



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Literatura motel

Vidas inmundas en la narrativa breve estadounidense contemporánea

Juan Evaristo Valls Boix

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL
JUAN EVARISTO VALLS BOIX

LITERATURA MOTEL

Vidas inmundas en la narrativa breve
estadounidense contemporánea

DIRECTOR
PROF. DR. ÀLEX MATAS PONS

Tesis doctoral

LITERATURA MOTEL

Vidas inmundas en la narrativa breve
estadounidense contemporánea

Memoria presentada para optar al grado de doctor por la

Universidad de Barcelona

Programa de doctorado en Estudios Lingüísticos,
Literarios y Culturales

Autor: Juan Evaristo Valls Boix

Director: Prof. Dr. Àlex Matas Pons

Tutor: Prof. Dr. David Viñas Piquer

BARCELONA, 2023



DISEÑO EDITORIAL Y PORTADA: CAMILA GONZÁLEZ S.
FOTOGRAFÍAS: JAVIER PAVEZ, INGER FLEM SOTO, FRANCESCA ROTGER Y JARA DE TOMÁS

A love letter to LA

All that old road of the past unreeling dizzily as if the cup of life had been overturned and everything gone mad.

Jack Kerouac, *On the Road*

La palabra casa es algo semejante a un pensamiento congelado que el pensar debe descongelar, deshelar, por así decirlo, siempre que quiera averiguar su sentido original.

Hannah Arendt, *De la historia a la acción*

Resumen (bilingüe)

El objetivo de la presente tesis doctoral consiste en estudiar las características de algunas poéticas relevantes en la ficción estadounidense contemporánea que podrían definirse bajo el término Literatura Motel. Esta poética cuestiona el espacio común que sustenta tanto la World Literature como el mercado mundial “neoliberal”, y desacredita las promesas de cosmopolitismo, globalización, conectividad y circulación que auguran el progreso y la mejora de las formas de vida contemporáneas. Propone articular una política de la literatura desde el espacio del motel, una infraestructura de habitabilidad y de sentido cuya esencia es inconmensurable con el mundo y con el hogar: el motel constituye una falta de propiedad, la pérdida estructural de sentido. Como espacio literario y espacio social, el motel impone la necesidad de articular una forma de convivencia para aquellos que no tienen nada en común, porque lo han perdido todo. Paralelamente a las dinámicas de globalización neoliberal y circulación global de las obras como World Literature, estas poéticas encarnan la precariedad, el agravio, la abyección, la banalidad y la incertidumbre de las formas de vida que siempre acompañan parasitariamente a esos procesos de mundialización. La literatura hace valer su vocación política cuando hace visibles y pensables estas vidas inmundas, unas formas de vida que, aunque ilegibles y expulsadas del mundo, son la condición de posibilidad para su orden y funcionamiento.

Así, la Literatura Motel es la literatura inmunda en la era de la World Literature, y encarna las estructuras de la sensibilidad de aquellos que lo han perdido todo, que viven sin nada propio y desterrados del mundo: obreros, prostitutas, alcohólicos, inmigrantes, desempleados, mendigos. Esta tendencia puede encontrarse en autores que cultivaron privilegiadamente a lo largo de su carrera la forma del cuento (Carver, Berlin, Shepard, Williams, Moore, Hempel, Veasna So, Monalisa Ojeda), y redefinieron así el género para pensar aquello impensable por su misma condición precaria. Como tal, constituye una especie de “subgénero” de la poética de la World Literature.

La Literatura Motel no es cosmopolita, sino marginal; no es global, sino ajena al mundo; no circula, sino que viaja y es intraducible; no tiene identidad, sino que es invisible. La Literatura Motel nos insta a enfrentarnos a la persistencia de la incoherencia, la banalidad y la incomunicación como aspectos paradójicos e inextricables del proyecto de una literatura mundial.

Abstract

The aim of this dissertation is to study the characteristics of some relevant poetics in contemporary American fiction that could be defined under the term Motel Literature. This poetics questions the common ground that sustains both World Literature and the neoliberal world market, and discredits the promises of cosmopolitanism, globalization, connectivity, and circulation that augur progress and the improvement of contemporary ways of life. He proposes to articulate a politics of literature from the space of the motel, an infrastructure of habitability and meaning whose essence is incommensurable with the world and with home: the motel constitutes a lack of ownership and property, a structural loss of meaning. A space both social and literary, the motel imposes the need to articulate a form of coexistence for those who have nothing in common, because they have lost everything. Parallel to the dynamics of neoliberal globalization and global circulation of works such as World Literature, these poetics embody the precariousness, the abjection, the banality, and the uncertainty of the ways of life that always parasitically accompany these processes of globalization. Literature asserts its political vocation when it makes these unworldly lives visible and thinkable:

Thus, Motel Literature is the unwordly literature in the era of World Literature, and embodies the structures of the sensibility of those who have lost everything, who live with nothing of their own and banished from the world: workers, prostitutes, alcoholics, immigrants, the unemployed, beggars. This tendency can be found in authors who mainly cultivated the short story form (Carver, Berlin, Shepard, Williams, Moore, Hempel, Veasna So, Monalisa Ojeda), and thus redefined the genre to think that which is unthinkable because of its very precarious condition. As such, it constitutes a sort of minor literature, a “subgenre” of the poetics of World Literature.

Motel Literature is not cosmopolitan, but marginal; it is not global, but alien to the world; it does not circulate, rather it travels and is untranslatable; it has no identity, but unreadable. Literature Motel urges us to confront the persistence of incoherence, banality and non-communication as paradoxical and inextricable aspects of the project of a World Literature.

