

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales  
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 7

**Artikel:** Los territorios de Calibán : espacio e identidad en El portero, El jardín de al lado y Reo de nocturnidad  
**Autor:** López-Labourdette, Adriana  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047387>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## **Los territorios de Calibán. Espacio e identidad en *El portero, El jardín de al lado* y *Reo de nocturnidad*.**

Adriana López-Labourdette

*Universidad de La Habana/*  
*Universität St-Gallen*

*Pratiquer l'espace c'est [...], dans le lieu, être autre et passer à l'autre.*  
Michel de Certeau

Calibán está de moda, repite Harold Bloom (1998) en una renovada alarma contra la escuela del resentimiento que, según el polémico autor, ha distorsionado profunda y definitivamente la obra canónica de Shakespeare. Su mayor rechazo se dirige hacia las lecturas poscoloniales, a su parecer incompatibles con el obligado *close reading* de sus antecesores, los *New Critics*<sup>1</sup>. En ellas Calibán, convertido en paradigma del sujeto subalterno, aparece como víctima de la ocupación foránea para luego, usando la palabra del poder, rebelarse contra la tiranía de Próspero<sup>2</sup> y

---

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 7 (primavera 2006).

<sup>1</sup> En toda su argumentación a favor de la lectura de los grandes textos canónicos subyace una de las propuestas principales de los *New Critics*: el *close reading*. Esta forma de acercamiento imponía un distanciamiento consciente de las trampas del lector, desarrolladas por William Wimsatt, Monroe Beardley y John Crowe Ransom en sus estudios sobre las falacias del enfoque genético (*intentional fallacy*), de la perspectiva del lector (*affective fallacy*), del contendismo (*fallacy of communication*) y de la correspondiente a la representación de lo real (*mimetic fallacy*).

<sup>2</sup> En su preocupación por rescatar los textos de Shakespeare, Bloom olvida que en la ensayística latinoamericana la presencia de Calibán no es una cuestión exclusivamente actual. Ya desde su primera aparición en 1898, cuando Paul Groussac utilizara el calificativo de calibanesco indicando aquello que debía ser evitado (el modelo del pragmatismo estadounidense), la figura de Calibán ha servido de receptáculo para una serie de preocupaciones relacionadas con la identidad. Presencia que podría reafirmar la tesis de Walter Mignolo (1995), para quien dichas preocupaciones comprendían ya lo que la academia norteamericana identifica hoy con el aparato poscolonial. De modo que muchos de los ensayistas

construir su propio espacio. Ciertamente, hablar hoy de Calibán dentro del contexto académico americano no supone, como desearía Bloom, una referencia a *La Tempestad* de Shakespeare, sino una alusión a la larga tradición en la que la figura de Calibán, inmersa en la inestable trilogía de Ariel-Calibán-Próspero, ha conformado la plataforma para una reflexión crítica acerca de las formas de producción y representación de las relaciones colonizador / colonizado. De modo que, si tenemos en cuenta el itinerario de estas figuras dentro de la ensayística latinoamericana, tendremos que darle la razón a Bloom, al menos en lo que respecta al distanciamiento del drama shakespeareano. Ciertamente, la reinserción y reconstrucción continua de Calibán ha ido borrando muchos de sus rasgos “originales”, llegando a convertirlo en un complejo palimpsesto en el que los rostros de uno y otro –también los provenientes de Shakespeare– se confunden. La distancia y el amalgamamiento pueden parecernos aún mayores debido a que muchos de los autores dedicados al tema han tomado como texto de referencia no ya la obra de Shakespeare, sino reescrituras posteriores<sup>3</sup>. Esta distancia no es necesariamente signo de una crisis. Superada la tempestad y emborronada la firma, la productiva terna de Calibán, Ariel y Próspero viaja de congreso en congreso, de seminario en semi-nario, de publicación en publicación simulando que ellos, personajes del gran canon, han logrado liberarse de las angustias de la historia, de la pureza de la raíz y la primera palabra, para insertarse, renovados, en la productiva dinámica de la circulación de las ideas.

Observando este fenómeno concerniente al lugar de Calibán dentro del mundo académico podríamos preguntarnos de qué manera la producción artística latinoamericana retoma esta representación de sí misma para, al “practicar” esos espacios<sup>4</sup>, situarse dentro de un mundo marcado por las corrientes

---

latinoamericanos del XIX y del XX -Rodó, Zea, Mariátegui, Dussel o Fernández Retamar, entre otros- podrían ser considerados como poscoloniales *avant la lettre*.

