche (República Dominicana), en *Los cuentos que Nueva York no sabe*, recoge las impresiones de la experiencia hispana en la metrópoli norteamericana, sus historias sórdidas, sus modos de supervivencia y su invisibilidad dentro de la ciudad. El título mismo formula la tensión del sujeto hispano cuya vida ocurre en Nueva York pero cuya existencia no es registrada por ella. El relato "Un cuento que es

una introducción" condensa esa tensión en la figura de Bill Garrison, comparado por el narrador con "un antiguo volumen olvidado con el tesoro de sus narraciones al paso de todo el mundo" (16). Las notas al pie del libro, que glosan al lector hispano palabras como "downtown", "bus" o "darling", confirman que esa invisibilidad opera en dos direcciones porque el destinatario hispano de Lamarche tampoco conoce la ciudad donde viven sus personajes. La pregunta sobre qué hace la metrópoli con quienes la habitan sin ser reconocidos queda formulada desde la posición externa de un sujeto hispano singular, y abierta para los corpus posteriores.

Ese repertorio, no obstante, no traspasa la frontera nacional. Juan Bosch (República Dominicana, 1909-2001) la amplía desde el exilio al incorporar al haitiano, el sujeto racialmente más marginado por el proyecto trujillista. Lorgia García Peña sostiene que el proyecto narrativo de Bosch expande las fronteras nacionales para dar cabida a voces de la diáspora sobre lo que sucede en la isla ("Más que Cenizas" 40). El relato "Luis Pié" (1940) condensa esa apertura en la figura de un cortador de caña haitiano acusado injustamente y golpeado por los guardias dominicanos sin poder defenderse en español, puesto que solo domina el kreyòl (17-18). Bosch instala en la literatura dominicana al sujeto que el régimen había definido como exterior absoluto a la nación y desplaza el eje cromático desde la filiación hispanocaribeña hacia el componente afrocaribeño que el discurso había suprimido, aunque la apertura ocurre desde la posición exterior del autor exiliado y no desde la negritud encarnada en el cuerpo del sujeto narrado.

El gesto de Bosch apunta una línea dentro de la literatura migrante dominicana que se ocupa específicamente del eje Haití-República Dominicana y del antihaitianismo como dispositivo central de la dominicanidad oficial. Esa línea se prolonga en obras como *El masacre se pasa a pie* (1973) de Freddy Prestol Castillo (República Dominicana, 1914-1981), novela-testimonio sobre la masacre de 1937, y *The Farming of Bones* (1998) de la haitiano-estadounidense Edwidge

Danticat (Haití, 1969), que reconstruye el mismo evento desde la voz de una sobreviviente haitiana. Ambas componen un corpus binacional que aborda directamente la frontera étnica que el régimen había instalado como principio nacional. Sus protagonistas y sus tramas, sin embargo, no organizan la conciencia de la mayoría de la escritura diaspórica dominicana radicada en los Estados Unidos. Las jerarquías cromáticas que ese corpus binacional documenta sí operan dentro del repertorio diaspórico bajo otras formas (pigmentocracia heredada, mandato de blanqueamiento, deseo organizado en torno a la blancura). La diáspora hereda así la gramática racial que el antihaitianismo construyó, aunque no narre el evento que la fundó.

La trayectoria política de Bosch añade una segunda capa al horizonte que la literatura diaspórica posterior hereda. Bosch gana las primeras elecciones democráticas del país en 1962 y es derrocado siete meses después por un golpe militar. La guerra civil de 1965 y la intervención estadounidense que la siguió aceleraron la emigración masiva hacia Nueva York y clausuraron la única apertura democrática que la República Dominicana había tenido en décadas. Joaquín Balaguer asume en 1966 e inaugura doce años de gobierno durante los cuales el aparato represivo y el nacionalismo racial heredados se prolongan bajo formas electorales. La caída de Trujillo en 1961 cierra una era política pero no el proyecto clasificatorio que esa era había instalado, y la comunidad migrante que se consolida durante esas décadas sale de un país donde esa lógica sigue operando desde el Estado. La literatura que esa comunidad produce carga así con el peso del régimen y con el fracaso de su alternativa democrática. *Sólo cenizas hallarás (bolero)* (1980) de Pedro Vergés (República Dominicana, 1945-2014) examina ese doble peso desde España, donde su personaje Freddy concluye "que los que eran como él no tenían más remedio que largarse o joderse o pegarse un plomazo en la cabeza" (16). La salida deja de presentarse como exilio

temporal y se vuelve condición sin retorno, lo cual reorganiza el imaginario migratorio que el corpus posterior asume.

García Peña señala que Vergés despliega la complejidad del trauma causado por el fracaso de la democracia dominicana, y que la novela plantea la migración como alternativa para alcanzar la conciencia nacional y como "the only potential way to change the nation (from the outside)" (48). La formulación nombra una condición caribeña que excede el caso dominicano, puesto que el desplazamiento del horizonte político hacia la diáspora caracteriza también la salida cubana posterior a 1959 y la haitiana bajo los Duvalier, en escenarios donde el cierre democrático en la isla convirtió al exilio en sede provisional de la transformación nacional. Vergés concibe el exilio como instrumento de una vuelta política aún imaginable, posición que el corpus posterior abandona a medida que la diáspora deja de organizarse como fase intermedia y se vuelve condición sedimentada. El propio exilio del autor en España apunta además a un dato estructural que la crítica suele pasar por alto, la escritura diaspórica dominicana no se construye únicamente desde Nueva York sino también desde Madrid, Puerto Rico y otros destinos, y esa dispersión disuelve cualquier centro único de enunciación desde el cual la dominicanidad pudiera reconstruirse fuera de la isla.

Dentro de esa dispersión, el corpus puertorriqueño ocupa un lugar central porque introduce una mirada caribeña externa que registra la racialización del sujeto migrante antes de que la escritura dominicana pueda nombrarla desde adentro. Puerto Rico opera como destino alternativo y como espacio de tránsito hacia el norte, y desde su propia posición observa al migrante dominicano. Ana Lydia Vega (Puerto Rico, 1946), en "Encancaranublado" (1982), narra la travesía de tres balseros caribeños —Antenor, haitiano; Diógenes, dominicano; y Carmelo, cubano— que se arriesgan en el mar para llegar a Miami. La balsa funciona como laboratorio reducido donde la pigmentocracia caribeña se reproduce intacta. Carmelo se considera superior,

Diógenes menosprecia a Antenor, y este prefiere lanzar su cantimplora al mar antes que aliviarle la sed a un dominicano (16). Esa pirámide racial se deshace, no obstante, cuando el capitán norteamericano del barco que los rescata los clasifica como "niggers" y "spiks" sin distinción, y un puertorriqueño que extiende "un brazo negro por entre las cajas" les advierte que en ese sistema nadie les dará nada gratis (17). La jerarquía cromática que organiza el Caribe se sostiene aun frente a la muerte dentro de la balsa, y se desactiva en cuanto la lógica binaria del norte la sustituye por una clasificación que no admite matices.

La escritora Magali García Ramis (Puerto Rico, 1946) muestra la cara inversa de esa misma lógica en "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida a Estados Unidos" (1995). El protagonista, Asdrúbal, tiene a su favor "un color de piel acaramelado, boricua, y una capacidad fuera de lo común para imitar a la gente" (107), y la autora convierte esa combinación de piel e imitación en estrategia migratoria. Asdrúbal pasa por puertorriqueño porque presentarse como dominicano le cerraría el acceso al sistema al que aspira. La supresión de la dominicanidad opera aquí como actuación táctica que revela la pigmentocracia caribeña interiorizada que el sujeto dominicano transporta al espacio diaspórico.

Esa actuación táctica tiene un límite que tanto Vega como García Ramis exponen. Al norte, el sistema racial no reconoce la escala de matices en la que Asdrúbal ha aprendido a moverse, y la habilidad de imitar deja de ser una ventaja. Las dos autoras registran esa colisión como espectadoras de un proceso que afecta a sus vecinos caribeños. La experiencia, en cambio, es nombrada desde adentro por la escritura dominicana de la diáspora. El término "dominicanyork", de Silvio Torres-Saillant y Ramona Hernández hacia finales de los años noventa, emerge como respuesta a ese doble desajuste, a la imposibilidad de recuperar las categorías del origen y de instalarse plenamente en las del destino.

La escritura de Sherezada Vicioso (República Dominicana, 1948) articula esa condición desde la experiencia autobiográfica en "Dominicanyorkness: A Metropolitan Discovery of the Triangle" (2000), donde recorre el proceso de descubrir en Nueva York las capas raciales de la isla. Una de esas capas la etiqueta como "india clara", categoría con la que el aparato estatal organizaba su pertenencia racial en la isla. David Howard, en *Coloring the Nation: Race and Ethnicity in the Dominican Republic* (2001), precisa que esa etiqueta no es accidente lingüístico sino política racial de Estado, ya que durante el régimen de Trujillo "indio/a was established as an official and popular description of Dominican race" para vincular a los dominicanos de piel oscura con la población indígena y ocluir la herencia africana (41). Ginetta E. B. Candelario añade que ese dispositivo opera en el cuerpo a través de un símbolo fenotípico distinto al estadounidense, y sostiene que mientras "skin color and any African heritage are the phenotypical symbol […] for determining racial identity in the United States, for Dominicans the phenotypical symbol is hair, and the ideological code is anti-Haitianism" (*Black behind the Ears*, 1).

La denominación sigue figurando hoy en los documentos de identidad dominicanos. Al llegar al norte, Vicioso se encuentra ante un sistema binario irreductible a esos matices, donde la africanidad suprimida por la etiqueta "india" reaparece como clasificación inevitable. Su posición, según ella misma la formula, es la de alguien atrapada en un paralelogramo que ni la aprisiona ni la libera, hasta que se reconoce como mujer construida socialmente (1016). El texto nombra desde el yo autobiográfico la imposibilidad de trasladar las categorías del origen al espacio del destino, e inaugura una pregunta sobre la colectividad que vive la suspensión sin poder enunciarla en primera persona.

Yolanda Martínez-San Miguel (Puerto Rico, 1971) conceptualiza esta experiencia mediante las categorías "intracolonial migrations" y "coloniality of diasporas". En *Coloniality of*

Diasporas (2014), llama intracoloniales a los desplazamientos que ocurren dentro de circuitos coloniales todavía operantes, donde la metrópoli receptora administra el flujo migratorio desde el mismo aparato político que produjo las condiciones de expulsión en el lugar de origen (1-2). La migración dominicana hacia Estados Unidos cumple esa definición porque la intervención militar de 1965 y la política de visados que la siguió hicieron del Estado norteamericano el regulador simultáneo de la salida y la llegada. Sobre esa estructura opera la "coloniality of diasporas", la doble sujeción que describe cómo la comunidad dominicana en Nueva York carga con las jerarquías de clase y color heredadas del Caribe y al mismo tiempo con las condiciones impuestas por el aparato que administró su entrada ("Coloniality of Diasporas", 2010, 196). Esa tensión entre origen y destino, en el caso dominicano, se enuncia como continuidad colonial entre dos polos administrados por la misma soberanía imperial.

La emigración se convirtió así en mecanismo de gestión de la presión social en la isla, y la comunidad que se consolida en Nueva York carga, desde su propia constitución, con la marca de esa doble sujeción, colonial en su origen caribeño y administrada en su inserción norteamericana. Torres-Saillant precisa que la negrofobia dominicana se vuelve insostenible en la diáspora porque allí "necessity allies Dominicans with Haitians. Anti-Haitianism, in other words, becomes impractical" (*Introduction to Dominican Blackness*, 52). La africanidad que el orden cromático caribeño había enseñado a suprimir reaparece en el destino como clasificación inevitable, y la negación interiorizada en la isla colapsa frente a un sistema que ya no admite las gradaciones que la sostenían.

Esa colisión atraviesa el corpus diaspórico dominicano y configura el imaginario desde el cual la escritura se enuncia durante las décadas previas a *Geographies of Home*. Las antologías que circulan en los circuitos comunitarios la hacen visible desde sus propios títulos. *Voces del*

exilio: poetas dominicanos en la ciudad de New York (1986) de Franklin Gutiérrez (República Dominicana, 1951) y la antología bilingüe *Poems of Exile and Other Concerns* (1988) de Daisy Cocco de Filippis (República Dominicana, 1949) proponen el destierro como condición de enunciación y el poema como espacio de preservación de una dominicanidad que el desplazamiento amenaza con disolver. Torres-Saillant teoriza esa misma categoría en *El retorno de las yolas* (1999) cuando sostiene que en República Dominicana "emigra quien no puede quedarse […] nuestra emigración es una expatriación" (18). La salida se convierte así en exilio por la pobreza y la desposesión, y hace del emigrante un sujeto arrancado de una patria incapaz de retenerlo. La formulación supone, sin embargo, un origen previo del cual se sale, y deja sin examinar qué ocurre cuando ese origen nunca fue un lugar habitable para los sujetos que expulsa, porque las condiciones de la expulsión los marcaban ya antes del viaje.

La narrativa diaspórica de los noventa desplaza ese imaginario del exilio sin abandonarlo del todo. Pérez Rosario señala que autores como Santiago Gutiérrez Campo (*Los perros de la noche*, 1993), José Carvajal (*Por nada del mundo*, 1991) y Tomás Modesto Galán (*Los cuentos de Mount Hope*, 1995; *Los niños del Monte Edén*, 1998) abordan la pérdida de una identidad dominicana escribiendo en español y publicando en circuitos comunitarios (14). Otra parte, según Franklin Gutiérrez, se aleja de la melancolía por la patria que había predominado en las décadas anteriores y se interesa por la problemática propia del espacio geográfico y social del destino ("La narrativa dominicana" 2008). La distancia entre las dos observaciones revela la tensión de la década. El corpus de los noventa es un campo en transición donde coexisten obras organizadas todavía por la añoranza del origen con otras que empiezan a anclar su mirada en las condiciones del lugar de llegada. Esa añoranza opera como afecto compartido por una generación que vivió el cruce, y deja sin formular qué ocurre cuando bajo un mismo techo conviven sujetos que la portan

como recuerdo activo y sujetos que no pueden sostenerla porque no pertenecieron conscientemente al lugar que evoca.

Ese mapa crítico, no obstante, no refleja la extensión real de la escritura producida desde el norte ni la composición demográfica de la comunidad que narra. La bibliografía compilada por Sarah Aponte y Franklin Gutiérrez en *Autores dominicanos de la diáspora* (2013) registra más de 218 autores radicados en los Estados Unidos, muchos publicando en español y por vías autogestionadas, sin acceso a circuitos editoriales amplios. Gutiérrez documenta además en *Evas terrenales* (2000) un corpus de 150 escritoras dominicanas en poesía, cuento y ensayo. La novela queda notablemente subrepresentada frente a esos géneros breves porque su dependencia de circuitos de distribución amplia ha restringido históricamente el acceso de las autoras de la diáspora. Esa asimetría sitúa a *Geographies of Home* en una posición doblemente marginal puesto que interviene como novela escrita por una mujer dominicana en una tradición donde ese género ha sido el menos accesible para esas voces.

Pérez Rosario argumenta que la producción de escritoras en el exilio y la diáspora existe, pero permanece sistemáticamente en los márgenes del reconocimiento crítico (13). Según datos de la OCDE (2017), la mayoría de los emigrantes dominicanos son mujeres (73). Patricia Pessar documenta en *A Visa for a Dream: Dominicans in the United States* (1995) que esa mayoría femenina no se traduce en autonomía dentro del hogar diaspórico porque las hijas comenzaron a canalizar su resentimiento frente a padres restrictivos hacia la búsqueda de educación universitaria como vía de escape de las exigencias familiares (66). La universidad funciona así como espacio donde la migrante ensaya una salida del control patriarcal sin abandonar la pertenencia al hogar. La gramática de la nostalgia masculinizada, escrita en español y orientada hacia un lector de la propia comunidad, no describe la totalidad del campo sino la fracción que alcanzó visibilidad. Es

contra ese repertorio parcial que la literatura posterior, y en particular la obra de Loida Maritza Pérez, define sus intervenciones.

Julia Álvarez (República Dominicana, 1950) inaugura la primera de esas intervenciones al transformar simultáneamente el género del sujeto representado y la lengua de producción literaria. Con *Homecoming* (1984) comienza a escribir en la lengua de llegada sin abandonar el español como presencia sonora y afectiva. En *How the García Girls Lost Their Accents* (1991) retrata a cuatro hermanas que emigran de Santo Domingo huyendo de la persecución política bajo Trujillo y se instalan en los suburbios norteamericanos, mientras *In the Time of the Butterflies* (1994) reconstruye a las hermanas Mirabal como figuras de resistencia al régimen. Álvarez consolida así un corpus que sitúa a protagonistas femeninas en el centro de la memoria diaspórica del trujillato. Su intervención, sin embargo, no altera la coordenada política que organiza el relato de la salida ni las condiciones de clase desde las que esa salida se narra. Vivian Halloran señala que la narrativa de Álvarez representa la vida de personajes de origen dominicano con privilegio económico y cultural ("Travel and Family in Julia Alvarez's Canon" 75). La novela misma registra esa pertenencia cuando la voz narradora apunta que sus compañeras de colegio percibían a las hermanas García como "filthy rich" (86). Álvarez modifica el género del sujeto pero conserva la dictadura como principio explicativo y el privilegio como posición de enunciación.

El escritor Junot Díaz (República Dominicana, 1968) comparte con Álvarez la escritura en inglés y el trujillato como horizonte histórico, pero desplaza la clase y la temporalidad. Mientras los personajes de Álvarez son hijas de la élite letrada que huye de Trujillo y se reinstala en los suburbios prósperos, los de Díaz pertenecen a la diáspora trabajadora que vive entre Santo Domingo y Nueva Jersey, en barrios precarios. *Drown* (1996) inaugura ese desplazamiento al narrar la experiencia diaspórica desde la pobreza material, la ausencia paterna y una masculinidad

construida como mecanismo de defensa. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) inscribe la experiencia migratoria en un arco que excede a sus protagonistas individuales al hacer del trujillato una herencia transgeneracional codificada en el fukú. La maldición que el narrador rastrea (desde Abelard, el abuelo destruido por el régimen, hasta Beli golpeada en el cañaveral, y Óscar incapaz de pertenecer) convierte la migración en condición que se transmite por los cuerpos y los vínculos familiares.

Ylce Irizarry precisa que Díaz cuestiona el tropo de la llegada como resolución narrativa al señalar que ese tropo no resulta accesible para los sujetos de clase trabajadora y piel oscura del Caribe ("Making It Home" 90-91). Ese movimiento acerca a Díaz a una concepción del desplazamiento como herencia que se transmite cuerpo a cuerpo, próxima a la que organizará la novela de Pérez. No obstante, la operación queda subordinada a la voz de Yunior, narrador recurrente en *Drown* y narrador en *Oscar Wao*, que organiza la experiencia desde una masculinidad fracturada pero todavía narrativa, y reinstaura al sujeto individual masculino como unidad del relato.