Indice

Resumen (bilingüe)	9
Abstract	11
Gratitud, poco antes de irnos	15
PRESENTACIÓN	17
SALIDA DE LOS ÁNGELES	
Introducción	19
Del método	25
Hipótesis y objetivos	30
PACIFIC COAST HIGHWAY	33
Hotel Splendid	35
Grand Hotel Budapest	55
The Walden Motel	71
3 Inn	101
Angel's Laundromat	125
Holiday Inn	149
Carver Country	165
Echo Courts (or, The W.A.S.T.E. Land)	181
Long Beach	203
Rancho La Brea	219
Chuck's Donuts	233
Motel Lark (apenas una parada técnica)	245
LLEGAMOS A SAN FRANCISCO	253
CONCLUSIONES	
Bibliografía	269

Gratitud, poco antes de irnos

Es 30 de julio, celebro mi cumpleaños, son treinta y dos. Esta noche tenemos entradas para una warehouse en el Downtown de Los Ángeles, al día siguiente salimos a recorrer la West Coast hasta San Francisco. Yo no sé lo que son los viajes sin mis amigos.

Por cada litro de gasolina con que lleno el depósito del coche, por cada DJ del *lineup* clandestino, pienso en todos los compañeros que se han ido subiendo y bajando de este viaje, los convoco a todos esta noche y en las carreteras que nos aguardan.

Quiero dar las gracias a Bruce Bégout, a Michael Rubenstein, a Javier Uriarte y a Jacques Lezra, que me acogieron respectivamente en Burdeos, Nueva York y Los Ángeles. Sin su hospitalidad y su inteligencia no habría sabido a dónde viajar.

Tantos otros colegas de la academia a quienes quiero y admiro me han orientado de mil formas. Doy las gracias a Annalisa Mirizio, a Aurélie Vialette, a Cristina Alsina, a Max Hidalgo, a Cynthia Stretch, a Erin Graff-Zivin. Tengo suerte de haber viajado con el grupo de Pensamiento Contemporáneo Posfundacional: Laura, Xavi, Ester, Virginia, Paula, Adrià, ojalá volvamos al desierto.

Para viajar es preciso dormir, y celebro mi suerte porque Léa y Marco, Javier y Fernando, Inger y Kike, Paula y Jacques me acogieran en sus casas. Gracias por su cariño a las compañeras de Nueva York, Mario, Bea, María, Valentina; gracias a Héctor, que nunca dejó de caminar; gracias a Ximi, que nunca dejó de festejar. Gracias a las compañeras de Los Ángeles, Inger, Kike, Javi, Caroline, Franche, Nora, Carlos, Gerald, Caro, Ronald, porque con ellos se come rico, se vive mejor. Marina, gracias por llevarme al cine, por aquellas mañanas en Silver Lake.

Recién salíamos del confinamiento, era verano en 2020, y participé en aquella edición virtual del Institute for World Literature. Gracias a David Damrosch, a Delia Ungureanu y al conjunto de profesores e intelectuales por todas las discusiones y por tanta inspiración. Allí conocí a Aina, aprendo de ella desde entonces.

Si no me canso de viajar es porque no me canso de mis amigos. Me hace feliz compartir con todos ellos, aquí los enumero: Carlos, Blanca, Pau, David, Luis, Guillermo,

Marta, Jara, Andrea, Cami, Helena, Lucía, Edu, Joan, Vicente, Laia, Albert, Marta S., Begoña, Marta L., Sabri.

Quiero dar las gracias a mi tutor, David Viñas, inteligente y estratégico, diplomático: por sus consejos sabré manejarme en la institución académica en lo sucesivo.

Quiero dar las gracias a mi director, Àlex Matas, por la generosidad de su inteligencia, por su honestidad en la lectura, su suspicacia, su paciencia. Su confianza ha sido vasta como el cielo de Altadena.

Ya está lleno el depósito. Arranca y vámonos.



PRESENTACIÓN
SALIDA DE LOS ÁNGELES

Introducción

El objeto de la presente tesis doctoral consiste en el estudio de algunas poéticas relevantes en la narrativa breve estadounidense contemporánea que podrían definirse bajo el término Literatura Motel. En estas poéticas se ensaya una versión del género literario del cuento que destaca por su carácter fragmentario y aparentemente inconcluso, una precariedad formal que se corresponde con la experiencia que todas ellas narran: la experiencia de la pérdida. A través del análisis de estas poéticas precarias, este estudio tiene el propósito de armar una política de la literatura, en el entendido de que la vocación política de la literatura consiste en hacer decibles formas de experiencia y estructura de sensibilidad que resultan irreconocibles o se encuentran invisibilizadas en un espacio político normalizado, que aquí se corresponde al de las sociedades neoliberales, cuyo desarrollo Foucault, entre otros, cifra desde los años setenta hasta nuestros días (cf. Laval 2020). En palabras de Rancière, la vocación política de la literatura consiste en dar parte a los sin parte, a aquellos expulsados del reparto de lo sensible (2000), a quienes lo han perdido todo. En palabras de Deleuze y Guattari, el estudio de estas poéticas del cuento precario tiene por objetivo definir una literatura menor, a saber, la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor (1978, 28, 34). Quienes solo pueden hablar en la lengua que les oprime son aquellos que solo pueden vivir en un espacio que les expulsa. Esa lengua es el inglés, y ese espacio es, paradójicamente, el mundo. El propósito de esta tesis consiste en estudiar los modos en que la literatura hace visible la experiencia y la sensibilidad de las vidas inmundas. Fuera de la lengua y fuera del mundo, son poéticas precarias que dan cuenta de ruinas-de vida, de la existencia de los perdedores.

Las formas de experiencia que aquí se tematizan se sostienen sobre la pérdida de un lugar propio, la pérdida de la casa. La expulsión del mundo es, al mismo tiempo, la imposibilidad del hogar, de un espacio de sentido propio. La asunción de esta pérdida de la casa se sostiene en dos lecturas del siglo xx. La primera de ellas, tematizada clásicamente por autores como Theodor Adorno (2008) y desarrollada recientemente por autores como

Matas Pons (2017), sostiene que el desencanto del mundo que, según Weber, adviene en la Modernidad con el surgimiento de las ciencias modernas continua en el mundo contemporáneo con una pérdida de la autenticidad, es decir, de lo propio. Esta pérdida de lo propio, leída en ocasiones por autores decadentistas humanistas como un proceso de deshumanización, es correlativo al desarrollo de las ciudades modernas de alcance metropolitano como el espacio de expansión del capitalismo en su estadio maduro, fabril. En segundo lugar, puede leerse, en términos clásicos de Lyotard, como el fin de un metarrelato (1987), el metarrelato de pertenecer orgánicamente a una realidad ontológica estructurada como un sentido total y cerrado, que en ocasiones da en llamarse naturaleza. Si Lyotard denunciaba que Auschwitz era el nombre de la masacre de un pueblo, y como tal, de la destrucción de ese metarrelato que es el pueblo como sujeto histórico, el desarrollo del capitalismo contemporáneo ha puesto fin al metarrelato de la autenticidad por la destrucción progresiva de espacios propios, es decir, por la progresiva imposibilidad de una cosa, por el devenir inhabitable del espacio colectivo.