<sup>3</sup> Es el caso del *Ariel* de Rodó (1900) con marcada influencia del *Calibán* de Ernest Renan (1878) (Rodríguez Monegal: 25). Por su parte, Franz Fanon toma como punto de partida para su reflexión sobre Calibán en *Peau noire, masques blancs* (1952) las teorías de Octave Mannoni desarrolladas en *Psychologie de la colonisation* (1951). Igualmente, Roberto Fernández Retamar ofrece como genealogía de su *Calibán. Notas sobre la cultura de nuestra América* (1971) los aportes de Fanon y de Aimé Césaire (*Une tempête*, 1969).

<sup>4</sup> Se trata de un *espacio* que va más allá de su uso tradicional dentro de la geografía, el urbanismo o la paisajística y, por lo tanto, se aleja de una tradición que, suponiéndolo previo a toda experiencia, desvincula el espacio de la percepción

migratorias y sus correspondientes procesos desterritorializados y reterritorializadores.

Según Iván de la Nuez en su libro *La balsa perpetua* (1998), a partir de los años 80 la cultura latinoamericana vuelve a la figura de Calibán como estrategia para entrar en el mercado del arte y de paso revitalizar, armados de la pertinente carga de “experiencias periféricas”, el imaginario de una cultura occidental agónica.

Lo primero que comprendieron los valedores de la nueva (y no tan nueva) cultura latinoamericana fue que el regreso de Calibán era útil, pero no a la antigua usanza. Éste habría de ser gestualizado. [...] Entre el cuerpo muerto de Che Guevara y el cuerpo renacido de Frida Kahlo, asumido con todos sus oropeles en Nueva York en 1990, medió la estetización de ese Calibán multicultural y publicístico que desembarcó una y otra vez en las costas de los llamados centros del arte. (22)

Las resonancias de un cierto pesimismo cultural presentes en esta cita nos puede llevar a pensar en la angustia del intelectual ante el poder arrasador del mercado y la cultura de masas, tan cara a Bloom. La opinión de de la Nuez se basa en una interpretación de Calibán, nada ajena a la postura poscolonial, para la cual este personaje es signo de resistencia o contradiscurso. Siguiendo esta lógica, su inserción como objeto de cambio en la dinámica del mercado denota debilidad y traición. Curiosamente, dicha debilidad ocurre en el momento mismo en el que Calibán toma para sí aquellos rasgos de la barbarie que significaron el fundamento o de su exclusión o de su entrada a una modernidad “otra” según lo exploran Aimé Césaire en *Une tempête* (1969) u Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropófago” (1928)<sup>5</sup>, res-

---

y la construcción por parte del sujeto. En este sentido, coincide con la propuesta de Michel de Certeau (1980) para quien el *espacio*, en contraposición al *lugar*, no denota un estado cerrado y definitivo, sino un proceso en que interactúan el lugar real con el lenguaje y la construcción del yo.

<sup>5</sup> En una crítica severa al *Calibán* de Retamar, Emir Rodríguez Monegal ve en Oswald de Andrade y su “Manifiesto Antropófago” una de las formas más decisivas para su recuperación como forma auténtica de entrar en la modernidad: [...] de Andrade postula el canibalismo como una forma legítima de cultura. En su cómico y escandaloso manifiesto, combina las visiones de Freud y de Nietzsche sobre la cultura para producir un concepto genuinamente revolucionario. Tomando como punto de partida la noción de canibalismo ritual que aparece en *Tótem y tabú*, el poeta brasileño sostiene que toda cultura se basa en la asimilación, y que la

pectivamente. Más allá de estas reticencias, calificables de arielistas<sup>6</sup>, poco hay en común entre la posición de la Nuez y la de Bloom. Primero porque la mirada de aquel intenta separarse de las convicciones logocéntricas y eurocentristas de éste. Pero sobre todo, porque el ensayista cubano se distancia de la creencia en un canon *quasi* sagrado como fundamento de la cultura occidental, frente al que la crítica –y ante todo la “otra” crítica– debería replegarse. El punto de mira de la Nuez es la estrategia de inserción –o fagotización– de Calibán dentro de la cultura occidental y la manera en que se aúna a las polémicas acerca de la identidad, la modernidad y el mercado.