Álvarez transforma el género del sujeto pero no la clase. Díaz transforma la clase y abre la temporalidad transgeneracional mediante el fukú, pero conserva al sujeto masculino individual como voz narrativa central. Ninguno de los dos abandona la dictadura como principio explicativo último ni al individuo como unidad del relato. Las dos intervenciones, cada una desde su parcialidad, dejan fuera de foco un sujeto que el repertorio diaspórico anterior tampoco alcanzaba a representar, el de la familia trabajadora que lleva décadas en el norte sin haber resuelto el problema de la pertenencia y sin que el trujillato pueda explicar esa permanencia.

El umbral de la década de 1990 introduce además un desplazamiento generacional que transforma los términos del problema narrativo. Los autores que escribían la salida desde la

experiencia vivida del cruce empiezan a coexistir con autores cuya relación con la isla está mediada por la memoria de otros, o que la conocieron tan brevemente que no pueden sostenerla como recuerdo propio. La frontera no se recuerda como acontecimiento, pero sus consecuencias marcan la lengua y los vínculos familiares de quienes nacieron del desplazamiento. Danny Méndez señala que esa condición produce una experiencia simultánea de familiaridad y extrañeza, en la cual el hogar se organiza como "a tangled, crooked concept" (177). El sujeto diaspórico dominicano fue traído demasiado pronto para recordar su llegada, y sin embargo no puede reclamar el destino como completamente propio.

Pensar a ese sujeto como plenamente dominicano requiere, sin embargo, una reconceptualización de la dominicanidad. Torres-Saillant argumenta que la diáspora no constituye un apéndice exterior a la historia nacional sino un espacio de producción cultural donde la dominicanidad se reconfigura en contacto con otras categorías raciales, y opera así como proceso antes que como esencia territorial ("The Tribulations of Blackness" 1109). El desplazamiento es metodológico porque invierte la lógica sobre la cual el corpus anterior se había organizado, donde la pertenencia funcionaba como inscripción territorial que la salida amenazaba con disolver y que la escritura migrante debía preservar desde afuera mediante la nostalgia, el español como marca nacional o la denuncia política. Si la dominicanidad es proceso y no esencia, surge la pregunta de cómo se constituye una pertenencia que no depende del territorio para sostenerse.

Esa reconceptualización tiene consecuencias directas para la literatura posterior, ya que una dominicanidad entendida como proceso no excluye a quienes nacieron fuera de la isla y crecieron sin haber cruzado ninguna frontera. Los sitúa, por el contrario, plenamente dentro de ese proceso. *Geographies of Home* interviene sobre esa apertura, pero la complica al situar dentro de una misma familia el gradiente que la categoría "dominicano nacido fuera" había aplanado. Todos

los hijos de Aurelia y Papito nacieron en la República Dominicana, pero los más jóvenes salieron antes de que el origen pudiera grabarse como recuerdo, y esa distribución desigual entre hermanos convierte la diferencia en un campo de tensión doméstica antes que en taxonomía sociológica.

Juanita Heredia amplía este marco al sostener que la literatura dominicana diaspórica debe leerse no solo dentro del hispanismo latinoamericano sino también dentro de la tradición de la literatura negra transatlántica, puesto que la experiencia dominicana en Nueva York comparte con otras comunidades afrodiaspóricas una relación con la historia del esclavismo, la colonización y la racialización que el discurso oficial de la dominicanidad ha tendido a negar ("The Dominican Diaspora Strikes Back" 207-208). Esa adscripción doble revela que cada uno de los dos marcos había leído al corpus dominicano por separado y desde su propia parcialidad. El latinoamericanismo lo había integrado a la genealogía hispanocaribeña al precio de subordinar el componente afroatlántico que el nacionalismo dominicano había suprimido, y la crítica afroatlántica anglófona lo había mantenido en el margen de su propio archivo por su filiación hispana. Habitar las dos tradiciones a la vez produce una posición de enunciación construida sobre una herencia que ningún lenguaje crítico aislado alcanza a nombrar sin reducirla.

Juan Flores (Puerto Rico, 1943-2014) formula desde la sociología la misma superposición que Heredia describe desde la crítica literaria. En *The Diaspora Strikes Back* (2009) propone la categoría de "diaspora of a diaspora", aplicada explícitamente al "Dominican York" como sujeto que pertenece simultáneamente a las diásporas africana, caribeña, dominicana y latina, sin que ninguna lo agote (24). La convergencia entre ambas formulaciones sostiene la posición desde la cual la comunidad migrante redefine los términos de su pertenencia. Mientras esa redefinición ocurre en el norte, la escritura producida desde la isla atraviesa una transformación paralela.

A partir de finales de la década de 1990 emerge la escritura pos-insular, categoría que Miguel D. Mena propone para nombrar a escritores como Aurora Arias, Rita Indiana Hernández y Rey Andújar, quienes en su escritura abandonan la preeminencia del exilio y del trujillato como referencia inevitable y sitúan al sujeto en la cotidianidad urbana de Santo Domingo ("Ciudades revisadas" 354-355, 366). La literatura pos-insular libera al imaginario literario dominicano del aparato trujillista que lo había sobredeterminado, pero su mirada está anclada en la isla porque el sujeto pos-insular vive y escribe desde Santo Domingo.

Desde el otro extremo del campo, Catherine Pélage propone la "poética del nomadismo" para leer a autores dominicanos de la diáspora cuya escritura se caracteriza por espacios textuales abiertos, por la fuga de los encierros y por el borrado de fronteras desde el movimiento mismo ("Diásporas y nomadismos literarios" 6). El nomadismo nombra una posición que la pos-insularidad no contempla, pero lo hace bajo la figura del sujeto en tránsito, el que problematiza la enunciación desde el desplazamiento como condición continua. Pos-insularidad y nomadismo definen así los dos polos sobre los que se reorganiza el campo literario dominicano a finales del siglo XX. Mientras uno mira a la isla que ha dejado de organizarse alrededor del exilio, el otro mira a la diáspora que se reinventa como circulación.

No obstante, ni la escritura pos-insular ni la poética del nomadismo alcanzan a nombrar la posición de la comunidad asentada, la de la familia que lleva décadas en Nueva York sin haber encontrado anclaje y sin poder volver a un origen. No es la del sujeto pos-insular que habita la cotidianidad urbana de Santo Domingo, ni la del nómada que borra fronteras desde el movimiento, ni la del migrante cubano de Suárez que construye identidad en el desplazamiento electivo, ni la del migrante subsahariano de Ávila Laurel que aguarda el cruce desde el umbral. Es la del sujeto que heredó el desplazamiento y que habita el destino sin poder reclamarlo. Esa necesidad narrativa

exige una forma literaria capaz de fijar la errancia como condición sedimentada y no como movimiento en curso.

Esa exigencia no se limita al plano del sujeto migrante. Atraviesa también el del espacio doméstico, donde el repertorio heredado había construido el hogar como temporalidad perdida antes que como lugar habitable. La isla anterior al trujillato, la isla anterior al derrocamiento de Bosch, la isla previa a la salida personal de cada autor, funcionan como capas sucesivas de un origen que el desplazamiento convierte en objeto de duelo y horizonte de retorno antes que en espacio del presente. Nueva York, en cambio, se nombra como estación provisional aunque la permanencia material se prolongue por décadas. Entre el origen elevado a tiempo perdido y el destino degradado a paréntesis, la pertenencia queda sin enunciar como problema propio.

La historiografía trazada hasta aquí permite identificar los rasgos que componen el repertorio narrativo contra el cual *Geographies of Home* interviene. Pérez publica la novela en 1999, en el mismo punto de inflexión que inaugura la escritura pos-insular en la isla, pero opera desde la diáspora y desde una posición que ese repertorio anterior había dejado sin nombrar. La intervención no es de adición sino de reconfiguración puesto que la novela toma elementos que el corpus había organizado por separado y los hace coexistir bajo un mismo techo. La "emotional creolization" que Méndez identifica en Henríquez Ureña como crisis de un sujeto de élite sin lenguaje colectivo para nombrarla, *Geographies of Home* la inscribe en una familia trabajadora que la procesa sin el capital cultural del intelectual cosmopolita, y allí donde el "dandy moderno" había administrado la colisión racial como silencio público, la novela la materializa como síntoma corporal, como locura clínica y como rabia familiar.

La novela recoge también la pregunta que Lamarche había dejado planteada sobre el sujeto hispano cuya existencia la metrópoli no registra, pero la transforma. Donde en Lamarche el

problema era externo y singular, en Pérez se ha interiorizado y vuelto múltiple, porque afecta a una familia entera cuyos miembros llegaron en distintos momentos y desde diferentes posiciones. *Geographies of Home* formaliza la condición que Vicioso había nombrado, la imposibilidad de trasladar las categorías raciales del origen al espacio del destino, y la construye como experiencia compartida y asimétrica entre quienes viven la suspensión simultáneamente desde posiciones generacionales diferentes. La novela desplaza así al sujeto migrante singular hacia un colectivo familiar donde la condición diaspórica se distribuye sin sincronía.

Frente a un corpus organizado en torno a la dictadura como herida fundacional, con la isla como referente del retorno y el español como marca de pertenencia nacional, *Geographies of Home* no abandona el trujillato como herencia, ya que la pigmentocracia que la novela fija en los cuerpos de sus personajes es el sistema clasificatorio que la dictadura consolidó, pero le retira el lugar de principio explicativo último que ocupaba. Mientras en Álvarez la dictadura es el motor que organiza la salida de las García Girls y reconstruye a las hermanas Mirabal como figuras de resistencia, en Díaz funciona como la herencia que persigue a la familia a lo largo de tres generaciones. El propio Díaz ha formulado esa persistencia al describir a sus personajes diaspóricos como sujetos sobre los cuales "[Trujillo's] shadow, his legacy, is upon them all in ways that none of them understand" (Slate). En Loida Maritza Pérez, en cambio, la dictadura aparece como una herencia que la familia carga, sin organizar la trama y sin ser invocada como causa única de la condición presente.

Geographies of Home recoge elementos del corpus anterior y los reorganiza. Pérez escribe en inglés como Álvarez y Díaz, sitúa a la familia trabajadora en el centro del relato como Díaz lo había hecho con la generación de Yunior, y coloca a mujeres dominicanas como sujetos focalizadores donde Álvarez ya había ensayado con las hermanas García. La diferencia, sin

embargo, no se agota en la suma de esas decisiones. El abandono del individuo como unidad narrativa es la forma más directa en que la novela interviene. Yunior organiza el relato en Díaz, las hermanas se turnan en Álvarez pero cada una conserva el estatuto de protagonista de su propio capítulo. *Geographies of Home*, en cambio, convierte a la familia entera en sujeto colectivo y hace de la errancia una condición sedimentada que se transmite, se hereda y se distribuye desigualmente entre quienes habitan un mismo techo.

El análisis que sigue se organiza desde tres marcos conceptuales, uno por sección. La primera sección lee la unidad familiar a través de una postmemoria asimétrica, una modificación del concepto de Marianne Hirsch que retira el supuesto de pérdida geográfica y lo ancla en la transmisión desigual entre miembros que comparten un mismo origen pero acceden a él desde posiciones generacionales distintas. La segunda aborda el espacio doméstico desde el "homing desire" de Avtar Brah y la doble expulsión que Lorgia García Peña documenta para los migrantes negros dominicanos, dos categorías que permiten pensar la pertenencia como práctica del sujeto antes que como recuperación de un lugar. La tercera examina los cuerpos, la herencia espiritual y la lengua dentro de un realismo afrodiaspórico, una poética que sostiene la violencia sobre la piel, la presencia espiritual heredada y la irrupción del español en el inglés dentro de un mismo plano de realidad.

Arquitectura de la novela.

La novela de Loida Maritza Pérez se organiza en cuarenta capítulos numerados sin título, precedidos por un prólogo. Está escrita mayoritariamente en inglés, con irrupciones del español sin traducción ni marcas tipográficas, y desplaza la focalización entre seis miembros de una misma

familia sin que ningún capítulo indique desde cuál de ellos será narrado. La autoridad narrativa pasa sin aviso entre los personajes en una alternancia que ningún patrón organiza.

El prólogo sitúa al lector no en Brooklyn sino en la República Dominicana, en el lecho de muerte de Bienvenida, madre de Aurelia y matriarca del linaje. Bienvenida muere rodeada de todos sus hijos salvo la menor, Aurelia, quien vive con su esposo en la provincia de Azua y da a luz a Iliana en el mismo instante. Con esa sincronía entre muerte y nacimiento, la novela inaugura un linaje que pasa por sustitución, y que la migración posterior prolongará sin clausurar. El presente narrativo se abre años después, con Iliana regresando a la casa familiar de Brooklyn tras meses en una universidad del norte del estado. La acción se concentra en unos pocos meses alrededor de ese regreso, pero la narración no avanza de manera lineal. Desde el presente de Brooklyn se abre hacia las décadas anteriores en Estados Unidos y hacia la memoria heredada de quienes ya no están.

Aurelia y Papito tienen catorce hijos sobrevivientes de diecinueve embarazos. La novela distribuye su atención narrativa de forma asimétrica entre ellos. Cuatro hijos —Rebecca, Marina, Iliana y Tico— llegan al lector mediante la focalización interna y, junto con los padres, sostienen las seis perspectivas que el relato alterna. Mauricio, Chaco y Emanuel quedan reducidos a nombres en enumeraciones, con la única mención del retorno de los dos primeros a Santo Domingo. Beatriz desapareció antes del presente narrativo, pero su ausencia organiza el espacio doméstico. Los seis hijos restantes —Gabriel, Caleb, Zoraida, Nereida, Azucena y Vicente— participan en escenas con diálogo, pero la novela nunca se desplaza hacia su perspectiva interna. La primera sección del capítulo analiza los tres niveles de presencia narrativa que esta distribución produce.

Esa configuración responde a las características específicas del desplazamiento dominicano que la historiografía ha trazado. La migración dominicana del siglo XX se constituyó históricamente como un fenómeno familiar antes que individual, donde el cruce produjo unidades

de parentesco que se reagruparon en los barrios neoyorquinos a lo largo de varias décadas. *Geographies of Home* registra esa especificidad y, sobre ella, define tres rasgos que dan a "la nueva errancia" su configuración dominicana.

I. Errancia familiar y sujeto colectivo

Si *La viajera* pluraliza al sujeto migrante cubano en dos trayectorias femeninas en tensión, y *The Gurugu Pledge* lo disuelve en una voz coral transafricana reunida por la espera fronteriza, *Geographies of Home* lleva esa pluralización un paso más allá al abandonar al individuo como unidad narrativa y convertir a la familia entera en sujeto de una errancia asentada durante décadas en Brooklyn. Aunque Iliana, la hija más joven, sea el punto de retorno más frecuente del texto, la novela no tiene protagonista en el sentido convencional. Tiene un sujeto, y es la familia.

Stuart Hall, en "Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad" (2019), observa que "as is common to most transnational communities, the extended family -as network and site of memory- is the critical conduit between the two locations" (207). La formulación presupone la existencia estable de dos polos (origen y destino) que la red familiar conectaría como puntos identificables. Pérez invierte esa geometría, la familia ya no es conducto entre dos lugares sino el lugar mismo, porque ninguno de los dos polos sostiene el peso de la pertenencia.

La inversión opera primero en el plano de la perspectiva. Pérez reparte la mirada entre seis personajes sin patrón anticipable, y radicaliza la categoría que Gérard Genette denomina "focalización interna variable", una modalidad donde el personaje focal cambia entre distintos momentos del texto (*Narrative Discourse*, 189-190). El lector no puede inferir quién ocupará la siguiente posición, porque la autoridad narrativa pasa sin aviso de Iliana a Aurelia, a Marina, a Rebecca, a Papito y a Tico, en una secuencia aleatoria. Esa alternancia no es solo variación

perspectivista, sino supresión deliberada de todo centro estable, ya que la errancia no puede contenerse en una perspectiva individual y la distribución irregular de la focalización es la forma material que esa condición toma en el texto.

La focalización coral no solo formaliza esa supresión del centro en el plano estructural, también distribuye una relación irreducible con el origen que cada miembro de la familia ocupa desde su propia posición generacional. Papito habita la migración desde la fantasía de un retorno que no se concreta, y esa fantasía organiza su fe adventista como promesa de reunión familiar diferida; Aurelia la habita desde una memoria que la embosca en medio de lo cotidiano, donde un aroma, un sabor o una textura la devuelven al pasado; Rebecca la vive desde la inmovilidad material de un matrimonio abusivo (62); Tico desde el resentimiento adolescente (176); e Iliana y Marina ocupan las dos posiciones más complejas porque sobre ellas se materializan las tensiones que el resto del grupo descarga. Seis posiciones que el reparto focal pone una al lado de la otra.

En "Cultural Identity and Diaspora" (1990), Hall define la identidad como "a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation", y precisa que las identidades diaspóricas son "the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past" (222, 225). Ningún miembro de la familia recibe su pertenencia diaspórica como herencia fija, sino que cada uno la produce posicionándose dentro de las narrativas del pasado disponibles. Esa producción nunca se completa y no es la misma en dos miembros del cuerpo familiar, ni siquiera cuando comparten el mismo origen. Papito, Aurelia, Rebecca y Marina cargan memoria activa de la isla, pero esa memoria no les entrega un origen estable sino un material desde el cual cada uno construye su propia versión. Iliana y Tico, que emigraron demasiado pequeños, producen su

pasado a partir de los relatos heredados. La asimetría dentro de la familia no opera entre quienes acceden al origen y quienes no, sino entre modos de producción que no se pueden unificar.

Esa focalización coral sostiene el campo de fricciones entre los seis miembros, pero el colectivo familiar no se limita a esas posiciones. La novela distribuye a los catorce hijos en tres niveles diferenciados de presencia narrativa, y la elipsis onomástica opera en dirección complementaria al reparto focal al inscribir en la constelación familiar a quienes su ausencia vuelve significativos. En un primer nivel opera una elipsis radical. Tres de los hijos —Mauricio, Chaco y Emanuel— existen en el texto solo como nombres en enumeraciones. La novela menciona que Mauricio y Chaco regresaron a Santo Domingo (265), pero ese retorno no se narra. Su ausencia es consecuencia formal del argumento; *Geographies of Home* no se ocupa de la errancia de quienes encontraron salida sino de la de quienes permanecen atrapados en un destino que no termina de convertirse en hogar.