Clásicamente, es Hannah Arendt quien denunció en *La condición humana* (2020) que el mundo moderno y contemporáneo se caracterizaba por la expansión de las relaciones económicas en detrimento de las relaciones propiamente políticas, una expansión que reducía la comunidad a una sociedad y traducía en relaciones fundamentalmente económicas cualquier tipo de relación. La pérdida de la casa es una forma de la pérdida de lo auténtico, y no solo da lugar a una inhabilitación potencial de todo el espacio, sino que sobre todo marca el advenimiento de una forma nueva de sujeto, que Marx y Engels denominaron “proletario” y que, años más tarde, autores como Deleuze han denominado el *homo tantum* (1993) o el *Bloom*, siguiendo a Tiqqun (2005). Vivientes sin atributos, su pérdida de lo propio es una pérdida de la casa y una pérdida de mundo, la pérdida de un mundo en común fundamentado en una identidad compartida.

La pérdida de la casa es la expresión material y efectiva de esta pérdida ontológica de la autenticidad, y en términos materialistas se enunciaría como la gradual conversión del derecho a la vivienda en un privilegio del habitar. El espacio se torna inhabitable al mismo tiempo que la experiencia se vuelve indecible.

En este sentido, una política de la literatura no puede articularse desde la figura del mundo (*world*), tal y como se ensayó en los 2000 y los 2010 por autores como Damrosch (2003; también Le Bris 2007), así como tampoco puede articularse desde otros espacios cerrados y articulados desde el sentido como la nación o la república. La figura del mundo, el orden mundial, se constituye precisamente mediante la expulsión sistemática de ciertas vidas, y así muestra su connivencia, como clásicamente señalaran Marx y Engels,

con el mercado mundial. Para pensar cómo hablan quienes han sido privados de sentido, cómo habitan aquellos que han sido privados de casa, cómo viven y aman, en fin, las vidas inmundas, es preciso articular un espacio ajeno al mundo, un espacio que se sostiene en la falta misma de un lugar propio y de un mundo en común. Empleamos la figura espacial del motel para pensar esta carencia estructural. Hemos elegido la figura del motel como ese lugar que señala una serie de espacios que, concebidos urbanísticamente como espacios de tránsito o de mera transacción económica, acaban recibiendo vidas, tornándose en la ocasión para el enraizamiento de vidas arruinadas y privadas estructuralmente de arraigo: moteles, parking lots, lavanderías, gasolineras, drive thrus, descampados, tantas formas del afuera, un afuera que habita el corazón mismo de la metrópolis moderna como espacio capitalista. El objetivo del presente estudio consiste en proponer una política textual concebida como una literatura motel, una literatura de las vidas inmundas. La literatura motel no es sino un subgénero de la literatura mundial, a la vez expulsada y consustancial al mundo, la excepción del mundo, en términos de Agamben. La literatura motel es la literatura de un pueblo que falta, la literatura de las vidas inmundas, el conjunto de modos de decir y vivir de aquellos a quienes la vida y todos sus sentidos les han sido vedados. Como subgénero de la literatura mundo, la literatura motel es una literatura menor, una literatura intraducible, esa literatura de los restos que el mundo necesita expulsar para producir su ordenamiento.

Quizá este trabajo sea un ensayo sobre la melancolía inherente al capitalismo, que diseña unas vidas estructuradas desde la pérdida, una pérdida cuyo objeto se ha olvidado o nunca se ha conocido. ¿Quién sabe algo de sí mismo? En términos materialistas, la literatura motel viene a denunciar, efectivamente, la fragilización de la vida y la violencia sistémica en la que se asientan tantos cuerpos condenados a vivir deambulando, nómadas universales en busca de algo que desconocen, trabajando para sostener el reconocimiento de aquello que han perdido. En términos poéticos, la literatura motel habría de pensar esa falta estructural como oportunidad para modos de afectividad, de vínculo social y de convivencia inéditos en la normatividad capitalista, quizá más justos, más hospitalarios, menos afectados por las lógicas del capital. Así, la literatura motel es la literatura de la hospitalidad, tal como Derrida la entendida: es la poética de los otros.

Si este estudio se sirve del motel, se enmarca en un análisis de la tradición literaria contemporánea en la que esta figura puede considerarse cronotópica: la literatura estadounidense. Se ciñe en la producción literaria desarrollada a partir de los años 1970's, fecha que toma orientativamente como la estabilización de la fase tardía o neoliberal del sistema capitalista. Se circunscribe, como se ha señalado, en la narrativa breve, particularmente

la producción de cuentistas, de escritores que cultivan el cuento como su forma literaria preferente: Raymond Carver, Lucia Berlin, Sam Shepard, Lorrie Moore, Joy Williams, Chris Offutt, Amy Hempel, AH Homes, Manuel Muñoz, Anthony Veasna So, Bryan Washington, Iván Monalisa Ojeda. Recientemente, Eduardo Lago (2018) ha compuesto una historia de la literatura estadounidense atendiendo a lo que denomina “Escuela de la Dificultad”, con la que trata de leer el desarrollo del posmodernismo y sus herederos a través de una apuesta generalizada por la experimentación y la complejidad de las formas lingüísticas, con autores como John Barth, Thomas Pynchon, David Foster Wallace, Bret Easton Ellis, Don DeLillo, Paul Auster, Ben Marcus, Joshua Cohen. La tradición literaria estadounidense que la presente tesis trata de rescatar y tematizar, en un desarrollo perfectamente paralelo a la que Lago estudia, bien podría denominarse “Escuela de la Banalidad”: lo prosaico, la austeridad retórica, la incomunicación, la sencillez y la brevedad podrían constituir superficialmente los rasgos de estas poéticas moteleras. Hay algo mimético, en sentido adorniano, en todas ellas: dan a ver una existencia frágil y precaria, privada de casi todo, retirada del mundo; en ese sentido, emplean una escritura que da cuenta de lo perdido, una escritura que se despliega en la ausencia de la palabra, esto es, del sentido y del mundo. También este proyecto es una reflexión sobre la banalidad, que no es sino una versión infraordinaria de los límites de lo decible y lo habitable.