Nótese, además, que visto desde hoy, el tejido que figura –¿desfigura?– el rostro de Calibán da muestras fehacientes del ocaso del concepto mismo de identidad. Ocaso que dificulta el estudio de su construcción o representación dentro de toda producción artística. Las formaciones identitarias sólo pueden convertirse en objeto de estudio si son concebidas bajo el supuesto de que “sobre las identidades existen narrativas en conflicto, pero pocas posibilidades de definirlas con rigor como objetos de estudio” (García Canclini, 1995: 84-85). Siguiendo la propuesta de James Clifford, sería más acertado hablar de identificaciones, o sea, de procesos dialógicos en los que las diferentes narrativas del yo entran en contacto, se contaminan y se (re)conocen<sup>7</sup>.

Con el fin de cartografiar algunos de estos disimiles procesos de identificación de Calibán, sujeto desplazado en las tierras de Próspero, y por ello doblemente subalterno, propongo un acercamiento a tres novelas aparecidas en la década del noventa: *El portero* (1990), *Reo de Nocturnidad* (1997) y *El jardín de al lado*

---

única revolución posible es aquella que produce una transformación del mundo en todos los niveles, no solamente a nivel social o político. Para liberar al hombre hay que liberar también su erotismo, así como su concepto de la ciencia. Una revolución total era el propósito principal de Oswald de Andrade.

<sup>6</sup> Siguiendo las ideas del pensador uruguayo José Rodó, el arielismo se desarrolla como respuesta a la disyuntiva latinoamericana entre el pragmatismo (asociado a Calibán) y la espiritualidad (asociada a Ariel). Todo el ensayo está marcado por el horror frente a la creciente hegemonía norteamericana e imperialista y su correspondiente masificación de un arte, antes amparo del sublime humanismo y ahora en peligro de calibanización.

<sup>7</sup> Para James Clifford (1994: 321) debería sustituirse el término *identidad* por el de *identificación* como “acts of relationship rather than pre-given forms: this tradition is a network of partially connected histories, a persistently displaced and reinvented time/space of crossings”. De modo que la cuestión de la autenticidad, el origen y la esencia dejen de ser centrales en medio de una red que se articula a partir de vínculos inestables, híbridos y pasajeros.

(1997). Todas recrean la experiencia personal de sus autores, Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique y José Donoso, en Nueva York, Montpellier y Madrid, respectivamente. Con ello dan continuación a esa fecunda tradición de la escritura del yo que en Latinoamérica ha sido tan prolífica. Aquí, el juego con lo autobiográfico centra la historia en la búsqueda de una voz y un espacio dentro de un contexto extraterritorial e intercultural, en el que se produce un encuentro no sólo con el discurso del poder, sino también con otros discursos subalternos y periféricos. Cada una, a su manera, re-crea un espacio en el que Calibán se debate entre el universo de su subjetividad y la realidad urbana que lo acoge y lo rechaza, entre un lenguaje propio y a la vez ajeno, entre el territorio público de la heterodefinición y el privado de la autodefinition. A través de la palabra, voz, espacio e identificación van a convertirse en campo de batalla para la instauración y el reconocimiento de las especificidades del yo.

#### LAS TOPOLOGÍAS DEL YO

Para Foucault la época actual es la época del espacio, sobre el que occidente ha orquestado el gran mito de la circulación, la movilidad y la simultaneidad<sup>8</sup>. Con el fenómeno de la migración esta primacía se torna aún más aguda. Ya el hecho mismo de definirla como desplazamiento –forzado o voluntario– le otorga a la topología un papel preeminente en la producción del imaginario de la migración. Sin embargo, la importancia del espacio en los procesos migratorios no debe ser reducida a la mera separación o alternancia entre una geografía pasada e inaccesible y otra, presente e ineludible; igualmente crucial es la dinámica de construcción de la nueva identidad sobre un orden espacial, dividido en zonas de acceso y de clausura, zonas de reconocimiento y de invisibilidad, de comunicación y de incomunicación, zonas profanas y zonas sagradas.