En un segundo nivel opera una elipsis activa, cuya figura paradigmática es Beatriz, quien desapareció de la casa antes del presente narrativo y no vuelve a aparecer en él. La voz materna que se comunica con Iliana en la universidad le informa "that Beatriz had left home and not been heard of since" (4), y a partir de allí la ausente organiza el espacio doméstico con la misma intensidad que las seis figuras focalizadas. Avery Gordon, en *Ghostly Matters* (2008), describe este tipo de presencia como una forma social que produce efectos materiales sobre la realidad cotidiana y convierte al ausente en agente capaz de hacer demandas sobre el presente (8). La novela inscribe a Beatriz en esos mismos términos, ya que su ausencia no la retira del relato sino que la convierte en el punto respecto al cual las hermanas presentes definen su lugar. Marina conserva una fijación ambivalente que mezcla devoción y humillación, recordada cuando mira la fotografía familiar y reconoce que "had doted on this sister [Beatriz] like a lover" y que "had continued to

traipse behind her even after Beatriz began to ridicule her in front of others" (42). Iliana, en cambio, construye su posición por oposición, al reclamarle a Marina "all my life it was you and Beatriz" (101). La ausente funciona así como el eje desde el cual se ordenan las relaciones entre las hermanas, Marina por adhesión e Iliana por contraste.

El tercer nivel opera como presencia periférica. Gabriel, Caleb, Zoraida, Nereida, Azucena y Vicente aparecen en escenas con diálogo, asisten a reuniones familiares y sostienen conversaciones con los personajes focalizados, pero la novela nunca se desplaza hacia su interior y sus crisis se registran solo desde fuera. El reparto focal se concentra en las seis posiciones cuyo contraste interno sostiene el conflicto intergeneracional, y las demás quedan inscritas en el tejido familiar como presencias de superficie, constitutivas del colectivo pero sin voz propia dentro del texto. Los tres niveles, leídos junto a la focalización coral, configuran el sujeto colectivo de *Geographies of Home*, un campo familiar que incluye a quienes articulan su posición desde dentro del relato y también a quienes existen como nombre, como hueco o como superficie audible.

Esta presencia narrativa y la coralidad organizan el sujeto desde el interior de la diégesis doméstica de Brooklyn. El prólogo, no obstante, abre un tercer dispositivo al situarse fuera del tiempo y del espacio en los que transcurre el relato principal, y desde esa posición liminar incorpora la errancia como condición que antecede al desarrollo posterior. El prólogo sitúa a Bienvenida en su lecho de muerte en la isla, rodeada de sus hijos pero constatando la ausencia de la menor, Aurelia, quien vive con Papito en la provincia de Azua (vii). El texto intercala esa escena con Aurelia en Azua, donde la muerte de su madre le llega como visitación nocturna bajo la figura de un gato negro y un olor a hierba recién cortada, precipitando las contracciones del parto de Iliana (viii). La muerte de la abuela y el trabajo de parto de la nieta ocurren en el mismo instante

narrativo, y desde su umbral el relato inscribe a Iliana como portadora de una herencia que le llega por sustitución.

Las escenas no ocurren en Brooklyn sino enteramente en la isla, en dos provincias distintas, antes de que ningún miembro de la familia haya emigrado. Esa apertura sitúa el origen del relato en la isla y muestra que la errancia de la familia antecede al cruce fronterizo. A ese desplazamiento se suma que la novela no narra la salida de Aurelia y Papito hacia Estados Unidos, ni la llegada posterior de los hijos mayores, ni el traslado de Iliana, Tico y Beatriz como niños pequeños. Comienza antes de ese arco, con una muerte en una provincia y un parto en otra, y salta dieciocho años adelante para encontrar a Iliana regresando en autobús a Brooklyn. Ese silencio estructural graba la errancia como condición que antecede y excede a quienes la portan.

Los tres dispositivos analizados —focalización coral, elipsis onomástica y prólogo extradiegético— ordenan la unidad narrativa que la familia constituye en el nivel estructural. Sobre esa estructura opera una distribución generacional que no se organiza por el lugar de nacimiento sino por la memoria conservada del origen. El criterio canónico que sostiene la dicotomía entre primera y segunda generación en los estudios migratorios resulta por eso inaplicable a esta familia. Todos los hijos nacieron en la República Dominicana, pero la memoria del origen se distribuye de forma irregular entre ellos. Esa distribución irregular dialoga con el concepto de postmemoria que Marianne Hirsch propone en *The Generation of Postmemory* (2012) para nombrar la transmisión de experiencias no vividas pero recibidas como propias:

> Postmemory describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute

> memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (5)

Hirsch piensa la postmemoria desde un horizonte de pérdida. La "generation after" hereda la huella de un trauma cuyo origen ya no existe, y la experiencia recibida sustituye a una experiencia inaccesible. Pérez interviene sobre ese marco al construir una postmemoria sin pérdida geográfica. La isla que Iliana hereda sigue existiendo, sigue siendo visitable, y los hermanos mayores la pisaron en su infancia. No hay archivo perdido, hay un origen vivo cuya transmisión, sin embargo, llega fracturada por la asimetría generacional. La postmemoria opera aquí no sobre lo desaparecido sino sobre lo desigualmente repartido. La novela conserva la transmisión afectiva como núcleo del concepto, pero le retira el supuesto de la pérdida y la ancla en un origen que persiste, accesible para unos y reconstruido para otros.

Hirsch distingue una postmemoria familiar —transmitida verticalmente entre generaciones dentro del parentesco— y una postmemoria afiliativa —transmitida horizontalmente dentro de una comunidad cultural amplia (36). La novela opera en la primera modalidad, aunque la racialización heredada introduce una dimensión afiliativa que la tercera sección de este capítulo desarrolla. La transmisión vertical no se sostiene en la experiencia compartida sino en una elaboración construida cuya eficacia afectiva no depende de su veracidad.

El episodio del azúcar dramatiza esa elaboración. Papito lleva a casa una bolsa de papel que un compañero de trabajo le ha traído desde Santo Domingo y la levanta para que Marina e Iliana adivinen su contenido. Cuando Iliana se entera de que es azúcar, su decepción es evidente: "Sugar? […] All this and all you have is sugar?". Pero al abrir la bolsa y olerla, grita "It smells like sugarcane!". Papito responde con una exclamación que abre la escena de transmisión: "The

scent of my childhood! God, does it bring back memories!". A continuación, relata su niñez acompañando a su padre a cargar sacos de azúcar. Se recuerda chupando azúcar "like from a mother's tit" y llora al evocar la escena: "Ay, mi Papi y mi Mami. Cuanta falta me hacen", dice, antes de cerrar el relato con "No one loves anyone like a parent loves his child" (49).

La escena parece un momento de transmisión directa del origen por la vía afectiva, pero el texto la complica de inmediato cuando Aurelia interrumpe a Papito y desmonta el relato:

> "You amazed me," […]. "First of all, you were at least ten when your mother died. So if you went to work with your father it was not to fall asleep but to help pay for your keep. And what do you mean you sucked sugar like from a tit? Humph! Filthy old man. Stop telling tales before you give yourself away."
>
> […]
>
> "You've got to admit the story was a good one. It even made me cry."
>
> "You had me going too, until I realized you were telling lies."
>
> "Not lies. Just the embellished truth. And that is not a sin." (50)

Pérez añade aquí un nivel que la postmemoria de Hirsch no contempla. Hirsch describe el mecanismo de la postmemoria como dispositivo cuya eficacia depende de la imposibilidad de distinguir entre lo vivido y lo heredado por parte de quien recibe. Papito, el transmisor, sabe que la memoria que entrega es una construcción, y, no obstante, sigue transmitiendo. La "verdad embellecida" no es la fórmula que el lector usa para diagnosticar la postmemoria desde fuera, sino la que el padre, dentro del relato, ofrece para defenderla. Esa autoconciencia consolida la transmisión porque convierte la fabricación en pacto familiar antes que en imposición. Aurelia interviene desde una posición distinta, marca la elaboración pero no la cancela y la devuelve al

humor doméstico mediante una broma que la suspende sin desactivarla. El relato embellecido se mantiene operativo porque ningún miembro de la familia tiene incentivo para clausurarlo.

Las respuestas del resto de la familia reafirman la distribución asimétrica. Cuando Papito llora, Marina lo abraza y le dice "You have us!" (50), ofreciéndose como sustituto del afecto que él reclama desde la infancia. Aurelia, después de desmontar la versión, reorienta la escena al pellizcar a Marina, bromear con enterrarla en una caja al lado de la carretera y declararse bruja ante la acusación juguetona de Papito (51). Iliana, al margen de los tres, observa la escena "in wonder" y registra "the humor with which her parents made it through each day" (50-51). El azúcar activa en cada miembro una relación distinta con un pasado vivido en términos diferentes.

El caso de Iliana radicaliza esa transmisión porque su memoria del origen es casi inexistente. Su saber sobre la isla proviene de los relatos del padre y de una voz desencarnada que la visita por las noches en el cuarto universitario. La novela revela que esa voz pertenece a Aurelia, y que es el modo en que la madre se comunica con su hija a la distancia (3). Pero la voz hace algo más que reportar, transporta a Iliana "to a Dominican Republic where summer days were eternal, clouds evaporated in the scorching heat, and palm trees arched along beaches of fiery sand" (4). Esa República Dominicana no es un recuerdo sino una visita que Aurelia fabrica desde Brooklyn. El relato embellecido se transmite aquí en la intimidad nocturna a través de una voz que cruza la distancia geográfica. Iliana recibe el origen no como vivencia ni como recuerdo sino como construcción que la madre le entrega bajo la forma de un Caribe imaginado.

Esa asimetría en la relación con el origen no produce un sujeto familiar armónico, sino un espacio de disonancia donde las tensiones intergeneracionales, de género y de racialización se entrecruzan. Cada miembro elabora su propia versión del origen, y esas elaboraciones no convergen en una memoria común sino que chocan entre sí en la convivencia diaria. Cuando Iliana

vuelve a casa de sus padres, recibe reacciones simultáneas y dispares, ya que Marina le cierra la puerta en la cara, Aurelia la abraza, los sobrinos le preguntan si se queda a vivir y Rebecca la recibe con hostilidad, advirtiéndole que "some of the smartest people have never been to school. Don't think going to a fancy one entitles you to an attitude" (27-30). En un mismo umbral doméstico, Iliana es simultáneamente rechazada, acogida, agredida y envuelta en ternura familiar.

Esa cacofonía es la forma concreta del colectivo narrado, no su desorden. Cuando seis posiciones generacionales comparten el mismo espacio doméstico cargando elaboraciones distintas del origen, la llegada de un mismo miembro puede ser simultáneamente amenaza, alivio, reproche y celebración. La familia no es el refugio que contiene la errancia sino el cuerpo que la porta colectivamente. Las fricciones que el texto registra se distribuyen a lo largo de tres ejes —intergeneracional, género y racialización desigual— que la tercera sección retoma para analizar cómo se fijan materialmente en los cuerpos, las herencias espirituales y la lengua.

Los tres dispositivos analizados en esta sección —focalización coral, elipsis onomástica y prólogo extradiegético— configuran el colectivo errante, y sobre esa estructura se despliega la asimetría en la transmisión que la novela inscribe desde dentro como "verdad embellecida". Esta sección ha mostrado que el sujeto familiar no es síntesis ni armonía sino campo de fricciones donde la postmemoria asimétrica reparte el origen sin sincronizarlo entre quienes lo cargan. "La nueva errancia" adopta una forma sedimentada que no se desplaza pero no se asienta, que no cruza pero se hereda, y que se distribuye de modo desigual sobre un colectivo cuyos miembros ocupan posiciones distintas frente a un mismo origen. La familia es el sujeto donde esa errancia se aloja; el espacio que ese sujeto habita es el escenario donde se ejerce. La sección siguiente examina ese lugar físico que la novela transforma progresivamente en práctica de pertenencia.

II. Geografías imposibles del hogar.

Geographies of Home transcurre casi enteramente en la casa de Brooklyn y en los alrededores inmediatos del barrio. La sección anterior estableció que el cruce migratorio queda fuera del relato y que el prólogo desplaza el origen narrativo a la isla previa al desplazamiento. La consecuencia espacial de esas decisiones formales es que el destino se vuelve la única coordenada del presente, y el único movimiento que el relato registra es el autobús en el que Iliana regresa de la universidad, un trayecto que no es una migración sino un retorno interior.

La literatura migratoria del siglo XX organizó su imaginario en torno a una geografía binaria, con un origen que se abandona y un destino al que se llega. En *The Diaspora Strikes Back*, Juan Flores cuestiona ese modelo al argumentar que la migración es "a cyclical experience, not just a one-way uprooting but a process of departure and return" (41), y propone el concepto de "cultural remittances" para nombrar las transformaciones afectivas, raciales y políticas que los migrantes de retorno traen consigo a la sociedad de origen (16). Su análisis sustituye la línea recta por el círculo, pero conserva los dos polos que la línea unía. *Geographies of Home* registra el aprendizaje racial que Flores describe como precondición de la remesa cultural, pero suprime el circuito de retorno que la pondría en movimiento. El aprendizaje que en Flores circula como remesa hacia la sociedad de origen, en Pérez queda atrapado en el destino sobre los cuerpos de la familia. Hay diáspora sin remesa, racialización sin retroalimentación, una errancia que produce conciencia pero no la devuelve a ninguna parte. Ni la isla ni Brooklyn funcionan como lugar al cual se llega o del cual se parte, y esa suspensión convierte al hogar en una categoría que la novela debe rehacer desde otros presupuestos.

García Peña, en *The Borders of Dominicanidad* (2016), nombra esa imposibilidad como doble expulsión: "Black Dominican migrants are exiles at home and abroad. They are symbolically

and physically expunged from their home nation because they are black and poor, yet they remain unadmitted into their host nation for the same reasons" (2). La familia de Pérez ocupa esa posición. La isla los empujó a salir bajo el sistema racial trujillista y la precariedad económica, y Brooklyn no los acoge porque el sistema estadounidense los rechaza por las mismas razones. El hogar disponible no existe en ninguno de los dos polos, y esa ausencia es la condición material desde la cual los personajes deben rehacer la pertenencia en la práctica cotidiana de la casa de Brooklyn.

Geographies of Home contesta la concepción dominante del hogar que Rosemary Marangoly George registra en *The Politics of Home* (1996). Para George, "hogar" connota "the private sphere of patriarchal hierarchy, gendered self-identity, shelter, comfort, nurture and protection" y, aunque "moves along several axes", suele representarse como "fixed, rooted, stable – the very antithesis of travel" (1-2). En la casa de Brooklyn, ninguno de esos atributos se distribuye de manera uniforme. Para Aurelia y Papito el espacio cumple la promesa material de refugio; para Marina y Rebecca se ha convertido en escenario de violencia; para Iliana es el único lugar que reconoce como suyo y que simultáneamente no reconoce. El hogar no se pierde ni se recupera en la novela porque nunca funcionó como lugar unificado, sino como práctica de pertenencia que cada miembro rehace desde su propia posición. El hogar, por lo tanto, no es un lugar neutral sino un imaginario que cada miembro de la familia diaspórica construye según su propia posición.

La ausencia de la narración del cruce y el silenciamiento del viaje migratorio constituyen la condición de posibilidad para que el hogar aparezca como problema. Si la novela hubiera narrado la travesía, habría reinstalado la lógica del exilio donde el origen se abandona, el destino se alcanza y un momento liminar organiza la experiencia entre ambos. Al suprimir ese tránsito, *Geographies of Home* obliga a plantear el problema del espacio doméstico en términos que no

dependen del acontecimiento migratorio. El viaje ya ocurrió, no se narra, y su consumación décadas antes es lo que permite a la novela examinar qué queda de la errancia cuando el movimiento geográfico ha concluido. La casa de Brooklyn ocupa el espacio narrativo que el cruce ha dejado vacante y la conciencia de Aurelia la registra en términos de salvación material:

> It had kept them from the streets. Not when it was the only house in their adopted country which they had been able to call their own. Instead, she had expected each family member to feel secure in the knowledge that never again would they be cramped into a three-room apartment like their first or be evicted as they had from their last. But what Marina had conveyed by setting fire to the kitchen was that the house […] meant little. (21)

La frase final desarma la lectura que la abre. La casa que sacó a la familia de la calle es la misma que Marina ha intentado destruir con un incendio, y Aurelia no puede sostener simultáneamente las dos valoraciones. El texto radicaliza esa imposibilidad al equiparar el fuego con "the life she had previously attempted to destroy" (21), referencia al intento de suicidio de Marina. La casa y la vida quedan así en el mismo registro, y el gesto de destruir una equivale a ensayar la destrucción de la otra. A esa asimetría entre lo que la casa significa para los padres y los hijos se suma el proyecto que la familia depositó en la casa y la materia que no logra sostenerlo. Aurelia registra la descomposición del espacio mientras lo habita:

> Five years of arduous work had transformed the house into a home. […] the house was gradually disintegrating around her head. Regardless of how many times a day she swept, a pile of dust […] was discarded into the trash bin. […] Papito had informed her that the ceiling in their bedroom would have to be torn down so that the pipes leaking into the room each time the upstairs toilet was flushed could be replaced. The one thing to be grateful for was that Papito would do the repairs himself. (22)

Aurelia formula una contradicción que ella misma no logra resolver, ya que su afirmación inicial declara una transformación cumplida pero la materia que la rodea la desmiente, de modo que el tiempo invertido en convertir la casa en hogar no se ha traducido en un estado terminado, sino en condición permanente. El hogar, en este pasaje, deja de ser el resultado del esfuerzo y se vuelve sinónimo del esfuerzo mismo. No existe un punto de llegada en que la casa quede convertida en hogar, existe solo una práctica que debe renovarse para que el espacio siga siendo habitable. La frase final del pasaje añade la dimensión económica que sostiene esa práctica. Aurelia identifica como única consolación que Papito asuma él mismo las reparaciones, lo cual revela que la familia no puede pagar mano de obra externa. La casa no es propiedad estable, es propiedad que existe solo mientras el cuerpo del padre pueda mantenerla en pie. El hogar que la familia construyó se sostiene únicamente a partir de la repetición ininterrumpida de un trabajo que desgasta el cuerpo de quien lo realiza.

Iliana añade otra fractura al mismo espacio, esta vez en el plano del imaginario. Al regresar tras un año y medio en la universidad, descubre que la casa de sus padres ya no coincide con la imagen que conservaba:

> To Iliana, […] the room seemed a version of what her parents believed a rich person's house, or at least an American's, might look like. Gone were the hand-carved statuettes and worn but sturdy wooden rocking chairs and tables brought from the Dominican Republic. In their place sat tables with gold-tinted latticed bases and red and gold fringed lamps. Already Iliana felt as if her parents' home were not her own. While she'd been away, her memory had consisted of images imbued with the warmth of a Caribbean sun magically transported to New York and of a house furnished with objects lovingly carved by the inhabitants of an island she had dreamed of. (30)

La redecoración de la casa según la imagen que los padres se hicieron del hogar próspero, y la memoria de Iliana que había mantenido una versión caribeña fabricada durante la ausencia, chocan en un mismo espacio. Ninguna de las dos corresponde a la isla real ni al destino real, son ficciones construidas en sentidos opuestos, una proyectada hacia el futuro de la promesa migratoria y otra hacia un pasado que Iliana nunca habitó conscientemente. La casa material queda suspendida entre esos dos vectores y, por esa misma razón, Iliana la reconoce como suya y no la reconoce al mismo tiempo. La pertenencia falla aquí no por la materia ni por el afecto entre miembros sino porque cada miembro de la familia reclama un objeto distinto bajo un mismo techo, y la casa real no puede coincidir con ninguno de ellos.