Quizá el primer deseo de pensar el espacio de la literatura surgió cuando emprendí seriamente la lectura de la narrativa breve de Carver, y cuando pude relacionarla con la escritura de Shepard, la de Berlin y la de otros escritores de motel. La singularidad de sus textos me brindó enigmas y energías suficientes como para tratar de rastrear las lógicas del espacio y su relación con el sentido en su pensamiento, con lo que el momento afirmativo, tético, de este trabajo se asienta en este ejercicio. Así, es una crítica generalizada que el trabajo de Derrida y de otros teóricos europeos sobre la literatura a lo largo de toda su carrera solo se haga cargo de un modernismo literario europeo y canonizado (Baudelaire, Joyce, Beckett) y solo se aproxime a autores contemporáneos firmemente consagrados como Celan, u otros muy afines a sus premisas teóricas como Ponge o Blanchot. Enfrentar el pensamiento de estos autores con la narrativa de escritores contemporáneos supuestamente alejados de su radio de acción resultaba un reto para probar el alcance de la deconstrucción y su vigencia. Tantos otros escritores norteamericanos podrían haberse añadido a una literatura motel, como Cheever, Crumley, Banks, el trabajo también podría haberse enmarcado en otra época y haber hallado allí también gentes sin casa y casas sin gente (Faulkner, Nabokov, McCullers, Mansfield), figuras de lo inmundo por todas partes del mundo. Siempre son las cuestiones de espacio las que forman las disyuntivas y los abandonos.

De todas estas inquietudes, que he tratado de escribir a lo largo del presente trabajo, emerge la propuesta de una literatura motel. Se trata de una literatura que ha abandonado el mundo, o que lo ha recorrido y no ha encontrado más que un extenso desierto de suburbios, y que quiere reducir al máximo sus vinculaciones con el mercado de obras literarias. Esta propuesta constituye una exigencia, un aviso crítico basado en la vulnerabilidad, la desposesión, el secreto y en una suerte de habitar sin hábito marcado por la ilegibilidad y el movimiento. Esta forma de concebir la literatura comparada es imposible en el mejor sentido del término, o en la acepción que Derrida le dio: supone una exigencia ineludible, una urgencia para no reducir la literatura a una colección de propiedades y datos. Busca hallar en ella algo interminable, inasequible, quizá un viaje.

La elección de aquellos escritores en concreto para articular la propuesta del estudio lo hace en ocasiones derivar, en sus últimos capítulos, hacia una suerte de discusión sobre el realismo en literatura. Quizá por ello convenga, al menos, señalar los distintos caminos que se han abandonado y cuyo seguimiento habría ofrecido propuestas tanto o más sugerentes que la actual. Pensar espacios literarios como la frontera de Magris y su *Microcosmos*, dedicar más atención al omnipresente Blanchot o a Deleuze, a los hoteles y los personajes desarraigados de Sebald, considerar con atención la noción de mundo y de ciudad en Jean-Luc Nancy, el cronotopo de Bajtín, la *ville-réfuge* de Derrida o, en el ámbito de la literatura, la territorialización en otros trabajos de Pynchon como *Mason & Dixon* o el país-simulacro de *Inglaterra, Inglaterra*, de Barnes y los recientes libros de Jean Rolin, o las ciudades espectro de Modiano, entre tantísimos otros, habría supuesto un viaje muy distinto, quizá más provechoso. Uno nunca puede detenerse en todos los moteles, ni alargar el viaje más allá de sus energías.

Esta falta de combustible supone la limitación del presente estudio al campo de la literatura. Una exploración por el cine motel (Hitchcock, Kubrick, Coen, Scorsese, Sofia Coppola, Lynch, Saul Baker, etc.) o por su fotografía, que tiene a Stephen Shore como su gerente, sería el viaje de otra vida.

En suma, este trabajo querría ser el resultado de esta encrucijada de caminos. Su recorrido sigue en ocasiones las tentativas de Ryan en *The Novel After Theory* por confrontar literatura y teoría para pensarlas a la vez, como iguales, sin jerarquías. A su vez, se muestra deudor, como ya se ha mencionado, de la crítica de Emily Apter y sus esfuerzos por hallar en la literatura modelos teóricos y formas de pensamiento críticas -por tanto, también en conversación- con propuestas teóricas y filosóficas. Y no puede sino aprender de las estrategias desplegadas en estudios como *Le territoire des philosophes*, editado en 2009 por Thierry Paquot y Chris Younès, la *Théorie des maisons. L’habitation, la surprise* de Benoît

Goetz, el reciente *Untranslating Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought* de Jacques Lezra o la clarividencia de los análisis de *Institutions of World Literature. Writing, Translations, Markets*, editado por Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen. Sus plumas de referencia son las de Wayne Koestenbaum y su *Hotel Theory*, el Bruce Bégout de *Lieu Commun*, la Joanna Walsh de *Hotel*, y todos los viajes y los deseos de Eve Babitz. Este ensayo querría instalarse en un punto equidistante de todas estas investigaciones.