En *El portero* de Arenas una voz plural (el exilio cubano) reconstruye la “incomprensible” historia de Juan, un cubano

<sup>8</sup> Cfr. Foucault (1984: 1571): L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.

exiliado en Estados Unidos a principios de los años ochenta. La novela está estructurada simétricamente en dos partes donde cada una termina con un capítulo titulado “La puerta”. La primera parte relata los repetidos fracasos de Juan en su deseo de comunicación con ese otro que conforman las numerosas diversidades reunidas en la sociedad norteamericana<sup>9</sup>. Los encuentros están siempre marcados por un monólogo del otro –egocéntrico y tiránico– que anula definitivamente la posibilidad de un diálogo. En la segunda parte, los animales domésticos invitan a Juan a un diálogo en el sótano del lujoso edificio, convirtiéndolo así en el “otro” del otro. La posición crítica frente a los humanos pero también frente a los otros animales, inscrita en la tradición del *Coloquio de los perros* y de *Rebelión en la granja*, produce ciertas dificultades de comunicación y crea, también aquí, una forma de colectividad atravesada por las jerarquías y las diferencias<sup>10</sup>. A pesar de esto, el heterogéneo grupo logra romper el círculo vicioso de su exclusión y su diferencia, y asume la huida.

Según el informe objetivo y a la vez transmutado de la voz narrativa del exilio<sup>11</sup>, Juan se integra al orden social de la ciudad de Nueva York a través de un doble espacio: el primero, público y remunerado, es la entrada de un edificio en el que ceremoniosamente abre la puerta, saluda a la variopinta colección de in-

---

<sup>9</sup> La composición de este microcosmos es en todo sentido heterogénea. En ella hay científicos, artistas, millonarios, inmigrantes integrados o enmascarados, académicos, catequistas, misantropos, alcohólicos, impotentes, obscenos, hedonistas y suicidas.

<sup>10</sup> Para un análisis detallado de la estructuración de las diferentes colectividades presentes en esta novela, remito al estudio de Lourdes Cabrera Ruiz (2005).

<sup>11</sup> Según el narrador: “[...] aquí consignamos las cosas tal como sucedieron y no como nosotros hubiésemos querido que hubiesen sucedido. Por otra parte, y esto es de suma importancia que el lector lo comprenda desde el principio, el hecho de que seamos un millón de personas las que firmemos este documento nos obliga a llevar nuestros razonamientos hacia una especie de término medio o, para emplear una expresión tan cara a esta tierra, «balancear» razonablemente los hechos. [...] el consenso general de nuestros firmantes prefirió no dañar la objetividad de este testimonio. (27). Por otra parte, esa misma voz reconoce la condición de texto narrativo y las dificultades que ello supone: realmente, no sabemos a ciencia cierta qué estilo emplear para hacer esta historia más verosímil sin por ello afectar la parte en apariencia fantástica que la misma conlleva. Desde luego al ser planteadas estas dificultades referentes a la composición literaria, propias de una comunidad cuya labor no es precisamente la literatura, algunos nos han reprochado (hasta por escrito) el haber tomado nosotros, un equipo anónimo de personas no especializadas en esta materia pero nombrado por la mayoría, las riendas de este recuento”. (151)

quilinos y les ayuda a resolver sus problemas domésticos. El otro, más íntimo y más sublime, es el espacio de superación de lo cotidiano, es el lugar de la trascendencia.

De ningún modo podía concebir que la existencia de toda aquella gente, y por extensión la de todo el mundo, fuese sólo un ir y venir de un cubículo a otro, de espacios reducidos a espacios aún más reducidos, de oficinas a dormitorios, de trenes a cafeterías, de subterráneos a ómnibus, y así incesantemente... El les mostraría «otros sitios», pues él no sólo les abriría la puerta del edificio, sino que, seguimos citándolo, «los conduciría hacia dimensiones nunca antes sospechadas, hacia regiones sin tiempo ni límites materiales». (18)

La duplicidad de universos, sólo en apariencia distintos, es aquí evidente. El espacio de Juan, ese reconocerse frente a sí mismo y frente a los otros, se producirá en el momento en el que el gesto de abrir una puerta –la del edificio– se traduzca en el ademán que indica y a la vez produce el entorno de la salvación. El saberse “el señalado, el elegido, el indicado” para mostrar el camino hacia otra dimensión de la existencia le da a su figura un matiz mesiánico, y lo desplaza de la invisibilidad – perenne condición del subalterno– a la visibilidad de un supuesto poder. Juan, Janos moderno, se transforma así en una figura liminar que controla, al menos en su propia imaginación, el umbral y la puerta. De hecho, dentro de la estructura del texto la puerta - doble- se convierte a su vez en umbral hacia un texto invisible, pero aun así posible<sup>12</sup>. Como en el caso del personaje mitológico, Juan tiene una doble faz, mezcla irresuelta de rasgos de sumisión y vanidad, de osadía y timidez, de altruismo y misantropía. Así mismo, el hecho de que sean dos los capítulos identificados con “La puerta”, con ese paradigmático no-lugar, refuerza la idea de su condición jánica. Ambos aspectos, duplicidad de espacios identitarios, así como la condición liminar y jánica de Juan, nos