El espacio de la casa registra la imposibilidad geográfica del hogar en su materialidad, y el tiempo del relato añade otra escala a esa condición. La novela no organiza la memoria como recuperación ordenada del pasado, sino como irrupción continua que desorganiza el presente. La forma narrativa que sostiene esa irrupción es la anacronía, que Gérard Genette define como "various types of discordance between the two orderings of story and narrative" (*Narrative Discourse* 35-36), es decir, la divergencia entre el orden cronológico de los hechos y el orden en que el relato los presenta. En *Geographies of Home* esa anacronía es una estructura permanente. El pasado de la isla y de la infancia diaspórica se cuela en cada habitación, conversación y gesto cotidiano, y los habitantes no pueden establecer una frontera estable entre el ahora doméstico y lo que llega desde otro tiempo. La casa de Brooklyn deja de funcionar como espacio del presente porque la temporalidad que debería fundarlo no se estabiliza, y el hogar geográfico se vuelve inhabitable también en el plano del tiempo.

Marina lleva esa anacronía a su forma más extrema. Su delirio traslada el pasado traumático al presente sin que ella pueda distinguir entre ambos. La escena en que confunde a Iliana con un

agresor anterior y la ataca físicamente en el baño (290-291) materializa esa anacronía como síntoma clínico. Marina no recuerda el pasado sino que lo reactualiza, y la casa de Brooklyn se vuelve para ella el escenario donde el daño vuelve a ocurrir literalmente. El espacio doméstico deja de ser lugar habitable cuando el tiempo presente puede colapsar en cualquier momento sobre un pasado que no terminó.

Iliana procesa la anacronía como herencia recibida. La voz de Aurelia que la visita en el dormitorio universitario, analizada en la primera sección, opera en ese registro al transportarla a una República Dominicana que ella no vivió. Esa misma voz la acompaña cuando regresa a Brooklyn, pero ahora en dirección distinta: "The voice guided Iliana through memories of when her mother was sick and she was not allowed to visit her in the hospital; of her fear of homelessness before her father purchased their current home; and of the first time she saw her mother cry" (92). La voz ya no la lleva a un origen fabricado sino a una infancia propia en Brooklyn que Iliana no había elaborado por su cuenta. El pasado que irrumpe en su presente es doble, un origen isleño que no vivió y una infancia neoyorquina que sí vivió pero no había vuelto a mirar, ambos recibidos a través de la misma voz materna que cruza el espacio para organizar su presente. El hogar imposible no es solo el de Aurelia y Marina, que cargan con un pasado que vivieron, sino también el de Iliana, cuyo presente es construido por dos pasados que le llegan mediados por la voz de la madre.

La geografía imposible que esta sección viene formulando encuentra en la anacronía su dimensión temporal. La casa de Brooklyn no falla únicamente porque la propiedad material no garantiza pertenencia ni porque cada miembro proyecte sobre ella un imaginario distinto, sino también porque el presente que debería ser su tiempo no llega a estabilizarse, atravesado siempre por pasados que cada habitante carga de manera asimétrica. Hasta aquí la sección ha mostrado que el polo de destino no funciona como hogar. *Geographies of Home* examina también el polo del

origen y revela que tampoco funciona como hogar, aun cuando algunos personajes regresen materialmente o sostengan el deseo del retorno. La novela articula esa imposibilidad a través de Aurelia, que carga la memoria más densa del origen dentro de la familia. En la escena en que espera a Marina en el hospital, Aurelia experimenta una transformación que la novela describe como un arraigo tardío en el lugar menos esperado:

> Aurelia for the first time granted herself permission to sprout roots past concrete into soil. Throughout more than fifteen years of moving from apartment to apartment, she had dreamed, not of returning, but of going home. Of going home to a place not located on any map but nonetheless preventing her from settling in any other. Only now did she understand that her soul had yearned not for a geographical site but for a frame of mind able to accommodate any place as home. (137)

La formulación de Aurelia no resuelve la problemática del hogar al situarlo en una geografía específica, sino que la disuelve al comprender que el hogar no es un lugar. El pasaje distingue entre "returning" y "going home" y desmonta así la lógica del retorno como acceso a un sitio. Avtar Brah nombra esa distinción con el par conceptual "homeland" y "homing desire". En *Cartographies of Diaspora* (1996), Brah sostiene que "home is a mythic place of desire in the diasporic imagination […] in this sense it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of 'origin'", y añade que la comunidad migrante en el destino "places the discourse of 'home' and 'dispersion' in creative tension, inscribing a homing desire while simultaneously critiquing discourses of fixed origins" (188-189).

La formulación de Brah opera sobre la paradoja que la novela formaliza en el cuerpo de Aurelia. Regresar supone un origen identificable al que dirigirse, pero el "homing desire" no busca ese origen sino una disposición del sujeto que ninguna geografía puede garantizar. Aurelia no

anhela la isla, anhela esa disposición. Brah no nombra el espacio concreto donde el "homing desire" se vuelve consciente, y la novela lo nombra. Aurelia no descubre esa disposición ni en la calle ni en la cocina familiar, sino en una sala de emergencias rodeada de desconocidos cuyo sufrimiento reconoce como propio. El hogar no se construye en el lugar donde se nació ni en el lugar donde se ha vivido durante décadas, sino en la condición interna que el sujeto desarrolla para sostener su experiencia en cualquier lugar donde se encuentre. Esa disposición define "la nueva errancia", porque el hogar deja de ser coordenada y pasa a ser práctica que el sujeto rehace desde la posición en que quedó sedimentado.

Papito sostiene la fantasía que Aurelia acaba de disolver. Su plan consiste en dejar Brooklyn, alquilar la casa, cobrar los cheques desde la isla y vivir en un lugar grande donde toda la familia pudiera reunirse. Aurelia responde con una claridad que cierra esa fantasía:

> I'm not saying moving back is a bad idea. I dream about it all the time, about walking on soil I know is mine, swimming in the warm waters of the Caribbean, visiting my parents' grave and paying them the respect I didn't when I was there. But we have children, Papito, and grandchildren too. Rebecca's aren't the only ones, and I can't do without them no matter how hard living here might be. (235)

Aunque para Papito el hogar sigue siendo una geografía recuperable, Aurelia lo reformula como una red de vínculos que no pueden trasladarse. La diferencia entre ambos no opera entre quien anhela y quien no, puesto que los dos sueñan con volver, sino entre quien aún cree que el regreso resolvería el problema y quien entiende que ningún regreso lo hace. Juan Flores señala que quienes regresan después de años en la diáspora se convierten a menudo en extraños, ajenos en el lugar que el imaginario migratorio consagra como propio (17). Aurelia no necesita volver para

descubrir esa ajenidad, la anticipa con una lucidez que viene de décadas de arraigo imposible, lleva el origen adentro, pero ese origen ya no corresponde a ningún territorio recuperable.

Rebecca lleva la imposibilidad del retorno a una escala doméstica. Tras años de violencia conyugal, abandona a Pasión (su esposo) y se refugia con los niños en la casa de sus padres por poco tiempo, hasta que decide volver con él. Durante el camino de vuelta hacia la casa de Pasión, Rebecca está "exhilarated" por el aire frío y el sol, ansiosa por "lose herself in his embrace" y por sentir "the familiar rush of blood" que el esposo provocaba al recibirla tras una ausencia (301). El retorno no se dirige a un lugar en el mapa sino a una estructura de daño que el cuerpo reconoce como familiaridad y confunde con hogar. Al llegar, Rebecca encuentra a Pasión muerto, y solo entonces reconoce la ficción que sostenía ese retorno:

> Only now that Pasión lay dead did she recognize that he alone had been the reason for her return. Only now that he would never again tower over her or raise a hand to strike her did she concede that she had depended on his abuse to be the ongoing and conspicuous reason for her despair. (304)

La muerte del agresor desarticula la dependencia que Rebecca había construido con su propio abuso. El maltrato funcionaba como explicación permanente de su sufrimiento, una justificación externa que la eximía de interrogar su propia vida. El retorno que creía emprender hacia el esposo era en realidad el retorno a esa explicación, y la pérdida del agresor la deja frente a un vacío que ningún regreso puede llenar. El caso confirma, desde la escala doméstica, lo que la escena del hospital había formulado en el plano existencial. El hogar no se localiza en una geografía a la que se pueda volver sino en una relación que el sujeto fabrica, y ningún regreso material puede sostenerla por sí solo.

Iliana articula la otra cara de esa imposibilidad. Para los demás miembros de la familia el problema era el retorno; para ella, que no tiene un origen geográfico al cual regresar, el problema es la llegada. Su decisión de partir hacia la universidad responde a un patrón sociológico que Patricia Pessar documenta, donde las hijas dominicanas canalizan el resentimiento frente al control patriarcal hacia la educación superior como vía de escape (66). Iliana parte convencida de que esa distancia resolverá el problema del arraigo, y descubre que solo lo desplaza. La novela abre con una imagen que condensa ese descubrimiento cuando Iliana, al salir de su dormitorio, se encuentra con un ataque ya familiar, "the ghostly trace of 'nigger' on a message board hanging from Iliana's door". El insulto, repetido tantas veces que ya "failed to assault her as it had the first time she returned to her dorm room to find it" (1), fija en la privacidad de su cuarto la marca racial que se le ha impuesto. Su habitación, que debía operar como espacio seguro lejos de su familia, se vuelve superficie de discriminación. La novela vincula además ese acoso con la aparición de la voz materna en el dormitorio, puesto que las visitaciones aumentan en frecuencia "as the racial slurs began appearing on Iliana's door" (3), de modo que la voz de Aurelia se intensifica como respuesta a la violencia racial que el norte le inflige. La universidad no opera como sustitución del hogar familiar sino como confirmación de que la salida tampoco produce pertenencia.

El regreso de Iliana a Brooklyn responde a un cruce de factores. La voz materna que la ha estado despertando con noticias de la casa la convoca, y la universidad, lejos de ofrecerle pertenencia, la ha confrontado con la violencia racial que el norte ejerce sobre su cuerpo. La casa que encuentra al volver está fragmentada, y la paradoja del hogar se condensa después del ataque de Marina, cuando Iliana piensa: "Her primary thought was that she wanted to go home. Every spasm of her body, every tremor and heave only reminded her that she was already there" (291). Querer ir a casa y estar en casa se presentan como dos verdades inconciliables porque el problema

no es de ubicación sino de pertenencia. Iliana descubre en la universidad que se siente "as displaced out in the world as in her parents' house" (312), y vuelve a Brooklyn no tanto para ayudar a la familia como para ser acogida por ella. Sin un origen geográfico al que recurrir como fuente de identidad, la familia se vuelve el único territorio de pertenencia disponible, y ese territorio resulta tan inhabitable como el mundo exterior.

Al final de la novela, después de que Papito golpea a Iliana y ambos se reconcilian en una conversación donde él confiesa su miedo y ella reconoce la fragilidad de él, Iliana formula una decisión que se articula como transformación del sujeto antes que como reconciliación con el espacio:

> Like her mother's and father's too, her soul had transformed into a complex and resilient thing able to accommodate the best and worst. Everything she had experienced; everything she continued to feel for those whose lives would be inextricably bound with hers; everything she had inherited from her parents and had gleaned from her siblings would aid her in her passage through the world. She would leave no memories behind. All of them were herself. All of them were home. (321)

La formulación lleva a su forma más radical la operación que Aurelia había inaugurado en el hospital. Mientras Aurelia anhelaba "a frame of mind able to accommodate any place as home", Iliana descubre que su alma se ha transformado en "a complex and resilient thing able to accommodate the best and worst", una variación de la misma operación. El hogar no es un lugar sino una capacidad del sujeto para contener la totalidad de su experiencia. Para Aurelia, el descubrimiento implica concederse permiso de echar raíces. Para Iliana, implica reconocer que la pertenencia no exige un espacio libre de violencia sino un sujeto capaz de cargar con todo lo que ese espacio contiene. Al no dejar "memories behind", Iliana invierte la lógica del exilio que deja

atrás el origen y la lógica de la asimilación que abandona lo que era para convertirse en algo más. No deja nada atrás porque todo, incluido el daño, la constituye.

Las tres posiciones —la de Aurelia que disuelve el retorno, la de Rebecca que lo reintenta y fracasa, y la de Iliana que incorpora el daño en lugar de abandonarlo— articulan las variantes en que "la nueva errancia" formaliza el espacio doméstico cuando el movimiento geográfico ha concluido. Ninguna de las tres recompone un lugar, sino que todas rehacen la pertenencia desde la posición concreta en que el desplazamiento las dejó. La novela sustituye el referente geográfico del hogar por una disposición del sujeto que puede construirse en cualquier parte, una reformulación que no es victoria ni derrota, sino el reconocimiento de que la errancia asentada no admite resolución geográfica.

Los dispositivos analizados en esta sección sostienen esa operación. La supresión del cruce fronterizo desplaza la constitución del sujeto migrante al tiempo acumulado en el destino. La casa de Brooklyn aparece bajo focalizaciones distintas que la transforman sin estabilizarla como referente común, atravesada por los simulacros que cada miembro proyecta sobre el mismo espacio. La anacronía narrativa hace del pasado una irrupción continua que impide toda sincronía temporal entre los habitantes. La imposibilidad del retorno confirma que el hogar no se localiza geográficamente sino que se construye en la relación del sujeto con su experiencia. La doble expulsión que García Peña documenta y el "homing desire" que Brah formula encuentran en *Geographies of Home* una articulación narrativa donde la pertenencia abandona la geografía y se vuelve disposición del sujeto. La unidad familiar y el espacio doméstico nombran ya la condición errante; queda por examinar cómo esa condición deja sus huellas concretas. La sección siguiente desplaza el análisis hacia los cuerpos, la herencia espiritual y la lengua, los tres territorios que la novela formaliza como espacios materiales de la errancia.

III. Cuerpo, herencia espiritual y lengua: territorios de inscripción y resistencia

La sección anterior muestra que el espacio doméstico se sostiene como práctica que cada miembro de la familia debe rehacer desde su propia posición. Esta sección desplaza el análisis hacia el cuerpo, la herencia espiritual y la lengua, tres territorios donde esa práctica se materializa. Los tres operan en la novela no como motivos temáticos ni como marcos simbólicos, sino como planos donde la condición diaspórica deja una huella legible. Los ejes que la primera sección anunció —intergeneracional, género y racialización— atraviesan esos tres territorios y se graban en la piel de los personajes, en los objetos que heredan y en la alternancia asimétrica entre inglés y español. La errancia sedimentada solo puede pensarse a través de esa materialidad.

El cuerpo es el primer territorio donde esa errancia se fija. La pigmentocracia caribeña que la historiografía rastreó en Vega, García Ramis y Vicioso como sistema observado o descrito encuentra en *Geographies of Home* su forma más material, la de su huella concreta sobre el cuerpo femenino dominicano donde chocan dos sistemas de clasificación racial. García Peña, en *The Borders of Dominicanidad*, sostiene que "A poor prieto who migrates to the United States then becomes a Dominicanyork, her body doubly marked as black and foreign. The multiple geopolitical borders of dominicanidad […] become visible through the body of the racialized Dominican Latino/a" (2). La familia de la novela encarna esa doble marca. Aurelia y Papito cargan una pigmentocracia caribeña donde el color se distribuye en una escala graduada de matices heredada del trujillato, y al mismo tiempo habitan un barrio de Brooklyn donde el sistema estadounidense los clasifica desde una lógica binaria. Sus hijos crecen dentro de esa doble lectura, y sus cuerpos se vuelven superficies donde las dos clasificaciones se internalizan.

La novela dramatiza esa colisión en la escena de la violación de Marina y en el encuentro posterior con el espejo. La sección anterior lee el ataque que Marina ejerce sobre Iliana como anacronía traumática que reactualiza una agresión anterior. Aquí el análisis se concentra en la agresión anterior, donde Marina racializa a su atacante desde una posición que se cree superior: "No flat-nosed, wide-lipped nigger would claim her soul. No savage with beads dangling from his neck" (17). Marina se sitúa fuera de la categoría que dirige al otro y reserva para él los rasgos que ella misma porta. La violencia, sin embargo, no la deja en ese lugar. Cuando se inspecciona en el baño después de la violación, la pigmentocracia que la había protegido se derrumba:

> Marina had been able to manipulate her reflection so as to see only her pale skin shades lighter than any of her sisters' and only slightly darker than Gabriel's wife. That skin color had blinded her to her kinky, dirt-red hair, her sprawling nose, her wide, long lips. Now those features appeared magnified, conveying to her eyes that she was not who she'd believed. (18)

El espejo deshace la operación que Marina había sostenido durante años. Ya no puede leer su propio cuerpo dentro de la escala graduada que la pigmentocracia caribeña le ofrecía, porque la agresión la ha empujado fuera de esa escala y la ha forzado a verse desde la lectura binaria que el norte impone. Yolanda Martínez-San Miguel llama a ese instante "metropolitan racialization", aquel en que el sistema racial del lugar de llegada colapsa la escala graduada que el sujeto caribeño había aprendido a habitar y le impone una lectura binaria sin gradación (*Coloniality of Diasporas* 102). En *Geographies of Home* esa operación se cumple no en una confrontación social sino en el baño doméstico, en la intimidad del cuerpo después de la violación, donde no hay mediador externo. El reconocimiento racial se vuelve experiencia de soledad, y la pigmentocracia que Marina había habitado se desmonta sobre su propia carne.

Esa colisión materializa en el cuerpo de Marina la "emotional creolization" que Méndez teoriza como crisis afectiva del sujeto dominicano al confrontar dos sistemas raciales irreconciliables sin disponer de un lenguaje colectivo para procesarla (70). La historiografía mostró que esa crisis adoptaba en Henríquez Ureña la forma del silencio cosmopolita administrado por una élite letrada que disponía del repertorio cultural para mantenerla en el plano privado. La familia trabajadora de *Geographies of Home* carece de ese repertorio. La crisis no encuentra sintaxis pública ni autopresentación posible, y se inscribe entonces en el único soporte disponible, el cuerpo, donde se manifiesta como locura clínica y como agresión sobre la propia carne.