En el mundo contemporáneo, vivir se ha vuelto imposible, y sin embargo sigue siendo habitado. Se defiende en este estudio que la vocación política de la literatura consiste en hacer legible esa imposibilidad, en reconocer la violencia de esa imposibilidad, pero también sus oportunidades. Las vidas de motel no son, desde luego, la oportunidad para un nuevo mundo, no tienen nada de utópico. Son, antes bien, la posibilidad de otra vida, y la realidad de la vida de los otros, de todos aquellos que no son, que no somos, de este mundo.

Del método

La metodología de la presente investigación se compone de diversos compromisos con tradiciones y debates contemporáneos en teoría literaria y filosofía política. En primer lugar, la idea de proponer una política de la literatura organizada desde la figura del motel, una figura de la heterotopía marcada por una cierta precariedad formal, se alinea con las críticas que autores como Emily Apter (2013) y Jacques Lezra (2019) elaboraron contra el paradigma de la World Literature por sus connivencias con las dinámicas de globalización capitalista: la presente habría de concebirse como una concepción “no goetheana” de la literatura comparada (Apter 2013, 177). Esta filiación con las políticas de lo intraducible señala otro compromiso teórico latente pero sólido, a saber, la afinidad con algunas de las propuestas que Oliver Marchart denominó “pensamiento político posfundacional” (2009): la tesis se encuadra en algunas de las reflexiones sobre la relación entre literatura y política que han elaborado autores como Michel Foucault (2013, 2009), Jacques Derrida (1992), Jacques Rancière (2014, 2007), Jean-Luc Nancy (2004) y Giorgio Agamben (2016b), entre otros, en los que puede reconocerse una clara ascendencia posestructuralista.

En segundo lugar, la tesis se adscribe en una línea de pensamiento que en ocasiones se ha reconocido como un “giro espacial” que trata de concebir la literatura como espacio. Es Foucault quien tempranamente proponía, de un modo lejanamente similar a la topología del habla lacaniana y a las tempranas concepciones estructuralistas del lenguaje, que “le langage est (ou, peut-être, est devenu) chose d’espace (2001 [1966], 407), y será más tarde Jameson quien, ante el advenimiento del posmodernismo como una lógica cultural tardocapitalista que reconoce a la teoría como bien de consumo y cancela su distancia crítica, apuntaba que

todo modelo de cultura política, para adaptarse a nuestras actuales circunstancias, ha de presentar necesariamente las cuestiones espaciales como su preocupación estructural fundamental. En consecuencia, definiré provisionalmente la estética de esta nueva (hipotética) forma cultural como estética de los *mapas cognitivos* (Jameson 2015, 113)

A nuestro parecer, este giro espacial comporta una doble apertura para la crítica y la política literaria, dos oportunidades que este trabajo trata de explotar. En primer lugar, el giro espacial reconoce que el espacio urbano es un espacio de escritura, producido literariamente por todos aquellos que practican la ciudad (cf. Marchart 2019, 101ss), como se preocuparon por mostrar pensadores clásicos del urbanismo y la literatura como Lefebvre (1974), De Certeau (1990) y Barthes (1985): a este respecto, nuestro trabajo aborda una serie de espacios que señalan, bajo el índice del motel, una incertidumbre o pobreza de sentido que se corresponde con la vulnerabilidad de las vidas que lo habitan. En segundo lugar, el giro espacial defiende, siguiendo a Jameson, que la teoría adquiere un potencial crítico insoslayable al pensar la literatura desde las relaciones topológicas que se establecen entre obras, autores, temas, recursos literarios: una estética de los mapas cognitivos gana en lo epistemológico al mismo tiempo que en lo político, pues saber dónde (situación, tradición, campo intelectual) implica conocer cómo (limitación y alcance de propuestas interpretativas, clasificatorias, relaciones de poder entre modos académicos, etc.). A este respecto, nuestro trabajo se distancia de figuras espaciales como el mundo, la nación, la república, el árbol o el mapa, que se caracterizan por una aspiración totalizante y una saturación hermenéutica de los espacios literarios (que se sostiene desde la identidad a sí mismas de cada obra literaria y de cada autor), para proponer una política literaria desde lo intraducible, lo inexhaustivo y lo incomunicado: es decir, sostenida desde la diferencia radical que estructura un espacio literario. De ahí también la elección de una figura espacial, el motel, estructurada desde el viaje y el movimiento (motor+hotel).

En esta línea, este trabajo mantiene una inspiración metodológica de diversos grupos de investigación contemporáneos. En primer lugar, se vincula en sus modos de hacer con el grupo *FRINGE. Urban Narratives: Peripheries, Identities, Intersections*, dirigido por la prof. Patricia García (U. Alcalá H.), que hace de la literatura un espacio político desde un enfoque interdisciplinar y explora las relaciones entre cultura urbana y grupos marginados o estigmatizados, como sujetos racializados o sexualidades heterodisidentes. Además, guarda muchas afinidades con el equipo de *Global Urban Narratives*, dirigido por la prof. Susan Moffat (UC Berkeley), que estudia desde una óptica multidisciplinar las formas de vida en regiones metropolitanas en expansión y las situaciones de vulnerabilidad que le son intrínsecas (por motivos climáticos, sociales, raciales, etc.) al mismo tiempo que valora la oportunidad para la creatividad y la innovación de estos lugares, y la codificación literaria y estética con que se construyen. Por último, guarda relación en su propuesta analítica con la red de investigación “Literaturas anglófonas del siglo XXI: espacios narrativos y performativos”, liderada por el Prof. Rodrigo Andrés (U. Barcelona), y en concreto con su

proyecto de investigación “Casas inquietantes: viviendas, materialidad y subjetividad en la literatura de Estados Unidos”.