<sup>12</sup> Los dos capítulos denominados “La puerta”, al dejar abierto el final, insisten en la apertura del espacio enmarcado por una puerta. En el primero de ellos, después de un recuento de todas las posibles puertas, diseñadas de manera tal que cada habitante del edificio pase con placer a través de ella, aparece la pregunta crucial: “Pero, una vez transpuesta, ¿qué?” (148). Por su parte, el segundo capítulo “La puerta” termina con un anuncio que declara la desaparición de Cleopatra, la perra egipcia convertida en líder de la horda de animales. El portero apunta solamente: “yo desde fuera los veré alejarse definitivamente” (248), sin aclarar en qué termina su propia historia.

permite considerar este texto como parte de la “narrativa de las escisiones dramáticas” que, según García Canclini (1995: 65) configuran la base del imaginario de la globalización y sus desplazamientos.

Esta tendencia a construir espacios múltiples y simular en ellos un posicionamiento “fuerte” configura también el fundamento de *El jardín de al lado*. Como en otras obras de Donoso, ésta está construida sobre entornos cerrados y sofocantes desde los que, por temporalizaciones, desdoblamientos narrativos o recursos metafíctionales, los personajes intentan huír<sup>13</sup>.

Gloria y Julio reciben una invitación para pasar las vacaciones en un lujoso apartamento de Madrid. Lo que parecería un desplazamiento común en épocas estivales, se traduce en este caso a un cambio de emplazamiento dentro del orden urbano y social. El nuevo lugar de Julio Méndez, escritor chileno en el exilio, debe permitirle terminar “la gran novela del golpe” y pasar así, a través del poder de la Historia y la palabra, a la visibilidad no sólo en el marco literario-editorial, sino también frente a una vida profundamente fragmentada. A través de la palabra recobrada y la firma, Julio espera rehacer su propio yo, reafirmarse. Sin embargo, el verbo se escapa, como se escapa la inscripción final de su rúbrica en un texto que podría ser la definitiva “práctica” de su espacio. Pues bajo esa incapacidad de aprehender la letra, está la imposibilidad de aprehender los espacios. Estos aparecen como un palimpsesto de realidad y deseo, de tiempo pasado y tiempo futuro, de ficción sobre ficción. Son pliegues y yuxtaposiciones que van borrando cada vez más los rasgos de Julio. De modo que el apartamento de Madrid cubre al de Sitges; el jardín de al lado es a la vez aquel otro en Chile, frente al que su madre agoniza; la cama en la que Gloria pugnó contra la muerte limita con el verde lecho donde termina sus días Monika Pines de Bray.

Hasta aquí podría pensarse que, como en el caso de *El portero*, estamos nuevamente ante la trascendencia, o en un registro más profano, ante una propensión a vivir “la vida en otra parte”, para muchos representativa del arte del exilio y la diáspora. El último capítulo, sin embargo, reorganiza radicalmente el texto, la voz y el emplazamiento de sus figuras. Tras un último intento de reunir

---

<sup>13</sup> Remito aquí a los trabajos de Pujals (1981) y de Chesak (1997) en los que ambas críticas analizan las diferentes construcciones espacio-narrativas de la obra de Donoso.

sus desperdigadas señas de identidad, la voz narrativa desaparece entre las callejuelas de Tánger. Pero antes se ha producido una *identificación* con un mendigo de rasgos indistinguibles, perdido en los vericuetos de Tánger, una ciudad, por lo demás, donde todo “pierde sus señas de identidad. Nuestros rostros y los otros se transfiguran por ser mutuamente indescifrables” (243). Es aquí donde el jardín plural, lugar de comuniación del deseo y de la muerte, y del que debería resurgir un ser indeleble en su percepción de sí mismo, se transforma en proscenio para la agonía:

[...] quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada ni temer nada, eliminar sobre todo este temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura, que es el de confesar esta noche misma –o dentro del plazo de quince días– la complejidad de mi derrota: jardín perdido, [...]. La envidiosa compasión que siento por este vestigio de hombre, mi fugaz impulso por rescatarlo, sanarlo, alimentarlo, consolarlo, significa que yo también necesito que me rescaten, que me sanen, que me abracen. (249)