Esa crisis no se origina en Marina sino que le llega como una herencia transmitida verticalmente por sus padres, pero el sistema racial que estructura su pensamiento circula además horizontalmente, en lo que Hirsch llama postmemoria afiliativa, transmisión dentro de una comunidad cultural amplia mediada por escuela, calle y medios (36). El trujillato consolidó ese sistema, la diáspora lo recibe sin que el cruce fronterizo lo desactive, y la "emotional creolization" opera como crisis del sujeto frente a dos órdenes raciales irreconciliables y como archivo afectivo recibido bajo la forma de respuestas automáticas. En una discusión con Iliana, Marina encadena tres enunciados que muestran ese archivo en operación. Primero afirma que "You know how black men are. […] They're lazy as shit and undependable" (38); después rechaza ser leída como negra al decir "I'm Hispanic, not black"; y termina con "white people have always been nicer to me than anyone else" (39). Las frases concentran la estructura del orden racial dominicano —superioridad hispánica, inferioridad negra, benevolencia blanca— y la desplazan desde la isla al espacio doméstico de Brooklyn sin perder su lógica.

Iliana nombra la herencia que organiza esos enunciados al decirle: "Look at yourself. You're suffering from the same thing they [sus hermanos] are, thinking anything lighter must be

better" (38). El rechazo de Marina a ser leída como negra activa el indigenismo dominicano que la historiografía describió en el análisis de Vicioso, donde "indio/a" operó bajo el trujillato como sustitución oficial del término "negro" para vincular a los dominicanos de piel oscura con la población indígena y ocluir la herencia africana (Howard 41). Marina traduce ese mecanismo al léxico estadounidense bajo la etiqueta "Hispanic", categoría que el sistema racial del norte ofrece como zona intermedia y que permite a quien la porta reclamar una posición no-negra. La estructura es la misma que Fanon había descrito como condición antillana al observar que el sujeto colonizado "does not see himself as Negro; he sees himself as Antillean" (*Black Skin, White Masks*, 126), y que solo el contacto con la metrópoli lo confronta con su negritud. Marina ocupa esa posición al reconocer la negritud en el otro y rechazarla en sí misma, y solo el espejo la fuerza a verse desde la categoría que había proyectado afuera. La confrontación se produce, no obstante, no entre el sujeto diaspórico y el sistema estadounidense sino entre hermanas que hablan desde posiciones racializadas distintas de un mismo cuerpo de parentesco. El cuerpo se vuelve así no solo superficie de marca sino también campo de disputa intrafamiliar, una dimensión que "la nueva errancia" hereda de la pigmentocracia trujillista y reactiva en el espacio doméstico.

Geographies of Home complica la pigmentocracia que Marina rechaza a través de Beatriz, la hermana cuyas facciones Iliana reconstruye como "carved into the ebony darkness of her skin" (41). Beatriz, la hermana cuya piel la novela racializa con más fuerza, dirige contra Marina los epítetos más violentos del sistema racial caribeño, al decirle que nadie la encontraría atractiva "with her baboon nose and nigger lips" (42). La hermana cuya racialización es más explícita no padece el sistema en silencio sino que se apropia de su léxico y lo vuelve como arma contra su hermana. Esa inversión se complica cuando "She [Marina] had doted on this sister [Beatriz] like a lover, always wanting to be near her. […] even after Beatriz began to ridicule her in front of others"

(42). La novela hace coexistir en una misma familia la doble exclusión que Fanon había nombrado al observar que el sujeto rechazado por la blancura tampoco encuentra refugio entre los suyos: "I turn away from these prophets of doom and cling to my brothers, Negroes like myself. To my horror, they reject me" (96). Marina la encarna desde arriba de la jerarquía y Beatriz desde abajo, y cada una le inflige a la otra la negación que el sistema racial les inflige por igual. La violencia del léxico caribeño se ejerce dentro del mismo núcleo familiar.

Gabriel condensa la gramática afectiva que esa pigmentocracia produce. Iliana recuerda que su hermano durante años deseó una mujer blanca mientras acusaba a las mujeres negras de ser "the ugliest, loudest and most demanding—like in the joke he loved to tell of a Latina cooing in the midst of sex, 'Ay Papito! Ay Papito!'; a black woman shouting, 'Give it to me, motherfucker! Give it to me now!' and a white woman whispering some nonsense" (107). El chiste no expresa una preferencia sino que articula una jerarquía sexualizada donde la mujer blanca ocupa la posición deseable, la latina la acompañante permitida, y la mujer negra el cuerpo a repudiar por exceso. Gabriel, sujeto racializado dentro de una familia organizada por esa misma jerarquía, reproduce el repertorio misógino y antinegro que la pigmentocracia dominicana produjo, y orienta su vida afectiva hacia el deseo de una mujer blanca que Iliana identifica como hábito permanente. Fanon había descrito esa orientación del deseo como recuperación del reconocimiento racial a través del amor blanco, y la condensa en una fórmula que Gabriel encarna sin saberlo: "I am loved like a white man. I am a white man" (45), describiendo no una identificación voluntaria sino el efecto que el sistema racial produce sobre el sujeto colonizado, donde ser amado por una mujer blanca opera como confirmación de pertenencia al grupo dominante.

La pigmentocracia que marca la piel opera también sobre el cabello como segundo significante racial donde el cuerpo se vuelve legible bajo el mismo régimen. Ginetta Candelario

sostiene incluso que dentro del sistema clasificatorio dominicano el cabello no es secundario sino "the principle bodily signifier of race", el significante fenotípico equivalente a lo que la piel representa en el sistema estadounidense (*Black behind the Ears*, 223). Laurie, la esposa blanca de Gabriel, usa su cabello como marcador de diferencia frente a otros sujetos racializados. En un altercado, deja caer su cabello sobre la cara de una mujer negra que la confronta y le responde: "kinky-headed bitch! […] Probably jealous of my hair!" (107-08). El pelo lacio funciona aquí como arma de ocupación racial del espacio público, y el insulto invierte la lógica al transformar el cabello propio en activo y el cabello rizado en defecto que solo podría producir envidia. Pérez sitúa este episodio inmediatamente después del chiste de Gabriel, y la contigüidad textual revela que el deseo del hombre dominicano por la mujer blanca y la agresión de la mujer blanca contra la mujer negra operan como dos caras del mismo orden racial.

Ese mandato del pelo lacio se materializa en el cuerpo de Rebecca, quien "had once habitually straightened with a hot comb so that prospective husbands would believe it was naturally that way. Only after each man had resorted to beating her had she given up the ruse" (214). Rebecca no abandona el alisado por decisión estética ni por autoafirmación sino porque cada hombre que se casó con ella la maltrataba físicamente, y solo el agotamiento del cuerpo bajo el golpe la libera del rito. El pelo alisado funcionaba como promesa de blanqueamiento que la mujer dominicana debía sostener para acceder al matrimonio, y su pérdida no es liberación elegida sino abandono forzado por la violencia. Candelario documenta etnográficamente ese régimen en los salones de Washington Heights, donde el alisado opera no como simple imitación de un estándar estético blanco sino como tecnología de transformación racial: "For Dominican women, it's not just straightening but transforming it into white hair" (182). Rebecca abandona el

dispositivo mediante el cual su cuerpo se proponía como racialmente blanqueable, y el sistema solo le permite renunciar a esa promesa después de haberla golpeado lo suficiente.

Pérez ha articulado ese código desde su experiencia personal en una entrevista con Myriam J. A. Chancy: "I should have straightened hair and curled or whatever. By virtue of my pulling my hair back, it presents a challenge. It's like a desexualizing of myself" (16). La declaración revela que el pelo no es ornamento sino requisito de inteligibilidad sexual y racial dentro del código dominicano; y que la desviación del código no se lee como elección estética sino como pérdida de feminidad, una desexualización que retira al cuerpo del campo del reconocimiento. El mismo pelo que Laurie blande como arma contra una mujer negra es, en el cuerpo de Rebecca, la superficie donde la violencia patriarcal inscribe el mandato pigmentocrático, y en el cuerpo de la propia Pérez, una superficie de resistencia legible como amenaza al sistema. La novela hace coexistir así tres posiciones frente al mismo significante. Laurie usa el pelo lacio como arma porque lo posee de origen, Rebecca lo finge bajo amenaza para ser legible como esposa, y la voz autorial detrás de la novela rechaza el alisado como gesto deliberado de salida del código. Las tres posiciones revelan que la inscripción racial se juega en el pelo con la misma fuerza con la que se juega en la piel.

El cuerpo que la familia lee racialmente a través de la piel y del pelo se lee también a través del género, y con la misma vigilancia colectiva. Iliana registra ese hábito al recordar que "she needed to please her parents as well as her sisters who habitually accused her of dressing like a man" (260). Las intervenciones puntuales de su familia lo ratifican. Rebecca le asegura "That's why you're single. […] Men want to see legs", y Papito le advierte "You're a young woman and should dress like one" (260). Detrás de esas voces opera una norma que exige al cuerpo femenino un repertorio específico de signos para no ser leído como masculino ni como fallidamente femenino. Rebecca, que había alisado su pelo bajo amenaza del golpe, transfiere a Iliana el

mandato que ella misma tuvo que encarnar. Papito, desde la autoridad patriarcal heredada del trujillato, lo graba en la hija como advertencia paterna. Gabriel concentra esa vigilancia en una escena precisa, donde su preferencia afectiva por la mujer blanca lo convierte en árbitro del cuerpo femenino racializado dentro de la familia:

> If you weren't my sister I wouldn't know if you were a man trying to look like a woman or a woman trying to be a man. […] Laurie, look at her. Doesn't she look masculine with her hair pushed back like that? […] Be honest. With no makeup and her thick brows, who could tell the difference? (106-07)

Gabriel convoca a su esposa como juez, y el juicio sobre el cuerpo de Iliana se emite desde la misma posición desde la cual Laurie había agredido a la mujer negra del autobús. La continuidad entre las dos escenas revela que el código racial y el código de género operan dentro de la misma dinámica. La internalización del mandato se vuelve visible cuando Iliana, tras ceder y comprar ropa ceñida, se dice a sí misma "At least I can't be accused of looking like a man" (260). La frase expresa una estrategia defensiva donde Iliana no busca verse femenina sino dejar de ser acusada de no serlo.

La acusación se intensifica hasta el terreno anatómico. Marina imagina que Iliana podría haber nacido con "male organs tucked inside […] it would be the reason why she'd never had a boyfriend, expressed no interest in marrying or bearing children, and appeared at moments like a woman but at others like a man" (277). La autonomía de Iliana —estudiar lejos, vestirse cómoda, rechazar los códigos de la feminidad dominicana— deja de explicarse como desobediencia y se reescribe como defecto de origen. Cuando el cuerpo de Iliana se resiste a la legibilidad femenina exigida, la familia le retira la categoría misma de mujer. Ana-Maurine Lara sostiene que la

dictadura de Trujillo y los gobiernos de Balaguer construyeron al sujeto dominicano como cuerpo regulado por el régimen de la "biblical manhood and womanhood", una matriz patriarcal y católica de inteligibilidad de género que marca como exteriores a quienes no la encarnan (*Streetwalking,* 16, 55). La familia ejerce sobre Iliana esa matriz, trasladada del aparato estatal dominicano al espacio doméstico de Brooklyn y aplicada por las mismas hermanas y por el padre que ya cargaban su gramática. El régimen que confronta a Marina por negar su negritud, que golpea a Rebecca por desviarse del mandato y que ahora le retira a Iliana la pertenencia de género no es la suma de tres violencias distintas sino la misma matriz operando sobre tres cuerpos. El cuerpo es el lugar donde se inscribe la raza y donde el parentesco determina cuál es legible como humano y cuál queda expuesto al exilio simbólico dentro de su propia casa.

El reverso de esa negación se lee en el cuerpo de Rebecca. A ella el sistema y su familia sí la reconocieron como mujer, y ese reconocimiento la entregó al matrimonio. La violencia conyugal fija sobre su cuerpo una huella mucho más literal que la que recibe Iliana porque se trata de heridas producidas por el golpe directo. El abuso es sistemático y se distribuye en sus dos relaciones, ambas en diáspora. Samuel, el primer marido, le había "broken several of her ribs" (55) antes de abandonarla al descubrir que no podía gestionarle los papeles de residencia. Pasión, el segundo, instala la violencia como práctica cotidiana, y un detalle doméstico cualquiera puede desencadenarla: "Pasión had taken one look at the stuffed bird and punched her in the face" (52). La desproporción entre el objeto que activa la reacción y la reacción misma muestra que la violencia no necesita justificación, solo necesita un cuerpo disponible para descargarse.

La escena más extrema ocurre cuando Pasión "had strapped her into a chair so that she'd be present as he had his way with a girl no older than in her teens", y con a "cloth tied around her mouth" (169) para impedirle protestar. La operación no se limita a agredir el cuerpo, lo reduce a

mirada cautiva. Al privar a Rebecca de las dos capacidades activas que todavía conservaba, hablar y moverse, Pasión la transforma en instrumento forzado de una segunda agresión, la violación de una adolescente en su presencia. La mordaza y el atado a la silla materializan en gestos físicos el silenciamiento y el confinamiento que la dinámica conyugal venía imponiendo, y juntos producen un mecanismo donde el abuso se ejerce sin testigos.

Las agresiones cotidianas obedecen a la misma precisión, dirigida específicamente a los órganos que ejercen voluntad. Pasión arrastra a Rebecca por el pelo, le estrella la cara contra una pared hasta hacerla sangrar, y "forced one of [her hands] to unfurl and systematically bent its fingers until their bones were heard to snap" antes de meterle el puño en la boca y tirarle de la lengua (167-68). El pelo se convierte en asa del agresor, las manos que podrían defender son quebradas, y la boca y la lengua que podrían denunciar son ocupadas por la mano del hombre. La violencia no golpea al cuerpo en general, desmonta con precisión clínica los órganos que permiten resistir. Ocho años de ese régimen producen dos inscripciones sobre el cuerpo de Rebecca, una visible que la novela enumera como "her battered face, her bruised body whose flesh daily sagged further from her repeatedly broken bones", y una biológica menos evidente pero irreversible, "Eight years of living with Pasión had whitened her pubic hairs" (171). El cuerpo no solo lleva las heridas externas, ha envejecido desde dentro.

Rebecca, a los cuarenta años, carga sobre su propio cuerpo el archivo de una vejez producida por dos maridos. Ninguna de esas huellas es suya, cada una es la firma de un hombre que la golpeó. Aun así, esta misma Rebecca es uno de los agentes que reproducen la disciplina sobre el cuerpo de Iliana. La huella no se queda en su cuerpo sino que se transmite hacia la hermana menor, y eso convierte a Rebecca no solo en cuerpo marcado sino también en operadora doméstica del orden que la marcó. Esa doble función explica por qué "la nueva errancia" no puede narrarse

como liberación sino como genealogía de inscripciones heredadas que se transmiten, cuerpo a cuerpo, dentro de la misma casa.

El cuerpo de Aurelia ofrece la otra cara de esa escritura material, la que no proviene del golpe sino de la reproducción sostenida a lo largo de una vida. Su cuerpo lleva el registro de diecinueve embarazos y catorce partos, una cifra que contiene también cinco duelos que la novela inscribe directamente en el cuerpo: "her body had miscarried five fetuses […] the names she had prematurely given each lingered on her tongue, and her arms still ached with the disappointment of never having held them" (141). La novela distribuye el duelo en dos órganos específicos, la lengua y los brazos, y no en la mente o el corazón como lo haría un registro sentimental. Cada órgano nombra una pérdida concreta, la palabra que nunca fue dirigida a un hijo vivo y el peso del cuerpo que nunca llegó a apoyarse en el brazo de la madre. Aurelia conserva así en su propio cuerpo el archivo de lo que ese mismo cuerpo no logró sostener.

Pérez condensa ese archivo corporal en una escena de intimidad donde Papito recorre el cuerpo de Aurelia como cartografía. Papito toca "her breasts whose elasticity had early on been sacrificed to the hunger of infant mouths. […] the stretch marks that mapped the nineteen pregnancies through which she'd labored, the arms that had carried the fourteen children who had survived, the shoulders against which each of them had slept" (166). El verbo "mapped" presenta al cuerpo como geografía documentada y prolonga al plano orgánico el gesto que el título de la novela anunciaba. La escena resulta, sin embargo, paradójica, ya que uno de los pocos momentos de ternura conyugal que la novela registra coincide con el momento en que el cuerpo de Aurelia se revela como archivo del trabajo que ese mismo matrimonio le impuso. La mano amorosa de Papito traza, sin proponérselo, la factura patriarcal que él mismo ha contribuido a cobrar.

A esa inscripción acumulada se suma la apariencia de Aurelia que la novela registra como "thin and frail" (77). Aurelia no solo lleva esa cartografía sobre su cuerpo, ha sido vaciada por la misma reproducción que la inscribió. La reproducción, en el régimen patriarcal que organizó su vida, opera como extracción sostenida, y el cuerpo aparece ahora disminuido por lo que dio. Mientras en Rebecca el sistema patriarcal escribe con golpes, en Aurelia escribe con embarazos. Las dos modalidades —la acumulación por cumplimiento del mandato reproductivo y la herida por la violencia conyugal— producen la misma cartografía, y ambas se transmiten a quienes las observan, porque Iliana lee en los cuerpos de su madre y de su hermana mayor el archivo que el patriarcado prepara también para ella. Las cuatro mujeres componen, juntas, la geografía corporal de la diáspora dominicana que la novela construye, y hacen del cuerpo femenino afrocaribeño el soporte concreto sobre el que se escribe la errancia heredada.

Esa huella corporal solo puede leerse dentro de un marco mayor que la novela construye al situar el cuerpo y la herencia espiritual en el mismo plano de realidad. Chancy, en "Subversive Sexualities" (2008), nombra críticamente esa conexión al sostener que "the subtext of the family's dysfunction is a discomfort with admitting its mixed racial heritage and loss of spiritual roots, a spirituality also encoded as Afro-Dominican rather than Latino/a" (65). La formulación identifica el nudo —la negación de la herencia mixta y la pérdida de las raíces espirituales operan juntas— pero lo sitúa en el plano del subtexto, como contenido latente que la novela esconde bajo la disfunción familiar. *Geographies of Home* no deja esa conexión bajo la superficie sino que la inscribe en la forma del relato dentro de un realismo afrodiaspórico, una poética que sostiene la violencia racial sobre el cuerpo y la herencia espiritual afrocaribeña en un mismo plano de realidad, donde la golpiza y la aparición tienen igual estatuto como hechos del mundo. Esa simultaneidad es la condición que "la nueva errancia" requiere para poder narrarse, ya que solo dentro de ese

plano común se pueden fijar como hechos materiales la negritud del cuerpo y la espiritualidad afrocaribeña, dos componentes constitutivos de la subjetividad que el discurso nacional dominicano había suprimido.