En otro orden, el método de la presente investigación se inscribe en los esfuerzos recientes por articular un comparatismo literario desde las infraestructuras. Autores como Michael Rubenstein (2010, con Neuman 2020) o Adriana Johson y Damien Nemser (2022), solidarios con algunos postulados provenientes del ecocrítica, proponen elaborar lecturas comparativas materialistas donde el criterio de comparación no es ningún elemento antropomórfico (personajes, vivencias, ideas) ni formal (géneros, recursos, “estilos”), sino antes bien un elemento infraestructural: la electricidad y la iluminación, la circulación de las aguas potables y residuales, las estructuras de transporte público (ferrocarriles, metros), etc. Leer la infraestructura y desde la infraestructura revela los modos en que relaciones de poder como la clase y la raza son pensados y articulados desde la literatura, y permite una reorientación política novedosa de la lectura crítica. En el caso de nuestro trabajo, es la vivienda, y el acceso a la vivienda (la relación con el suelo, el hábito del territorio) la infraestructura que funciona como criterio para comparar los textos que nos ocupan. En particular, la figura espacial del motel, y la serie de espacios que designa, encarnan con solidez no tanto la infraestructura de la vivienda, sino su carencia, esto es, la imposibilidad de habitar, la expulsión del territorio. En este sentido, paradójicamente, la infraestructura del hábito del suelo se sincroniza con la infraestructura por excelencia del desplazamiento en Estados Unidos, la carretera. Si tienen algo en común Raymond Carver con Monalisa Ojeda, Lucia Berlin con Manuel Muñoz, Anthony Veasna So con Sam Shepard, o Lorrie Moore con Chris Offut, es que todos sus personajes habitan una espacialidad en crisis, una espacialidad violenta que expulsa a aquello que, no obstante, acoge. Este proyecto sostiene que ese rasgo infraestructural configura la estructura de los textos, esto es, exige una serie de compromisos estéticos y formales. Asimismo, que sea una infraestructura en crisis lo que funciona como criterio de comparación del corpus literario sostiene en buena medida su vocación política: la producción literaria de la sociedad neoliberal estadounidense (1970-2020’s) que nos ocupa denuncia y hace pensable la progresiva transformación del derecho a la vivienda en un privilegio a la vivienda, esto es, en una imposibilidad de la casa o una deshabilitación del suelo. De ahí la proliferación de figuras espaciales alternativas (no-lugar (Augé), heterotopía (Foucault), tercer espacio (Starbuck’s), tercer paisaje (Clément)) que este trabajo explora en su paradójica transformación en lugares de vida, en viviendas.

Cabe valorar en términos metodológicos qué comprensión del término “política” sostiene el presente trabajo. Tres referencias son aquí fundamentales, en los (pocos) puntos

que pueden tener en común. En primer lugar, nos servimos del modo en que Rancière articula una política de la literatura, al sostener que la literatura tiene la capacidad de intervenir, modificar y producir repartos de lo sensible, abriendo espacios de disenso, dando parte a los sin parte, inaugurando escenas de igualdad: aquí se estudian y se leen quienes no tienen voz, quienes lo han perdido todo, quienes viven en los márgenes del mundo y del sentido porque solo como exiliados pueden habitarlo: no el sentido, sino su resto, no la identidad, sino lo diferente, no la circulación de mercancía, sino la circulación de basura. Todos estos cuerpos se reconocen en este trabajo como “vidas inmundas”, la vocación política de la literatura motel consiste, como se observaba más arriba, en volver visibles y decibles estas estructuras de experiencia más reales por más comunicables. En segundo lugar, una lectura materialista de un reparto de lo sensible como el de las sociedades neoliberales pone de manifiesto relaciones de violencia y procesos de segregación raciales y de clase que vuelven pertinente la vinculación de la propuesta política ranciereana con una concepción de la política desde la tradición de la biopolítica, en particular desde la obra de Giorgio Agamben y Judith Butler. Las “vidas inmundas”, que se corresponden a la parte sin parte ranciereana (sin voz, sin rostro, sin lugar, condenados al nomadismo), constituyen una particular forma de aquello que Agamben denomina “vida nuda” (1998), vidas marcadas por su relación estructural con un poder soberano que las devasta y fragiliza sistemáticamente, vidas estructuralmente *excepcionales*, expulsadas del espacio político. En tercer lugar, se toman las nociones de “alteridad” y “hospitalidad” de Jacques Derrida (Derrida y Dufourmantelle, 1997): estas vidas inmundas, precisamente por no tener parte en un reparto de lo sensible y ser, en ese sentido, irrepresentables, son rostros de la alteridad, instancias incalculables e incommensurables en un cierto orden lógico-discursivo. Por ello mismo también, abren la posibilidad, imposible por ahora, de otras formas de habitar, de relacionarse, en suma, de vida. En este sentido, la literatura motel es política por ser hospitalaria, por acoger y pensar a los cualquiera: su hospitalidad radica en recibir, esto es, hacer pensable en términos estéticos, los distintos cuerpos de la alteridad.

Además de las acotaciones cronológicas y temáticas que definen el corpus literario del presente estudio, cabe señalar que todas las obras aquí abordadas se adscriben al género literario convencional del cuento. Más aún, todos los autores estudiados –con excepciones justificadas– son cuentistas, esto es, escritores que le dieron al género del cuento un privilegio y una centralidad por encima de cualesquiera otros géneros: no son, así, novelistas que escriben cuentos, en ellos el cuento no tiene un carácter subsidiario o secundario, sino principal. La tradición de cuentistas contemporáneos estadounidenses que aquí se pone en valor no solo guarda una cierta coherencia relativa a una serie de rasgos estilísticos y

temáticos, sino que en ellos la brevedad del cuento es solidaria con una cierta condición social de precariedad: el cuento estadounidense es el género de los perdedores, y estos autores lo han cultivado quizá con una escritura en falta, una escritura de la falta que puede hacer comunicable y visible –mejor que otras propuestas narrativas y sus afanes de completud y grandiosidad– una fragilidad en la forma-de-vida que esas vidas no pueden sino adoptar. El cuento, como forma en ruinas, es solidario con la ruina de aquellas formas de vida, con vidas que solo se desarrollan desde su ruina constitutiva.