El acto de identificación se convierte así en un naufragio, en la eliminación del espacio hecho de historia y de palabra. La tormenta de las múltiples identidades no reconocidas, del forcejeo constante entre el yo y el otro, no parece llegar a resolverse, si no es en el silenciamiento definitivo. Silenciamiento, sin embargo, que se presta también a ser leído como desdoblamiento. “Es lo que necesito, pienso [...] Borrar mis huellas para convertirme en otro” (249), balbucea Julio horas antes de su desaparición. La voz que aparece más tarde, la de Gloria como autora del texto, puede ser leída como esa primera voz renacida (puesta en su *lugar*) que, habiéndose desdoblado bajo otra figura, encuentra su espacio frente a las letras y frente a sí misma. La identidad subvertida por esta especie de travestismo<sup>14</sup> final logra articular la palabra y la pertenencia, pero no desde la estabilidad de un *continuum* en la

---

<sup>14</sup> Puede entenderse *travestismo*, en un sentido puramente narratológico, como la superposición de una voz autora/narradora femenina sobre otra masculina hasta ese momento creador, conservador y guardián del texto. A través de un desembrague, en el que se produce un cambio retroactivo de los niveles de narración, esta duplicidad deshace, en el interior del texto pero también más allá de él, la tradicional autoridad de la firma. Sólo en un sentido muy amplio esta noción de *travestismo* podría ser relacionada con aquella, sinónimo de burla, parodia o transcripción jocosa de un material literario ya existente.

historia, sino como figura híbrida en su duplicidad no resuelta. Su espacio es el intersticio abierto entre múltiples solapamientos y desplazamientos<sup>15</sup>.

Un tanto similar es la estrategia narrativa utilizada en *Reo de nocturnidad* en el relato de Max Gutiérrez, profesor de literatura, personaje subalterno y desplazado que en las noches de insomnio en Montpellier busca desesperadamente su propia ubicación. El lugar del yo, o sea, la confluencia de espacio e identidad, aparecen como tema desde las primeras líneas<sup>16</sup>:

Yo soy ese hombre que bajó del tren. Sí. Ese mismo. O, mejor, mucho mejor, yo soy *aquel* hombre que bajó del tren. Porque hay que decirlo así, con énfasis, para dar una idea más precisa de la diferencia, de la enorme distancia, hoy, entre el tipo que se instaló en esta ciudad y el que he llegado a ser.

El uso de los demostrativos indican un desplazamiento, pero también un emplazamiento. Rememorar estos lugares no significa recobrar una primera posición, sino detenerse, reconstruirlo como espacio de pertenencia para desde aquí narrar una historia que, al unir lenguaje, espacio y tiempo, descubra la lógica del viaje y dé coherencia a un cuerpo a todas luces desmembrado. La rememoración no es sólo remembranza o reunificación de los miembros; es la re-fundación de un yo ficticio a partir del poder de la palabra. El doctor Lanuse, el actante destinador de todo el relato, le aconseja a su paciente: "Añada, suprima, modifique, invente, si ello es necesario para llegar donde usted quiere realmente llegar" (17-18). No debe pasarse por alto que la reconstitución escritural de ese yo deshecho parte de la palabra hablada, o sea, de una oralidad pasada por el tamiz de la inscripción en la escritura. Como en casi toda la narrativa de Bryce Equenique, el autor hace uso de la oralidad pronunciándose

---

<sup>15</sup> Para Sharon Magnarelli la duplicidad irresuelta de la voz narrativa, que se aleja de la disyunción entre el yo y el otro para convertirse en su conjunción, es una de las formas de tratamiento de la temática del exilio: "[...] both writers embrace the inevitability of multiple subject position, refusing to privilege a seamless (if indeed mythical) wholeness".