La herencia afrocaribeña no llega al hogar de Brooklyn como conjunto de objetos sino como capacidad heredada y como voz, y opera allí como contracorriente frente al doble orden de la violencia, el doméstico patriarcal y el migratorio racializador. Susan C. Méndez lee esta dimensión como vía de empoderamiento feminista afrolatino y sostiene que "Loida Maritza Pérez demonstrates how African diasporan faiths provide agency to Afro-Latinas in order to negotiate issues of racial and gender identification and combat violence" (105). La lectura de Méndez recupera para la espiritualidad afrocaribeña la función de constituir agencia y no folklore. Esta sección recoge ese reconocimiento pero desplaza el plano, puesto que la herencia espiritual no opera solo como recurso de agencia individual sino como modalidad de conocimiento que el sujeto colectivo familiar hereda y reactiva en la diáspora. La transmisión ocurre por vía no discursiva, a través de la presencia y del gesto antes que del relato, y por esa razón su modo difiere del régimen verbal de la postmemoria que la primera sección analizó. Donde la postmemoria operaba a través de la verdad embellecida que los padres relatan a sus hijos, la herencia espiritual opera a través de visitas, voces y objetos cargados que cruzan el mar sin necesidad de ser narrados.

La figura de Bienvenida organiza ese linaje. Madre de Aurelia y matriarca del pueblo rural donde vive, Bienvenida ejerce simultáneamente tres funciones que en la modernidad occidental aparecen escindidas: el parto, el duelo, y el rito que media entre ambos. La novela subraya que la autoridad de Bienvenida en el pueblo supera a la del sacerdote, quien viene una vez al mes, y la describe como "the one who, as midwife, presided over births and deaths […] the one who initiated rituals to appease the prematurely dead and give hope to their survivors" (132). La comparación

con el sacerdote inscribe a Bienvenida en una genealogía de saber que antecede a la cristianización del Caribe y que el nacionalismo dominicano, marcadamente hispanófilo y católico, había expulsado del relato oficial sobre la dominicanidad. Bienvenida no representa una superstición residual sino una institución epistémica paralela.

El prólogo, leído en la primera sección como dispositivo extradiegético, opera también como escena primaria del linaje espiritual. Bienvenida había advertido que "should any of her children be absent at the moment of her death she would find a way to let them know" (viii). El anuncio funciona como contrato narrativo porque instaura la posibilidad, dentro del mundo novelesco, de que los muertos comuniquen. En el instante exacto del fallecimiento, Aurelia, a cientos de kilómetros, ve un gato negro saltar de entre las sábanas y siente la contracción que inaugura el parto de Iliana. Pérez empalma nacimiento y muerte en el mismo párrafo, y esa superposición realiza el gesto inaugural del realismo afrodiaspórico, ya que sin adorno metafórico ni desvío fantástico la novela fija la comunicación con los muertos en el mismo plano en que registra la biología del parto.

Aurelia, sin embargo, rechaza el legado. La novela fecha el rechazo en su última visita a la casa materna, cuando Bienvenida le entrega una colcha cuyos retazos pertenecen a familiares muertos (132). La colcha es un archivo material del linaje en el que cada parche documenta una muerte. La textura del objeto vuelve tangible la presencia de los ausentes y convierte el cuerpo que la recibe, al envolverlo, en superficie de contacto con el linaje completo. A esa inscripción en la genealogía de los muertos se suma un instrumental ritual que prepara a Aurelia para asumir las funciones que Bienvenida ejercía:

> An earthen jug corked to contain water. *To remind you that in our blood we carry the power of the sea*. Also in the sack was a clear piece of glass reflecting rainbow colors. *Because*

> *beauty exists in the most unlikely places.* Deeper still lay a stone with features resembling Bienvenida's face and mysteriously radiating heat; a wishbone, clean and smooth; a scroll of bark; an owl's feather. *To quell your fear of darkness and teach your spirit that it can soar*. (134-35)

Cada objeto viene acompañado de un mandato verbal que la heredera debe asumir, y la transmisión opera así como contrato entre generaciones. Aurelia, no obstante, abandona el conjunto entero "at the base of a palm tree beside the road" (135) el mismo día en que lo recibe. El gesto deposita la herencia en el paisaje caribeño antes de internalizarla, y la novela no lo presenta como olvido sino como rechazo deliberado. Ese descarte tiene un precedente preciso, el suicidio de su hermano Virgilio, quien había heredado los mismos poderes de su hermana (134). Aurelia mide esta herencia a través de su hermano, y concluye que la transmisión no es bendición sino peso letal. Al leer esa herencia como peligro, decide protegerse al convertirse al adventismo de Papito, decisión que no responde a una convicción teológica sino a una estrategia de supervivencia: "She had converted to her husband's religion and had shared with him little of her past" (134). La conversión no elimina la espiritualidad heredada, la reprime y la coloca bajo una gramática bíblica que la recodifica como pecado. El adventismo opera así como dispositivo de silenciamiento del saber matrilineal, y muestra cómo la racionalidad protestante hegemónica en la migración dominicana de finales del siglo XX funciona como un segundo aparato, después del nacionalismo dominicano, en la supresión del componente afrodiaspórico de la subjetividad.

Aunque Aurelia abandona los objetos que su madre le ha dado, la migración al norte no logra suprimir el saber que esos objetos encarnaban. Ese saber atraviesa el mar por dos vías, la voz de Bienvenida que se reactiva desde los muertos y la voz de Aurelia que alcanza a Iliana en la

residencia universitaria. Avery Gordon conceptualiza el "haunting" para nombrar el modo en que aquello que un régimen ha reprimido o declarado clausurado regresa a la vida cotidiana, un estado que emerge "when home becomes unfamiliar, when your bearings on the world lose direction, when the over-and-done-with comes alive" (xvi). La fórmula describe con precisión *Geographies of Home*, porque lo reprimido es a la vez la violencia social que la familia padece y la matriz espiritual afrocaribeña que el discurso nacional clausura, y es justamente la desfamiliarización del hogar diaspórico, donde las coordenadas heredadas pierden dirección, la que permite que esa estructura expulsada vuelva a hacerse legible. Para Gordon, ese retorno no es un residuo afectivo sino "a very particular way of knowing what has happened or is happening" (8), es decir, una forma de conocimiento. Esa modalidad permite a Aurelia saber, antes que ningún testigo, lo que Pasión le ha hecho a Rebecca, y permite a Iliana saber, desde Brooklyn, aquello que nadie le ha comunicado por teléfono. En la novela, la herencia espiritual no es sentimiento sino epistemología.

La reconciliación de Aurelia con esa herencia ocurre en la sala de emergencias de un hospital, después del intento de suicidio de Marina. El hospital es la culminación del aparato moderno al que Aurelia había entregado su confianza tras la conversión, una infraestructura clínica, burocrática y lingüísticamente excluyente donde la medicina occidental no logra explicarle a la madre el estado de la hija. En el momento del fracaso de ese aparato, Aurelia "regretted having discarded her mother's gifts" y por primera vez "summoned the strength she had inherited from her mother" (137). El hospital opera como contraespacio del cuarto donde había recibido la colcha años antes, y esa simetría convierte la escena en reversión narrativa del rechazo original. Aurelia recupera el saber matrilineal en el espacio donde la modernidad falla.

La recuperación de ese saber no se queda en reconciliación interior sino que se traduce en intervención sobre el presente de la familia. Con tres gallinas sobre la mesada, Aurelia concentra

su voluntad sobre Pasión, el yerno abusador: "with her hands busy, she was able to concentrate on the task for which plucking the chickens was a guise" (254). El gesto opera en dos planos simultáneos, el plumado funciona como pretexto visible mientras el rito ocurre debajo y permanece ilegible para cualquier testigo. A distancia, Aurelia provoca en Pasión la asfixia que lo mata, e interviene allí donde el matrimonio católico, la policía neoyorquina y el propio evangelismo diaspórico habían fracasado sucesivamente en proteger a Rebecca. Gordon llama a este paso el "something-to-be-done" del haunting, la marca que distingue al aparecido del trauma por su exigencia de un acto transformador (xvi). En *Geographies of Home* esa exigencia se cumple. La escena convierte el saber ancestral, que la modernidad dominicana había declarado inoperante, en intervención material eficaz. Aquello que el discurso nacional había catalogado como superstición actúa como justicia doméstica. El cadáver que Rebecca encuentra al regresar a la casa, analizado en la sección anterior, es la consecuencia directa de este acto. La novela no presenta el ritual y el descubrimiento del cadáver como dos eventos paralelos sino como causa y efecto en la misma cadena del realismo afrodiaspórico.

Iliana atraviesa una versión del mismo conflicto. Criada bajo el adventismo de Papito, ha aprendido a nombrar todo contacto con lo invisible como satánico, y cuando en su residencia universitaria empieza a percibir presencias intenta expulsarlas con una fórmula bíblica: "Get thee behind me, Satan" (2). La operación es defensiva en su intención y reveladora en su efecto. Defensiva, porque Iliana invoca el dispositivo religioso heredado del padre para neutralizar aquello que percibe. Reveladora, porque conjurar una presencia con cita bíblica supone reconocerle existencia material suficiente como para que merezca ser conjurada. El gesto confirma así lo que pretende negar. El adventismo funciona como dispositivo de traducción que convierte la herencia afrocaribeña en categoría demoníaca para neutralizarla, y al hacerlo certifica su persistencia. La

fórmula bíblica no borra la herencia matrilineal, la renombra desde la posición que el adventismo le asigna dentro de su cosmología.

La novela ofrece al lector dos antecedentes incompatibles dentro del linaje, aunque Iliana no acceda a ellos como historia familiar articulada. Aurelia rechazó la herencia y se convirtió al adventismo, pero esa herencia reapareció décadas después en la sala de emergencias del hospital. Virgilio, su tío, portaba la misma capacidad de percibir lo invisible y se suicidó (134). Iliana queda en suspensión entre esas dos rutas sin tener acceso a sus contornos genealógicos, y sin que la novela determine hacia cuál se inclinará. Esa suspensión es la forma que "la nueva errancia" adopta en el plano espiritual, una pertenencia que el sujeto carga como conflicto sin clausura.

La herencia espiritual afrocaribeña funciona como contracorriente epistémica que el régimen colonial, el nacionalismo dominicano y la racionalidad protestante no consiguieron erradicar, y que en la errancia encuentra la condición de posibilidad para actuar. Su transmisión opera como presencia que insiste contra el silenciamiento que cada uno de esos aparatos había intentado imponerle, y esa insistencia define uno de los rasgos constitutivos de "la nueva errancia" dominicana. El desplazamiento, lejos de disolver la herencia, la vuelve operante como saber subyugado capaz de intervenir sobre el mundo. Entre los cuerpos marcados por la violencia y las voces que cruzan el mar se abre un tercer territorio donde la subjetividad afrodominicana negocia consigo misma. El cuerpo no es el único soporte sobre el que la errancia se deposita, ni la presencia espiritual el único modo en que la memoria persiste.

El tercer territorio donde esa errancia se graba es la lengua. *Geographies of Home* está escrita mayoritariamente en inglés, pero el español irrumpe sin cursivas ni glosa desde el pórtico mismo del relato. Aurelia, en trabajo de parto, clama "Madre mía, ayúdame" (viii), y la frase queda en el texto como una fisura que no se traduce. La decisión tipográfica de tratar el español como

parte del tejido verbal y no como cuerpo extraño es ya una posición crítica. El bilingüismo no funciona como excepción ni como ornamento, sino como condición ordinaria del habla diaspórica.

Papito se maneja en inglés funcional, pero sus registros afectivos permanecen en español. Cuando el olor del azúcar le devuelve a sus padres muertos, llora y dice "Ay, mi Papi y mi Mami. Cuanta falta me hacen" (49). El inglés no está disponible para ese duelo, la pérdida se manifiesta en la lengua que la precedió. En sus exclamaciones —"mira, muchacha", "Ay, mujer" (7)— el español sostiene la ternura, el reproche y el asombro. Cada lengua custodia una provincia del ser, y la hegemonía del inglés se detiene en el umbral del afecto.

Aurelia ocupa una posición análoga en la distribución entre las dos lenguas. Habla casi siempre en español y necesita a Iliana como traductora cuando cruza la frontera institucional, ya que "her mother spoke no English" (44). Esa distribución se reitera en el hospital cuando Zoraida le dice al doctor que su madre "she no spea-ke Inglish" (138). La fractura sintáctica de la frase es una huella textual donde la novela inscribe en el cuerpo del inglés la huella del español. El inglés que los hijos adquieren no borra el español de los padres, lo traslada al interior de la lengua dominante como accidente fonético, una huella que sobrevive aun cuando la generación que llega al norte intenta hablar el idioma del Estado.

La bendición materna condensa y ritualiza esa transmisión. Rebecca la pide, "Bendición, Mamá" (60), y Aurelia responde "Que Dios te bendiga" (60). Iliana, después de años de resistencia, la pronuncia conscientemente: "'Bendición, Mamá,' she murmured, meaning, for the first time in her nineteen years, the words that asked her mother's blessing" (92). Los hijos de Rebecca, que pertenecen a la siguiente generación familiar, la repiten al llegar a casa de los abuelos: "Bendición, Tía! Bendición, Abuela y Abuelo!" (194). Los enunciados no se traducen, no se sustituyen, no se disuelven. Atraviesan tres generaciones como un nudo lingüístico que conserva intacta la

arquitectura del respeto filial y de la autoridad matrilineal. Trasladarla al inglés vaciaría el gesto ritual que la sostiene.

Frances R. Aparicio ofrece el marco más preciso para nombrar el efecto político de esa irrupción. En "On Sub-Versive Signifiers: U.S. Latina/o Writers Tropicalize English", Aparicio acota su objeto a textos "written entirely or almost entirely in English" por hispanohablantes, y sostiene que el inglés literario de estos autores "is a different one, a language tropicalized from within". La tropicalización, en su lectura, no nombra una sonoridad caribeña ni un ritmo tropical sobrepuesto, sino una operación de escritura que convierte el idioma dominante en "a textual *diferencia* from the linguistic repertoires of Anglo U.S. authors" (795). Esa diferencia se fija, según Aparicio, a nivel del significante: "Subversive also in a literal sense (sub-verso, under the verse, under the word), the Hispanic and Caribbean subtexts that permeate Latino fiction and poetry are only present for those readers who can recognize the underlying intertextuality clothed in the language of the Other" (797).

Esta definición ilumina el funcionamiento del español en *Geographies of Home*. La bendición, el "Ay, mi Papi y mi Mami", el "Mami" conservado dentro del grito anglicizado, el "usted" que el inglés no puede acoger, son significantes subversivos que permanecen legibles solo para el lector bilingüe y que, por esa misma razón, reorganizan la jerarquía de lenguas. Aparicio lo formula así: "What on the surface appears to be a praxis that signals cultural assimilation may be defined also as a subversive act: that of writing the Self using the tools of the Master and, in the process, transforming those signifiers with the cultural meanings, values, and ideologies of the subordinate sector" (797). Pérez escribe en inglés —lengua de la escolarización de Iliana, lengua del hospital, lengua del Estado— pero la tropicaliza desde dentro con cada bendición no glosada, con cada exclamación en español que el inglés no logra domesticar. El lector monolingüe

anglófono, según Aparicio, queda "metaphorically displaced" (800), y el lector bilingüe, en cambio, accede a un estrato semántico y afectivo que el inglés no logra integrar.

Doris Sommer, en *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education* (2004), sitúa esa operación dentro de una teoría más amplia sobre la competencia bilingüe como valor cognitivo y democrático. Sommer afirma que "This book is about added value, not about remediation. More than one language is a supplement, not a deficiency" (xi-xii). La formulación desplaza la pregunta del bilingüismo desde el plano del déficit hacia el del suplemento. El sujeto bilingüe no carece de la norma monolingüe sino que dispone de un sistema cognitivo distinto, una forma de inteligencia estética que "is practically second nature to bilinguals, who normally abstract expression from meaning" (xii). Esa capacidad de separar expresión y significado, de oír un mismo contenido atravesado por dos códigos a la vez, es la operación que *Geographies of Home* exige de su lector.

La escena de la familia puertorriqueña ofrece una ilustración más nítida cuando Iliana nota que solamente hablan inglés y que no hay diferencia en la forma en que los niños se dirigen a sus padres. El narrador señala que Iliana está acostumbrada a hablar con los adultos "as 'usted'— the same as 'you' but implying respect as opposed to the familiar 'tu' reserved for peers" (184). La nota es el reconocimiento de que el inglés carece de ese eje de jerarquía y afecto, y de que el hablante bilingüe habita esa distinción aun cuando enuncie en inglés. La bifurcación se vuelve ventaja cognitiva ya que el sujeto diaspórico piensa desde dos sistemas gramaticales a la vez, y esa duplicidad habilita matices que ninguno de los dos sistemas, por separado, podría alojar.

La lengua, en la novela, no funciona como vehículo neutro de contenido ni como signo de asimilación incompleta. Es el tercer territorio donde se fijan las mismas tensiones que el cuerpo y la herencia espiritual ya habían inscrito en los otros dos. El español resiste la traducción porque nombra aquello que el inglés no puede acoger, esto es, la bendición, el duelo filial, el respeto, el

dolor materno. Inscribirlo sin cursivas refuta la periferia a la que el inglés estándar lo condenaría. Los significantes subversivos de Aparicio y la competencia bilingüe de Sommer convergen para nombrar una misma operación en tres planos complementarios, forma, política y cognición. "La nueva errancia" no recompone una lengua perdida ni se rinde a la lengua hegemónica, habita la fisura entre ambas y la inscribe como territorio propio.

Conclusión

Geographies of Home interviene en el imaginario diaspórico dominicano desde tres operaciones que este capítulo ha examinado de manera progresiva. La primera responde a la naturaleza familiar de la migración dominicana al situar a la familia, y no al sujeto individual, como unidad narrativa de la errancia. La segunda suspende el hogar como coordenada geográfica y lo reconstituye como práctica del sujeto. La tercera graba la condición diaspórica en el cuerpo, la herencia espiritual y la lengua, tres territorios materiales donde la errancia deja una huella que ninguna representación simbólica consigue agotar. Las tres actúan simultáneamente sobre el mismo cuerpo familiar, y su articulación es la forma específica en que "la nueva errancia" adopta su configuración dominicana.

La primera operación desplaza la unidad narrativa del individuo a la familia a través de tres dispositivos. La focalización coral distribuye la perspectiva entre seis miembros, de modo que ningún personaje puede representar por sí solo la condición errante. La elipsis onomástica graba al colectivo también a través de los ausentes, los retornados y las presencias periféricas, y amplía el sujeto familiar más allá de quienes articulan su voz. El prólogo extradiegético sitúa el origen del relato en la isla, antes del cruce migratorio, y constituye la errancia como condición heredada que antecede al desplazamiento geográfico. Sobre esa estructura se despliega una postmemoria

asimétrica que la novela nombra desde dentro como "verdad embellecida", una transmisión construida que se sostiene como pacto familiar. Los tres ejes de fricción —intergeneracional, de género y de racialización desigual— atraviesan ese colectivo y hacen de la casa un campo de tensiones irreducible a cualquier síntesis individual.