Se conoce que Deleuze y Guattari señalaban en *Qu'est-ce que la philosophie ?* que la tarea de la filosofía consistía en crear conceptos. Este proyecto hace suya esta propuesta para la teoría literaria, y concentra sus hipótesis y propósitos literario-políticos en la invención de un término, la Literatura Motel. El término nace como una perversión del concepto de *World Literature*, casi como una desviación irónica que se pregunta por lo inhumano en la época de la mundialización, y le atribuye un espacio otro, una heterotopía –contraria a la casa, y al mundo, y a la lógica de lo propio que sustenta a ambos– para pensar esta falta de lugar, coherente con una falta de sentido y manifiesto en una serie de violencias sistémicas que, aunque estructurales, parecen invisibles en el modo de consumo que articula la *World Literature*. “Literatura Motel” es un intraducible, mientras que los principales paradigmas de política literaria se articulan desde el presupuesto de la traducción y la circulación.

Por último, la presente tesis doctoral tiene una aspiración formal hacia el género del ensayo. Aspira, ante todo, a desplegar un proyecto personal de escritura, un proyecto que, aun satisfaciendo el rigor y la precisión propios de un trabajo académico, guarda distancias con el academicismo y con los protocolos de producción textual que lo configuran. De ahí que se despliegue con la forma de un viaje en carretera, y que cada uno de sus capítulos sea una breve parada en un motel donde se piensan y observan los modos de vida que allí habitan. Más allá de una forma caprichosa, la estructura del viaje y el devaneo por moteles tiene por propósito presentar el recorrido como no sistemático ni exhaustivo: el viaje siempre viene motivado por la posibilidad de un más allá, por el reconocimiento de que el espacio entero es imposible de dominar. Solo de este límite se alimenta el deseo del viaje, como lo hace el deseo de lectura que sostiene este trabajo: la literatura motel se asume como un posible relato, como el relato de una posibilidad de entre tantas de contar esa precariedad que no tiene nombre.

Hipótesis y objetivos

Una vez presentado el proyecto de tesis y explicitada su metodología, se enuncia a continuación su hipótesis principal, así como los objetivos que persigue:

La hipótesis principal que se ensayará en estas páginas sostiene que, en la literatura estadounidense contemporánea, tomada como caso de estudio, pueden reconocerse una serie de poéticas, vinculadas generalmente a la idea del cuento, que mantienen un compromiso firme con el motel como una estructura de desarraigo y precariedad política y simbólica. Este compromiso consiste en la tarea política de producir las estructuras de sensibilidad que hacen decibles, visibles y pensables formas de vida inmundas, vidas que han perdido un mundo en común y han sido expulsadas de la esfera pública: esta expulsión estructura un déficit de sentido que articula una serie de exigencias formales que estas poéticas aspiran a satisfacer reelaborando el género literario del cuento como una forma impropia, desapropiada. La hipótesis funciona como una respuesta a la pregunta por la vocación política de la literatura, una vocación política que se arma desde presupuestos estético-políticos (Rancière) y biopolíticos (Foucault, Agamben, Butler).

Los objetivos del presente estudio son los siguientes:

- Ofrecer una respuesta a la pregunta por la dimensión política de la literatura.
- Proponer la “literatura motel” como un conjunto de poéticas que producen las estructuras de sensibilidad de las vidas inmundas en las sociedades capitalistas contemporáneas.
- Armar una concepción no goetheana de literatura comparada.
- Desarrollar un ejercicio de crítica cultural del s. XX y XXI a partir del motivo de la pérdida de lo propio, comprendido como la pérdida del hogar.

- Desarrollar un ejercicio de literatura comparada tomando como criterio de comparación la infraestructura del acceso al suelo, o más bien su carencia: la imposibilidad de habitar el territorio.
- Releer la historia literaria estadounidense contemporánea desde la tradición del cuento, entendida como “Escuela de la banalidad”.
- Elaborar el cronotopo del motel como espacio simbólico y político de precariedad.
- Desarrollar un proyecto personal de escritura.

**PACIFIC
COAST
HIGHWAY**

Hotel Splendid

Les caravanes partirent. Et le Splendide Hôtel fut
bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.

Arthur Rimbaud, "Après le Déluge", *Illuminations*

Los intelectuales no suelen conducir, no les gusta conducir.

§1

Para su poema "Après le Déluge", es probable que Rimbaud tomara prestado el nombre Splendid Hôtel del hotel que se situaba en la esquina de la Rue de la Paix y la Avenue de l'Opéra en París (Forestier en Rimbaud 1999, 318). Es un hotel que se incendió en mayo de 1872. Las *Illuminations*, que vieron la luz en 1886, comienzan precisamente con aquel poema, después del diluvio.

Hay dos diluvios en el poema de Rimbaud, y entre ambos se yergue el Hotel Splendid. El primero de ellos, que inaugura el poema, se define exactamente como "l'Idée du Déluge" (Rimbaud 1999, 207-208). El poema comienza cuando este diluvio ideal se serena. Al calmarse la catástrofe, una hecatombe de dimensiones universales que reescribe los capítulos 7 y 8 del Génesis, parece que las cosas no han cambiado demasiado: la vieja corrupción de siempre, las pillerías y los egoísmos, las decadencias vuelven a instalarse de nuevo en la Tierra y a campar a sus anchas:

Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques
vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.

Le sang coula, chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques,
où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.
Les castors bâtirent. Les “mazagrans” fumèrent dans les estaminets.

En ese momento de vuelta a la normalidad, donde las preguntas se estancan y se secan como los charcos tras un diluvio, se establece ese Splendide-Hôtel: “Les caravanes partiront. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle”. Parece un lugar plácido en el que instalarse cómodamente para dedicarse a olvidar el diluvio, para olvidar también la farragosa idea de que todo ha de cambiar, de que hay que empezar de nuevo, de que el mundo entero está en ruinas, de que hay que darle la vuelta a las cosas.

Este primer diluvio, un diluvio ideal, o un diluvio de las ideas, viene de arriba, cae del cielo para ahogar la Tierra entera. Pero la Tierra se lo traga y sigue girando. Sigue girando y curiosamente no se revoluciona. El hotel representa tanto el momento álgido del diluvio como su anulación: el restablecimiento del orden de las cosas. Es un buen lugar en el que vivir y pasar las vacaciones, en él se puede *hablar* del diluvio que fue, escribir alguna crónica del mismo.