<sup>16</sup> *Tema* es aquí, siguiendo el concepto de Cesare Segre (1985), una serie de "elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él". Debe diferenciarse del término *motivo*, que según el mismo autor denota los "elementos menores. [...] Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos[...] Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema" (342).

a favor de, pero también subvirtiendo, una forma otrora crucial en la conformación de los discursos fundacionales de las nuevas naciones latinoamericanas<sup>17</sup>. Además, el uso de la oralidad supone –según Bajtin– la inserción del discurso del otro. Ese otro entra decisivamente con la presencia de Claire, anteriormente alumna y amante, que acepta ahora el contrato narrativo de copista y coautora. De modo que la figura de Max es generada, tras las grabaciones, anotaciones y transcripciones de Claire, a partir del relato hipodiegético que recibe el lector. Como en *El jardín de al lado*, una voz narrativa femenina se superpone a la otra, masculina, sin que dicha superposición se homogeneice eliminando la ambivalencia entre una y otra. La identidad se evidencia como plural y ante la interrogante de la verdad de un yo –sea personal o colectiva– la respuesta será siempre, como reitera Max Gutiérrez, “la razón la tenemos entre todos” (18, 23).

Volviendo a la construcción del yo en el orden topológico, podemos decir que ésta es una novela netamente topológica, en la que todo gira alrededor de la permanencia o el paso, la entrada o la salida de ciertos espacios. Una vez más en la narrativa de Bryce la relación entre viaje y asentamiento constituye el eje central del relato. *Reo de nocturnidad* es una historia de muchos y constantes itinerarios, de encuentros y desencuentros, de abrazos y abandonos<sup>18</sup>. Max reconoce en el continuo desplazamiento uno de los síntomas del desamor y el desarraigado, pero al mismo tiempo intuye en la inmovilidad, impuesta ahora por su estancia en la clínica Farbel y el control del doctor Lanuse, los signos de la muerte. Salir de esa dicotomía que lo obliga al movimiento y a la acción, equivale a olvidar la figura del héroe y todas sus variantes

<sup>17</sup> Bryce Echenique (1985: 68) sitúa las prácticas de la oralidad en el centro del ser nacional peruano: “Me ha obsesionado siempre la oralidad como una cosa absolutamente peruana. Yo creo, sigo creyendo, que los peruanos son maravillosos narradores orales y que son seres que reemplazan la realidad, realmente la reemplazan, por una nueva realidad verbal que transcurre después de los hechos”.

<sup>18</sup> El viaje, la búsqueda de un camino y la repetida constatación de su inexistencia es un tema recurrente en la narrativa de Bryce Echenique. Estos desplazamientos son, además, la circunstancia que desata todo el relato posicionándose así en tema y motivo de la historia. Este es el caso de las novelas *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1989).

<sup>19</sup> La heroicidad como narración deseada para la constitución de la propia personalidad aparece, por negación, como uno de los rasgos constitutivos del personaje. En uno de los tantos intentos de autodefinición éste afirma su “miserrima calidad de resignado y doliente imbécil que le corresponde a un intelectual acomplejado ante un hombre de acción”(74).

narrativas<sup>19</sup>. Cada vez con más fuerza es ésta la única vía para llegar a sí mismo y permanecer, o lo que es lo mismo, pertenecer. Max se plantea como objetivo “bajarme de una vez por todas del tren que me trajo por primera vez a Montpellier” (25). Abandonar el viaje implica interrumpir la huida desesperada que ha supuesto la supresión de un lugar presente por otro futuro al que, en este ciclo de repetidas superposiciones, no se llegará nunca. Pues esta estrategia del no-asentamiento ha tenido como última consecuencia la fatídica dinámica de la superposición constante de un yo por una nueva narración que lo sustituye<sup>20</sup>. Sin embargo, la identidad recobrada no estará construida bajo el principio de la verdad (“Te contaré la verdad y nada más que la verdad con todas mis mentiras incluidas”) del mismo modo que, a través de la inserción de un copista/editor, irá a situarse en un espacio intermedio e inestable entre autodefinición y heterodefinición.

## CONCLUSIONES

De Darío a Retamar, las lecturas de Calibán responden a una necesidad de autodefinición asociada a los grandes relatos basados en la ruptura frente a lo que se consideraba injerencia de lo foráneo. En ese negociar los contornos de un yo diferenciado y diferenciable del poder –y del pasado- colonizador y/o imperialista, Latinoamérica no sólo asume la construcción de un “ser nacional”, sino también la construcción de un nosotros (“esa América nuestra” de la que hablaba Martí), marcado por la tensión entre el deseo de independencia y la voluntad de modernización. En ese doble impulso de unificación hacia lo interior y diferenciación frente a lo exterior, dicho paradigma podía aparecer como unívoco y estable y pasar por alto, e incluso desacreditar, las narrativas de desplazamiento e hibridación que llevaba consigo. Si bien es cierto, como afirma Lechner (1988)<sup>21</sup>, que la búsqueda de un espacio propio ha dado pie a una postura que ve

---

<sup>20</sup> El propio personaje pone en este mecanismo uno de los principios del extrañamiento frente a sí mismo: “Hacía tiempo ya, tantos años habían pasado desde que, de golpe, y sin quererlo ni pensarlo, siquiera, me descubrí colocando una realidad admirable encima de la triste realidad de mi existencia” (29).