La segunda operación disuelve el hogar como coordenada geográfica al suprimir el cruce fronterizo del relato. *Geographies of Home* no narra la travesía, sino que se concentra en el tiempo acumulado del destino. La casa de Brooklyn aparece en la novela como espacio que se deshace mientras se habita, sostenido por un trabajo material que no puede detenerse. La anacronía narrativa hace del pasado una irrupción continua que impide toda sincronía temporal entre los habitantes, mientras el origen tampoco funciona como lugar al cual regresar. La doble expulsión que Lorgia García Peña identifica —expulsado de la nación de origen por pobre y negro, y no admitido en la nación de destino por las mismas razones— encuentra su articulación narrativa en la formulación de Aurelia, que anhela no el retorno a una geografía sino "a frame of mind able to accommodate any place as home". Avtar Brah nombra el "homing desire" como una disposición diferente del retorno geográfico porque no busca un lugar sino una capacidad del sujeto para contener su experiencia. La novela disuelve el referente geográfico del hogar y lo reemplaza por una práctica que cada miembro rehace desde su propia posición.

La tercera operación inscribe la errancia sedimentada en tres territorios materiales y completa la intervención de la novela. El cuerpo femenino afrocaribeño funciona como lugar donde chocan la pigmentocracia trujillista y la clasificación binaria del sistema estadounidense, y donde la violencia patriarcal escribe con golpes en Rebecca, con embarazos en Aurelia, con vigilancia de género en Iliana, y con la confrontación del espejo en Marina. La herencia espiritual que Aurelia recibe de Bienvenida opera como contracorriente epistémica frente al adventismo y a

la modernidad clínica, y encuentra en el "haunting" de Gordon su forma narrativa, una modalidad de conocimiento que la novela inscribe en el mismo plano de realidad que la biología del parto y la violencia conyugal dentro de un realismo afrodiaspórico que sostiene cuerpo y aparición como hechos del mundo. La lengua, finalmente, irrumpe en el inglés y lo tropicaliza desde dentro en los términos que Aparicio teoriza como significante subversivo y que Sommer sitúa como competencia cognitiva, y reorganiza la jerarquía entre lengua hegemónica y lengua subordinada.

Geographies of Home demuestra así que la errancia no requiere desplazamiento presente para seguir operando, y que su forma más específica en el caso dominicano es triple. Persiste materialmente en un destino que no termina de ser hogar, persiste epistémicamente en un linaje afrocaribeño que el régimen colonial, el nacionalismo dominicano y el evangelismo migratorio habían declarado clausurado, y persiste lingüísticamente en una escritura bilingüe que reorganiza la jerarquía entre las lenguas en la página misma del texto. La novela formaliza así una intervención narrativa que el repertorio anterior no había alcanzado a articular, la del sujeto que heredó el desplazamiento y que habita el destino sin poder reclamarlo como propio ni regresar a un origen que no le pertenece.

Conclusiones finales

Esta tesis ha analizado dos novelas del Caribe hispanohablante y una del África de expresión española —*La viajera* (2005) de Karla Suárez (Cuba), *The Gurugu Pledge* (2017) de Juan Tomás Ávila Laurel (Guinea Ecuatorial), y *Geographies of Home* (1999) de Loida Maritza Pérez (República Dominicana)— con el propósito de proponer y elaborar el concepto de "la nueva errancia" como herramienta crítica para leer configuraciones de la movilidad contemporánea. A través del análisis comparativo de estos tres textos, la investigación ha rastreado una gramática alternativa de la movilidad que no se organiza desde la nostalgia restauradora ni desde la teleología del retorno épico, sino desde una pluralidad de configuraciones que la pertenencia adopta cuando deja de depender de un origen exclusivo y de un destino definitivo.

"La nueva errancia" se sostiene sobre tres ejes que cada novela articula con un énfasis distinto. El primer eje es el del viaje y el derecho al retorno, examinado en el capítulo dedicado a *La viajera*. El segundo es el de la espera y las nuevas solidaridades que se producen en y por medio de la espera, analizado en el capítulo sobre *The Gurugu Pledge*. El tercero es el de la composición familiar como unidad de negociación de la diáspora, una unidad que desplaza conceptualmente el binomio origen-destino, desarrollado en el capítulo sobre *Geographies of Home*. Los tres ejes no constituyen tipologías separadas sino dimensiones de un mismo concepto cuya potencia crítica reside en la capacidad de pensar conjuntamente experiencias que difieren en sus condiciones materiales y en sus formas narrativas sin reducirlas a un modelo único.

El primer capítulo ha mostrado cómo *La viajera* reconfigura el imaginario migratorio cubano del siglo XX al desplazar la gramática política heredada como principio organizador del movimiento, sin por ello sustraer la movilidad del campo político. Allí donde el corpus migratorio

cubano había organizado la salida bajo el tribunal moral de patria y traición, Suárez instala dos trayectorias femeninas en tensión cuya movilidad no puede leerse desde el exilio político ni desde la teleología del retorno. El derecho al retorno, en este caso, no se cancela como en el modelo del exilio, ni se proyecta como horizonte teleológico que organiza el viaje, sino que se vuelve posibilidad abierta que cada trayectoria negocia a su manera. Lucía sostiene una nostalgia reflexiva que mantiene activo el *algia* sin clausurarla en un proyecto restaurador, mientras Circe se sustrae de toda gramática nostálgica y construye una identidad relacional en el contacto con los espacios y cuerpos que el desplazamiento atraviesa. "La nueva errancia" adopta aquí la forma de una movilidad relativamente electiva donde el viaje no se mide entre dos polos sino dentro de una constelación de ciudades-estación, y donde la pertenencia se construye en el cuerpo, en la escritura y en la pluralidad de tiempos que el desplazamiento acumula.

El segundo capítulo ha analizado cómo *The Gurugu Pledge* desplaza el centro de gravedad del relato hacia el tercer espacio fronterizo del monte Gurugú, donde la espera colectiva de migrantes subsaharianos en el umbral de Europa se convierte en el acontecimiento mismo del relato. La errancia ya no es electiva sino impuesta, y la novela formaliza una configuración de "la nueva errancia" como condición compartida que la frontera produce y que el grupo migrante habita en convivencia tensa. Sobre esa espera se constituyen formas de solidaridad agonística donde la cooperación coexiste con la rivalidad, donde la fraternidad migrante se ve disputada por jerarquías nacionales heredadas, por la deuda como mecanismo de extorsión y por la violencia patriarcal que se ejerce sobre el cuerpo y la voz de las mujeres migrantes. La novela humaniza al migrante en toda su complejidad al evitar tanto la idealización del sujeto sufriente como la caricatura del migrante violento, y al desactivar la doble premisa de homogeneidad que organizaba la representación del africano en tránsito. "La nueva errancia" se inscribe aquí como solidaridad

transafricana producida en el encierro, una pertenencia que el Estado-nación no sostiene y que el campamento ensaya como microsociedad atravesada por sus propias fracturas.

El tercer capítulo ha examinado cómo *Geographies of Home* lleva "la nueva errancia" al espacio doméstico de la diáspora consolidada, donde la migración ya no es movimiento en curso sino condición sedimentada que se transmite intergeneracionalmente. La novela sitúa a la familia, y no al sujeto individual, como unidad narrativa de la errancia, y formaliza esa unidad mediante una focalización coral sin jerarquía estable, una elipsis onomástica que graba al colectivo a través de presencias y ausencias asimétricas, y un prólogo extradiegético que sitúa el origen del relato en la isla previa al cruce. La familia opera así como unidad de negociación de la diáspora donde se distribuye desigualmente el acceso a un mismo origen, y donde el binomio origen-destino se desplaza conceptualmente porque ninguno de los dos polos sostiene el peso de la pertenencia. La isla expulsa por pobreza y por color, el destino no acoge por las mismas razones, y el hogar deja de localizarse geográficamente para constituirse como práctica que cada miembro rehace desde su propia posición. "La nueva errancia" adopta aquí la forma de una postmemoria asimétrica que el cuerpo, la herencia espiritual afrocaribeña y el bilingüismo del texto inscriben como territorios materiales donde la condición diaspórica deja una huella legible.

Leídas en conjunto, las tres novelas componen un mapa donde "la nueva errancia" se despliega en tres modulaciones complementarias: la movilidad electiva entre ciudades sin destino fijo, la espera colectiva en el umbral fronterizo, y la diáspora sedimentada que se hereda dentro del hogar. Las tres modulaciones comparten una operación de fondo: el descentramiento del sujeto migrante singular que el siglo XX había privilegiado, el descentramiento del eje norte-sur como horizonte estructurante del desplazamiento, y la reconfiguración de la pertenencia como práctica relacional antes que como filiación territorial. En cada caso, las novelas no se limitan a representar

formas de movilidad sino que producen, a través de sus dispositivos formales, un saber sobre la migración contemporánea que las ciencias sociales y la crítica literaria heredada no podían enunciar. Por eso "la nueva errancia" se elabora en diálogo con las novelas y a partir de ellas, y no como rúbrica externa que se les impone.

"La nueva errancia" ofrece, así, un vocabulario crítico para nombrar configuraciones de la movilidad que el repertorio heredado no alcanzaba a leer, y que el horizonte histórico del cambio del siglo XXI hace visibles. Su potencia analítica reside en sostener la comparación entre experiencias que difieren en sus condiciones materiales —la movilidad documentada de las protagonistas cubanas, la espera ilegalizada de los subsaharianos en el monte Gurugú, la diáspora consolidada de la familia dominicana en Brooklyn— sin homogeneizarlas bajo un modelo único. La diversidad de las trayectorias y la asimetría de las posiciones son constitutivas del concepto, no exteriores a él.

El proyecto deja también preguntas abiertas que apuntan hacia desarrollos posteriores. "La nueva errancia" podría ofrecerse como herramienta para leer otros corpus literarios que el horizonte de esta disertación no ha podido incorporar. La narrativa migratoria de la diáspora haitiana, la literatura escrita por autores caboverdianos en Portugal, la producción africanocaribeña francófona contemporánea, o las narrativas centroamericanas que han documentado el corredor migratorio mexicano hacia Estados Unidos, son escenarios donde algunas de las dimensiones del concepto podrían dar cuenta de configuraciones específicas que esta investigación no aborda. Cada uno de esos corpus pondría a prueba el concepto desde sus propias condiciones históricas, lingüísticas y geopolíticas, y permitiría refinar los ejes que aquí han quedado articulados como propuesta inicial.

Una segunda línea de desarrollo se orienta hacia la actualización empírica que esta investigación ha decidido no asumir. "La nueva errancia" se ha conceptualizado a partir de configuraciones de movilidad consolidadas en el umbral del siglo XXI, y los flujos migratorios que estas novelas tematizan han sido reconfigurados en años posteriores por transformaciones que esta disertación no ha incorporado. La intensificación de la militarización fronteriza euroafricana, la reconfiguración de la migración cubana hacia Centroamérica y la frontera mexicano-estadounidense en la última década, las nuevas oleadas migratorias dominicanas hacia España y Sudamérica, y la emergencia del cambio climático como factor de movilidad forzada en el Caribe, son procesos que el concepto podría iluminar y que, recíprocamente, podrían exigir su revisión. Una investigación posterior podría poner en diálogo "la nueva errancia" con la literatura migratoria producida en los años más recientes, y examinar qué dimensiones del concepto resisten ese desplazamiento temporal y cuáles requieren nuevas articulaciones.

Una tercera apertura se refiere a la cuestión de género que esta disertación ha incorporado como eje analítico transversal pero que merece desarrollos más sistemáticos. Las protagonistas femeninas de las tres novelas reconfiguran las condiciones materiales, afectivas y simbólicas del desplazamiento, y desestabilizan el modelo heredado del migrante masculino como figura normativa. Una investigación posterior podría examinar "la nueva errancia" desde una perspectiva específicamente centrada en la producción literaria de mujeres migrantes contemporáneas, en diálogo con los estudios de género en el Caribe, en África y en la diáspora hispanohablante, y elaborar las dimensiones de género del concepto con un rigor que esta disertación, organizada por el corpus comparativo, no ha podido sostener de manera exclusiva.

Una cuarta línea de apertura se orienta hacia la dimensión formal del concepto. "La nueva errancia" se ha articulado como categoría que opera simultáneamente en el plano del sujeto, del

espacio y de la forma narrativa, y las tres novelas demuestran que las elecciones formales —la estructura coral, la voz colectiva, la temporalidad fragmentada, la alternancia lingüística, la circularidad de los recorridos— no son vehículos de un contenido temático sino operaciones conceptuales en sentido fuerte. Una investigación posterior podría profundizar en la dimensión propiamente formal de "la nueva errancia" y elaborar una poética sistemática de la movilidad que articule las decisiones formales que las novelas del corpus inauguran. Esa poética permitiría leer la migración no solo como tema literario sino como fuerza que produce formas, y abrir el concepto hacia la teoría narrativa contemporánea más allá del campo de los estudios migratorios.

Finalmente, una quinta línea de apertura desplaza la pregunta desde el corpus hacia el soporte. La experiencia fragmentada que "la nueva errancia" nombra no es exclusiva de la novela, y bien podría registrarse en otros lenguajes artísticos para articularla. El cine, la fotografía, la práctica sonora o las artes visuales ofrecen materialidades distintas donde las dimensiones del concepto podrían operar de maneras que el texto literario no alcanza. Así, se examinaría cómo "la nueva errancia" se reconfigura al pasar de la página a otros medios, y qué dimensiones del concepto resisten ese cambio de soporte y cuáles exigen una reformulación.

La disertación se cierra, así, con un concepto cuya elaboración no aspira a la clausura sino a la productividad crítica. "La nueva errancia" es una propuesta histórica y geográficamente situada que responde a configuraciones específicas del cambio de siglo XXI en el Caribe hispanohablante y en el África de expresión española, y al mismo tiempo es una herramienta cuyas dimensiones pueden refinarse, expandirse y disputarse en diálogo con otros corpus, otras temporalidades y otras perspectivas teóricas. Su valor está en la pregunta que abre, no en la respuesta que cierra, y en la posibilidad que ofrece de pensar la movilidad contemporánea desde gramáticas que el siglo XX había dejado pendientes.

Obras citadas

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.

Aínsa, Fernando. *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana / Vervuert, 2012.

Aja Díaz, Antonio. "La migración desde Cuba." *Aldea Mundo*, 2007, pp. 7-16.

Albizu-Campos Espiñeira, Juan Carlos, y Sergio Díaz-Briquets. "Cuba. Una rápida mirada a la emigración y la población." *Cuba Capacity Building Project*, Columbia Law School, 15 de julio de 2024, horizontecubano.law.columbia.edu/news/cuba-una-rapida-mirada-la-emigracion-y-la-poblacion. Consultado el 10 de marzo, 2026.

Allan, Joanna. "Light, Energy, and Gendered Oil Gluttony: Juan Tomás Ávila Laurel's Challenges to Petrocapitalism." *Modern Fiction Studies*, vol. 66, núm. 1, 2020, pp. 101–21.

Álvarez, Julia. *Homecoming*. Plume, 1996.

---. *How the García Girls Lost Their Accents*. Algonquin Books, 1991.

---. *In the Time of the Butterflies*. Algonquin Books, 1994.

Aparicio, Frances R. "On Sub-Versive Signifiers: U.S. Latina/o Writers Tropicalize English." *American Literature*, vol. 66, núm. 4, 1994, pp. 795-801.

Apollodorus. *The Library*. Trad. James George Frazer, Heinemann, 1921.

Aponte, Sarah y Franklin Gutiérrez. *Autores dominicanos de la diáspora: apuntes bio-bibliográficos (1902-2012)*. Biblioteca Nacional Pedro Henríquez Ureña, 2013.

Araújo, Nara. "Literatura femenina, feminismo y crítica literaria feminista en Cuba." *Letras Femeninas*, vol. 21, núm. 1/2, 1995, pp. 165-171.

Arboleya, Jesús. *La influencia de la cultura norteamericana en Cuba.* Ocean Sur, 2017.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, 1992.

Ávila Laurel, Juan Tomás. *Arde el monte de noche*. Madrid: Calambur, 2009.

---. *Cuando a Guinea se iba por mar*. Barcelona: Ediciones Carena, 2019.

---. Entrevista personal con el autor. Barcelona, verano de 2024.

---. "In Search of Refuge." Edinburgh International Book Festival, 21 ago. 2018, Charlotte Square Gardens, Edinburgh.

---. *The Gurugu Pledge: A Novel*. Trad. por Jethro Soutar. Sheffield: And Other Stories, 2017.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989.

Balboa Boneke, Juan. *¿Dónde estás Guinea*? Cort, 1978.

---. *El reencuentro: el retorno del exiliado*. Malabo: Ediciones Guinea, 1985.

---. *O Boriba: el exiliado*. Mataró: Agrupación Hispana de Escritores, 1982.

Banco Mundial**.** *World Development Indicators: Equatorial Guinea*. World Bank, 2024, https://data.worldbank.org/country/Equatorial-Guinea. Consultado el 26 de marzo, 2026.

Becker, Gary S. *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*. Columbia University Press, 1964.

Behar, Ruth. *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. University of Michigan Press, 2015.

Benítez-Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, 1998.

Benjamin, Walter. "El narrador." *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Traducido por Roberto Blatt, Taurus, 1991, pp. 111-134.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Birkenmaier, Anke. "Más allá del realismo sucio: "El Rey de La Habana" de Pedro Juan Gutiérrez." *Cuban Studies*, vol. 32, 2001, pp. 37-54.

Birkenmaier, Anke, y Esther Whitfield, Editoras. *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*. Duke University Press, 2011.

Bobes León, Marilyn. "Pregúntaselo a Dios." *La isla contada*. Tercera Prensa, 1996, pp. 193-204.

Bobes, Velia Cecilia. "Visits to a Non-Place: Havana and Its Representation(s)." *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*, editado por Anke Birkenmaier y Esther Whitfield, Duke University Press, 2011, pp. 15-30.

Bokesa, Ciriaco. *Voces de espuma*. Centro Cultural Hispano-Guineano, 1987.

Bolekia Boleká, Justo. "Guinea Ecuatorial: Literatura, Política Y Desarrollo." *Tintas: Quaderni Di Letterature Iberiche E Iberoamericane*, 2012, pp. 45–49.

Borst, Julia. "Descolonizar el mapa: una lectura de la novela *El juramento de Gurugú* (2017) de Juan Tomás Ávila Laurel." *Romance Notes*, vol. 63 núm. 1, 2023, p. 11-28

Bosch, Juan. “Luis Pié”. *Carteles.* Santo Domingo: Librería Dominicana, 1940, pp. 17-18.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.

Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Routledge, 1996.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011.

Campuzano, Luisa. “La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia.” *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, compilado por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, Ediciones Unión, 1996, pp. 351-372.

---. “Residencia y errancia: perfiles de la emigración en *La viajera* de Karla Suárez.” *Oltreoceano: Rivista sulle migrazioni*, 2012, pp. 79-87.

Candelario, Ginetta E. B. *Black behind the Ears: Dominican Racial Identity from Museums to Beauty Shops*. Duke University Press, 2007.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico, Alfaguara, 2004.

Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo.* Trad. Mara Viveros Vigoya, Ediciones Akal, 2006.

Chancy, Myriam J. A. “Subversive Sexualities: Revolutionizing Gendered Identities.” *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 29, núm. 1, 2008, pp. 51-74.

Chaple, Sergio. “Camarioca la bella.” *Usted sí puede tener un Buick*, Instituto Cubano del Libro, 1969, pp. 81-92.

---. “The Heart of Home: Loida Maritza Pérez in Dialogue.” MaComère, vol. 5, 2002, pp. 6-18.

Chevrier, Jacques. “Afrique(s)-sur-Seine: autour de la notion de ‘migritude.’” *Notre Librairie*, núm. 155-156, 2004, pp. 96-100.

Chinea, Hugo. “Míster Fernández.” *De las raíces vive el árbol,* Ediciones Unión, 1982, pp. 75-84.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1997.

Clot, Jean, y Germán Martínez Velasco. “‘La odisea’ de los migrantes cubanos en América: modalidades, rutas y etapas migratorias.” *Revista Pueblos y fronteras digital,* vol. 13, 2018, pp.1-27.

Cocco de Filippis, Daisy. *Poems of Exile and Other Concerns: a Bilingual Selection of the Poetry Written by Dominicans in the United States*. Ediciones Alcance, 1988.

Cuesta, Mabel. *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Editorial Cuarto Propio, 2012.

Danticat, Edwidge. *The Farming of Bones*. Soho Press, 1998.

De Genova, Nicholas. "Migrant 'Illegality' and Deportability in Everyday Life." *Annual Review of Anthropology*, vol. 31, 2002, pp. 419-447.

De la Nuez, Iván. *Fantasía roja: Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Debate, 2008.

Díaz, Jesús. "Encuentro, entre la isla y el exilio. Entrevista con François Maspéro." *Encuentro de la Cultura Cubana,* vol. 10, 1998, pp. 101-103.

Díaz, Junot. *Drown*. Riverhead Books, 1996.

---. "Questions for Junot Díaz." Entrevista de Meghan O'Rourke. Slate, 8 de abril de 2008, slate.com/news-and-politics/2007/11/questions-for-junot-diaz.html.

---. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Riverhead Books, 2007.

Domenech, Eduardo, et al., coordinadores. *Movilidades, control fronterizo y luchas migrantes*. CLACSO/Siglo XXI Editores, 2022.

Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. A. C. McClurg, 1903.

Elliott, Bruce S., et al. *Letters across Borders: The Epistolary Practices of International Migrants*. Palgrave Macmillan, 2006.

Engutu, Ondoua. *La migración fang: según Dulu bon be afri kara*. Ed. Julian Bibang. Malamba, 2002.

Evita, Leoncio. *Cuando los combes luchaban: novela de costumbres de La Guinea Española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Galiciana, 1953.

Famin, Victoria. "El nomadismo como búsqueda constante." *Escrituras nómadas en el mundo hispánico contemporáneo*, editado por Raúl Caplán, Sandra Monet-Descombey Hernández y Margarita Remón-Raillard, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes, 2020, pp. 35-47.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trad. Richard Philcox, Grove Press, 2008.

---. *Los condenados de la tierra*. Traducido por Julieta Campos, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Flores, Juan. *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. Routledge, 2009.

Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. Editorial Letras Cubanas, 2006.

Foster, Christopher Ian. *Conscripts of Migration: Neoliberal Globalization, Nationalism, and the Literature of New African Diasporas*. University Press of Mississippi, 2019.

Gaos, José. "Los 'transterrados' españoles de la filosofía en México." *Filosofía mexicana de nuestros días*, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 105-110.

García, Christina. *Corporeal Readings of Cuban Literature and Art: The Body, the Inhuman, and Ecological Thinking*. University of Florida Press, 2024.

García Peña, Lorgia. "Más que Cenizas: An Analysis of Juan Bosch's Dissident Narration of Dominicanidad (Ausente)." *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*, editado por Vanessa Pérez Rosario, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 39-56.

---. *The Borders of Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*. Duke University Press, 2016.

García Ramis, Magali. "Retrato del dominicano que pasó por puertorriqueño y pudo emigrar a mejor vida a Estados Unidos." *Las noches del Riel de Oro*. Editorial Cultural, 1995, pp. 107-115.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin, Cornell University Press, 1980.

George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Cambridge University Press, 1996.

Glissant, Édouard. *Poética de la Relación*. Trad. por Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2017.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 2008.

Grillo Longoria, José Antonio. "Buen tiempo para un pretexto." *Los patos en el pantano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 1976, pp.11-16.

---. "Su potro Potestad." *Los patos en el pantano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 1976, pp. 17-25.

Guerra, Wendy. *Todos se van*. Bruguera, 2006.

Guillén, Claudio. *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*. Tusquets, 1998.

Gutiérrez, Franklin. *Evas terrenales: biobibliografías de 150 autoras dominicanas*. Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2000.

---. "La narrativa dominicana en los Estados Unidos: los primeros años." *Anuario de Letras Hispánicas*, Centro Virtual Cervantes, 2008.

---. *Voces del exilio: poetas dominicanos en la ciudad de New York*. Ediciones Alcance, 1986.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*, editado por Jonathan Rutherford, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-237.

---. "Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad." *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora*, editado por David Morley, Duke University Press, 2019, pp. 206-225.

Halloran, Vivian. "Travel and Family in Julia Alvarez's Canon." *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*, editado por Vanessa Pérez Rosario, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 75-88.

Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos críticos*. Imprenta de M. García y Galo Sáez, 1905.

---. *Literary Currents in Hispanic America*. Harvard University Press, 1945.

Heredia, Juanita. "The Dominican Diaspora Strikes Back: Cultural Archive and Race in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*." *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*, editado por Vanessa Pérez Rosario, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 207-221.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.

Homero. *Odisea*. Trad. Luis Segalá y Estalella, editado por Francisco Rodríguez, Gredos, 1990.

Howard, David. *Coloring the Nation: Race and Ethnicity in the Dominican Republic*. Signal Books, 2001.

Ilombe del Pozo Epita, Raquel. *Ceiba.* Madrid: Editorial Madrid, 1978.

---. *Ceiba II. (Poesía completa)*. Ed. Benita Sampedro Vizcaya y Baltasar Fra Molinero. Madrid: Verbum, 2014.

---. *Leyendas guineanas*. 1981. Ediciones Malamba, 2004.

Irizarry, Ylce. "Making It Home: A New Ethics of Immigration in Dominican Literature." *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*, editado por Vanessa Pérez Rosario, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 89-104.

Irwin, Robert, ed. *Migrant Feelings, Migrant Knowledge: Building a Community Archive*. Austin: University of Texas Press, 2022.

Iyanga Pendi, Augusto. *Los Ndowés.* Sial Ediciones, 2020.

Jones Mathama, Daniel. *Una lanza por el Boabí*. Barcelona: Casals, 1962.

Krause, Jennifer. "Madness, Entropy, Paradox: The Legacy of Political Violence in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home*." *Journal of American Studies*, vol. 50, núm. 2, 2016, pp. 329-345.

Lamarche, Ángel Rafael. *Los cuentos que Nueva York no sabe*. N.p., 1949.

Landestoy, Carmita. *¡Yo también acuso!* N.p., 1946.

Lara, Ana-Maurine. *Streetwalking: LGBTQ Lives and Protest in the Dominican Republic*. Rutgers University Press, 2020.

Lee, Everett S. "A Theory of Migration." *Demography*, vol. 3, núm. 1, 1966, pp. 47-57.

Liniger-Goumaz, Max, y Eduardo Lucio Molina. "La cuestión bracera. Ciento cincuenta años de búsqueda de mano de obra en Guinea Ecuatorial." *Estudios de Asia y África*, vol. 22, núm. 4 (74), 1987, pp. 497–534.

Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. University of Texas Press, 2013.

Machado Cajide, Landy. "El tema migratorio en el cuento cubano contemporáneo." *Red de bibliotecas virtuales de ciencias sociales de América Latina y El Caribe*, CORE, 2010, pp. 1-19.

Majstorovic, Goriça. "Migrant Routes and the Global South Novel". *Postcolonial Interventions*, vol. 5, núm. 2, 2020, pp. 79–105.

Mardorossian, Carine M. "From Literature of Exile to Migrant Literature." *Modern Language Studies*, vol. 32, núm. 2, 2002, pp. 15-33.

Martínez-San Miguel, Yolanda. *Coloniality of Diasporas. Rethinking Intra-colonial Migration in a Pan-Caribbean Context.* Palgrave MacMillan, 2014.

---. "Coloniality of Diasporas: Racialization of Negropolitans and Nuyoricans in Paris and New York." *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*, editado por Vanessa Pérez Rosario, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 189-205.

Massey, Douglas S., et al. "Theories of International Migration: A Review and Appraisal." *Population and Development Review*, vol. 19, núm. 3, 1993, pp. 431-466.

Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra*. Ned ediciones, 2016.

---. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.

---. *On the Postcolony*. University of California Press, 2001.

---. "The Idea of a Borderless World". *Africa is a Country.* 11 nov. 2018, africasacountry.com/2018/11/the-idea-of-a-borderless-world?platform=hootsuite. Consultado el 15 de nov. 2025.

Mbol Nang, Joseph. "La estética de la poesía de don Ciriaco Bokesa Napo." *Epos: Revista de Filología*, núm. 17, 2013, p. 321-339.

Mbomio Bacheng, Joaquín. *Huellas bajo tierra.* Malabo: Ediciones Centro Cultural Hispano Guineano, 1998.

---. "Leoncio Evita o "Cuando los Combes luchaban": Una obra trascendental." *Afro-Hispanic Review*, vol. 19, núm. 1, 2000, pp. 72–78.

Mena, Miguel D. "Ciudades revisadas: la literatura pos-insular dominicana (1998-2011)." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, núm. 243, 2013, pp. 349-369.

Méndez, Danny. *Narratives of Migration and Displacement in Dominican Literature*. New York: Routledge, 2012.

Méndez, Susan C. "Afro-Caribbean Spiritual Practices, Race, Gender, and Violence in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home*." *Afro-Hispanic Review*, vol. 31, núm. 1, 2012, pp. 105-118.

Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000.

Mignolo, Walter D., and Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press, 2018.

Migrants and Refugees Section. *Migration Profile: Equatorial Guinea*. Dicastery for Promoting Integral Human Development, Holy See, 2022, migrants-refugees.va/wp-content/uploads/2022/12/2022-CP-Equatorial-Guinea.pdf. Consultado el 25 de sept. 2025.

Millar, Lanie. "Cuban Revolutionary Literature." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, editado por Ignacio Sánchez Prado, Oxford UP, 24 mayo 2023.

Moraña, Mabel. *Políticas de la escritura en América Latina: De la colonia a la modernidad*. Ediciones eXcultura, 1997.

Morgensen, Scott Lauria. "Theorising Gender, Sexuality and Settler Colonialism: An Introduction." *Settler Colonial Studies*, vol. 2, núm. 2, 2012, pp. 2-22.

Mudimbe, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Indiana University Press, 1988.

Ndongo-Bidyogo, Donato. *El metro*. Barcelona: El Cobre, 2007.

---. "El sueño". *Nueva narrativa guineana.* Madrid: URGE, 1977.

---. *Las tinieblas de tu memoria negra*. Editorial Fundamentos, 1987.

---. *Los poderes de la tempestad*. 1997. Madrid: Sequitur, 2022.

---. "Mientras llega la aurora". *El sueño y otros relatos*. Ed. Inmaculada Díaz. Madrid: Editorial Verbum, 2017.

---. *¿Qué mató al joven Abdoulaye Cissé?* Ediciones Sequitur, 2023.

Ngom, Mbare. *Diálogos con Guinea*. Madrid: Labrys 54 ediciones, 1996.

---. "Dislocación, memoria histórica e identidad en "La travesía" de Francisco Abeso." *Revista Iberoamericana*, vol. 80, 2014, pp. 791–810.

---. "La literatura africana de expresión castellana: La creación literaria en Guinea Ecuatorial." *Hispania*, vol. 76, núm. 3, 1993, pp. 410-418.

Ngũgĩ wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. James Currey, 1986.

---. *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa.* Oxford: Clarendon Press, 1998.

---. *Writers in Politics: Essays*. Heinemann, 1981.

Nkogo, Maximiliano. *Adjá-Adjá y otros relatos*. Editorial Malamba, 2000.

OCDE/CIES-UNIBE. *Interacciones entre políticas públicas, migración y desarrollo en República Dominicana*. OCDE, 2017.

Odartey-Wellington, Dorothy. ""Equatorial Guinea Is Different": Literatura Colonial de Guinea Española En África Occidental." *Revista Iberoamericana*, vol. 80, 2014, pp. 763-776.

Olwig, Karen Fog. ""Transnational" Socio-Cultural Systems and Ethnographic Research: Views From an Extended Field Site." *International Migration Review*, vol. 37, núm. 3, 2003, pp. 787-811.

Organización Internacional para las Migraciones. *Informe sobre las migraciones en el mundo 2024*. OIM, 2024.

O'Regan, Karen. "Longing for Dissonance: Writing Community in Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home*." *Multidisciplinary Representations of Home and Homeland in Diaspora*, Routledge, 2023, pp. 176-190.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Consejo Nacional De Cultura, 1963.

Padura, Leonardo. *La neblina del ayer*. Tusquets, 2005.

---. *La novela de mi vida.* Tusquets, 2002.

Pélage, Catherine. "Diásporas y nomadismos literarios: las escrituras contemporáneas de una República Dominicana en movimiento." *ILCEA*, núm. 41, 2020, pp. 1-14.

Pérez, Loida Maritza. *Geographies of Home*. Viking, 1999.

Pérez Rosario, Vanessa, editora. *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*. Palgrave Macmillan, 2010.

Pessar, Patricia R. *A Visa for a Dream: Dominicans in the United States*. Allyn and Bacon, 1995.

---. "Engendering Migration Studies: The Case of New Immigrants in the United States." *American Behavioral Scientist*, vol. 42, núm. 4, enero 1999, pp. 577-600.

Pessar, Patricia R, y Sarah J. Mahler. "Transnational Migration: Bringing Gender In." *The International Migration Review.* vol. 37. 2003, pp. 812-846.

Pew Hispanic Center. "Cubans in the United States." Pew Research Center, 2006.

Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Madrid: Debate, 2002.

Potevin, Mélanie. "Errar y viajar en la literatura contemporánea: una nueva representación del escritor "andariego"." *Factótum: Revista de filosofía,* núm. 5, 2007, pp. 72-79.

Prestol Castillo, Freddy. *El masacre se pasa a pie*. Editora Taller, 1973.

Rama, Ángel. *Writing Across Cultures: Narrative Transculturation in Latin America*. Editado y traducido por David Frye, Duke University Press, 2012.

Ravenstein, Ernst Georg. "The Laws of Migration." *Journal of the Statistical Society of London*, vol. 48, núm. 2, 1885, pp. 167-235.

Real Academia Española. "Cuaderno." *Diccionario de la lengua española,* https://dle.rae.es/cuaderno#5XVHn0t. Consultado el 11 de marzo, 2026.

---. "Diario." *Diccionario de la lengua española, https://dle.rae.es/diario?m=form*. Consultado el 11 de marzo, 2026.

Requena, Andrés Francisco. *Cementerio sin cruces*. México: Editorial Veracruz, 1949.

Robles, Alejandro. "Los muertos". *Maneras de narrar: cuentos del Premio La Gaceta de Cuba (1993-2005),* Ediciones Unión, 2006, pp. 41-61.

Rodrigo, Joaquín. *Concierto de Aranjuez*. 1939. Estrenado en el Palau de la Música Catalana, Barcelona, 9 de noviembre de 1940.

Rojas, Rafael. *Historia mínima de la Revolución cubana*. Turner / El Colegio de México, 2015.

Sampedro-Vizcaya, Benita. "African Poetry in Spanish Exile: Seeking Refuge in the Metropolis." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 81, núm. 2, 2004, pp. 201–14.

---. "Salvando a copito de nieve: Poesía, globalización y la extraña mutación de Guinea Ecuatorial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, núm. 58, 2003, pp. 303-316.

Santos-Febres, Mayra. *Sobre piel y papel*. Ediciones Callejón, 2005.

Sassen, Saskia. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Harvard University Press, 2014.

Schmidt Camacho, Alicia R. *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*. New York University Press, 2008.

Siale Djangany, José. *Cenizas de Kalabó y Termes.* Ávila: Malamba, 2000.

Sipi Mayo, Remei. *Inmigración y género: el caso de Guinea Ecuatorial*. Tercera Prensa, 2004.

Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Duke University Press, 2004.

Suárez, Karla. "Bandas sonoras." *Karla Suárez*, www.karlasuarez.com/audiovisual/bandas sonoras. Consultado el 11 de marzo, 2025.

---. "Entre la sorpresa y el juego." *In-cubadora*, 19 de septiembre de 2025, www.incubadora.com/2025/09/19/karla-suarez-entre-la-sorpresa-y-el-juego/. Consultado el 12 de diciembre, 2025.

---. *Habana año cero*, Editorial Comba, 2012.

---. *La viajera*, Roca Editorial, 2005.

---. *Silencios*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.

Torres-Saillant, Silvio. *Introduction to Dominican Blackness*. CUNY Dominican Studies Institute, 2010.

---. "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity." *Callaloo*, vol. 23, núm. 3, 2000, pp. 1086-1111.

---. *El retorno de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Santo Domingo: Editora Trinitaria, 1999.

Ugarte, Michael. *Africans in Europe. The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.

Valdés, Zoé. *La nada cotidiana.* 1995. Ediciones Salamandra, 2002.

---. *Te di la vida entera.* 1996. Editorial Planeta, 1997.

Valle, Amir. "Narrativa cubana: Algunos raros." *AULA Revista de humanidades y ciencias sociales*, vol. 63, núm. 3*,* 2018, pp. 45-54.

Vega, Ana Lydia. "Encancaranublado." *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Ediciones Casa de las Américas, 1982, pp. 11-17.

Vergés, Pedro. *Sólo cenizas hallarás (bolero)*. Ediciones Destino, 1980.

Vicioso, Sherezada. "Dominicanyorkness: A Metropolitan Discovery of the Triangle." *Callaloo*, vol. 23, núm. 3, 2000, pp. 1013-1016.

White, Kenneth. *L'esprit nomade*. Grasset, 1987.

Whitfield, Esther. "Truths and Fictions: The Economics of Writing, 1994–1999". *Cuba in the Special Period*. Editado por Ann Marie Stock, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 19-40.

Zamora Loboch, Francisco. "Bea." *Literatura de Guinea Ecuatorial: Antología*, editado por Donato Ndongo-Bidyogo y Mbare Ngom, Sial Ediciones, 2000, pp. 191-194.

---. *Cómo ser negro y no morir en Aravaca: manual de recetas contra el racismo*. Ediciones B, 1994.