<sup>21</sup> Cfr. Lechner (1988: 99): “Podría narrarse la historia de América Latina como una recíproca y continua ocupación de terreno. No hay demarcación estable conocida por todos. Ninguna frontera física y ningún límite social otorgan seguridad. Así nace, y se interioriza, de generación en generación, un miedo ancestral al invasor, al otro, al diferente, venga de arriba o de abajo”.

en la diferencia un signo de disgregación y de incapacidad para la (auto)definición, no es menos cierto que la producción artística latinoamericana ha enfrentado este rechazo intentando una y otra vez, asumiendo que el afuera es parte constitutiva del adentro, re-construir su territorio. Hoy por hoy resulta innegable que el mismo Calibán es, y no sólo en el interior del drama de Shakespeare, una figura desplazada. Su origen es tan occidental como el mismo Próspero al que se le opuso. Es en esa asimilación consciente de los múltiples desplazamientos del sujeto poscolonial y subalterno, donde, en mi opinión, coinciden las tres novelas que hemos analizado. Desde sus diferentes constituciones narrativas se enfrentan a la problemática de la construcción de un yo no tanto fijando los rasgos, sino partiendo de una práctica del espacio. Y sobre ese territorio del yo, territorio que es múltiple, inestable e intersticial, aparecerán las voces de ese subalterno que es, en concordancia con su "lugar", dialógico, híbrido y nómada. Sus múltiples ambivalencias podrían ser relacionadas con una reescritura del carácter ambiguo de Calibán; podrían ser también, en su insistencia en los elementos discordantes, una forma de resistencia a los mecanismos de ecualización del mercado. Al construir un "tercer espacio" retoman ese lugar, que es en el fondo la historia de Latinoamérica, que el acto de asimilación o de exclusión habían dejado pendiente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenas, Reinaldo (1990 / 2004), *El portero*, Barcelona, Tusquets.
- Bhabha, Homi (1994), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Bloom, Harold (1998), *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books.
- Bryce Echenique, Alfredo (1985), "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas", en: Cuadernos hispanoamericanos 417 págs. 65-76.
- (1997), *Reo de nocturnidad*, Barcelona, Anagrama.
- Cabrera Ruiz, Lourdes (2005), "El portero: subalternidad que se sueña otra", en: El navegante 16. (<http://www.elnavegante.com.mx/rev-17/ensayo3.htm>)
- Certeau, Michel de (1980 / 1990), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- Clifford, James (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1994), "Diasporas", en *Cultural Anthropology* 9 (3), págs. 302-337.
- Chesak, Laura (1997), *José Donoso. Escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum.
- Donoso, José (1996), *El jardín de al lado*, Madrid, Alfaguara.

- Fanon, Franz (1952 / 2001), *Peau noir, masques blancs*, Paris, Seuil.
- Fernández Retamar, Roberto (1971 / 2000), *Todo Calibán*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Foucault, Michel (1984 / 2001), "Des espaces autres", en: *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, págs. 1571-1581.
- García Canclini, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- Jáuregui, Carlos (1998), "Calibán: ícono del 98. A propósito de Rubén Darío", en: *Revista Iberoamericana 184-185*. págs. 441-455.
- Lechner, Norbert (1988), *Los patios interiores de la democracia*, Santiago de Chile, Flacso.
- Mignolo, Walter (1995), *The darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Nuez, Iván de la (1998), *La balsa perpetua*, Madrid, Casiopea.
- Pujals, Josefina A. (1981), *El bosque indomado donde chilla el obsceno pájaro de la noche: un estudio sobre la novela de Donoso*, Miami, Universal.
- Rodó, José Enrique (1900 / 1983), *Ariel y otros ensayos*, México, Porrúa Eds.
- Rodríguez Monegal, Emir (1978), "Las metamorfosis de Calibán ", en: *Vuelta*, 25, págs. 23-26.
- Segre, Cesare (1985), "Tema / motivo", en: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, págs. 339-66.