Es quizá por este anonadamiento del agua, que no viene a cambiar nada sino que, al lavar las cosas, garantiza la reproducción –que no la revolución– de su lógica, que el poeta clama por otro diluvio. Es casi un profeta cuando exige:

– Sourds, étang, – Écume, roule sur le pont, et par dessus les bois; – draps
noirs et orgues, – éclairs et tonnerres – montez et roulez; – Eaux et tristesses,
montez et relevez les Déluges.

Un diluvio que viene de arriba no cambia nada, un diluvio de las ideas no cambia nada. Por eso el poeta clama por un diluvio invertido, esto es por una inundación: un diluvio que viene de abajo, que sale de la entraña de la Tierra y aspira a desbordar el cielo. Este diluvio de abajo, que nada tiene de ideal sino de telúrico, tiene la vocación de acabar con el aburrimiento del *status quo* que paradójicamente el diluvio divino había hecho posible. Y si bien resulta conveniente bastir un hotel que nos resguarde de la lluvia, es imposible construir un hotel encima de un pantano, porque se hunde. El diluvio viene a revelarnos la imposibilidad, o al menos la ausencia –¿la pérdida?– de un fundamento en el que construir un resort de recreo. El diluvio de abajo hace imposible olvidar la catástrofe, impugna toda forma de buena conciencia: con él, el acontecimiento no ocurre nunca, precisamente porque no cesa, porque tiene lugar todo el tiempo: el diluvio se convoca solo con el fluir

del agua subterránea, cuyo riesgo vuelve absurdo instalarse en un hotel para hablar de la revolución. Aquel hotel espléndido no es sino una forma de falsa conciencia, de diluvio ideal o revolución falsa, que ni viene a cambiar el mundo (Marx) ni a transformar la vida (Rimbaud). El hotel es una figura de la ideología, y así establece, al menos al decir de Rimbaud, su primer vínculo con lo falso: cuando habitar la Tierra ya no es posible, espléndidamente el hotel nos instala en el pensamiento mágico de que el mundo es nuestra casa y habitarlo es cosa natural.

§2

El hotel Kobenzl fue fundado por la familia Herzog y ha sido regentado por sus descendientes durante generaciones. Situado cerca de Salzburgo, obtuvo su mayor fama y gloria en la década de los 1960, cuando era celebrado por el lujo de su confort y la fastuosidad de sus ornamentos, entre los que sus huéspedes se alojaban y deleitaban con las imponentes vistas de la montaña, ajenos al ruido y el humo de las ciudades.

La historia del hotel, descrita en un viejo artículo del New York Times (Millard 1987), no deja de mostrar que, por mucho que un espacio esté diseñado para olvidar o para resistir a la escritura del tiempo, es de tiempo y de escritura de lo que está hecho, y así no deja de practicarse. En los tiempos modernos las ostentosas suites del Kobenzl albergaron a personalidades como Richard Nixon, Margaret Thatcher o Henry Kissinger, también a Arnold Schwarzenegger y otras tantas noblezas. En sus primeros tiempos, fue un refugio para judíos perseguidos que recibía el nombre de Judenbergalim, y se convirtió en 1865 en un restaurante homónimo. En 1938 se convirtió en el Rosenhof, y cambió su nombre cuando cambió de dueño: Cobenzl, el conde Cobenzl, fue el amante de una de las hijas de la emperatriz Maria Theresa I de Austria. Fue conocido también como el Bowle cuando devino un *café très à la mode* con una tórrida atmósfera de licores y seducciones de variada suerte. Se rebautizó como Kobenzl, pero poco después el edificio sufrió un incendio. Tras ir pasando por varios dueños durante las masacres de la guerra, en 1952 un general estadounidense lo transformó en un R & R [*Rest and Relaxation*] para los soldados de las fuerzas de ocupación durante la posguerra. En el 1955, los estadounidenses marcharon y los austriacos volvieron a aquellos lares de bosques y montañas. En 1958 el emplazamiento salió a subasta, y el joven matrimonio Herzog lo compró a un precio irrisorio para construir esas suites exquisitas donde roncarían Nixon y Thatcher. “Up there you always felt like a King, enthroned high above the world”, confiesa Andreas Maier en

el texto que acompaña el fotolibro que le dedicó al edificio Matthias Hoch en 2016. “I believe the Kobenzl was always something of a temporary throne for each and every one of its guests”, sentencia (Maier en Hoch 2016, 20).

Todo en el hotel es lujoso, todos los acabados son dorados o marmóreos, bordados o de terciopelo, también porcelana. Pero el lujo del Kobenzl no es un lujo cualquiera. Todo en el canta la naturaleza: esculturas de caballos, lámparas con forma de cisne, cuadros de montañas, tapizados con motivos florales, moquetas como hierba, recipientes con tapaderas en forma de jabalí. El propio Maier observa que el lujo interior trata de hacer justicia al paisaje sublime que se despliega en el exterior del hotel (23). Hay una naturaleza falsa pero restaurada en su plenitud, en un dorado que vindica su ascendencia divina, su condición de Creación. Los Herzog bañaron de lujo aquel lugar que antaño fue refugio de judíos, revolucionaron desde lo alto de la historia aquel hotel llamado a poner en suspensión la ciudad para cantar una vez más la naturaleza y reestablecer con tapices y mármoles el supuesto vínculo que guardamos con ella, como el diluvio ideal de la Biblia aspiraba a restituir la comunión entre Yahvé y los hombres, recordar a los hombres que el mundo es la casa de Dios.

El hotel Kobenzl está vacío y en desuso desde 2011. Las fotos de sus lujos que Hoch tomó hacia 2016 van dando lugar a otras naturalezas muertas: cadáveres de moscas pidiendo en la mullida moqueta blanca, rastros de óxido verdoso en piscinas y bañeras, chaquetas y bolsos amontonados en alguna habitación de objetos perdidos. “The outside has remained. But the inside no longer exists”, reconoce con nostalgia venenosa Maier (ídem). En febrero de 2015, los Herzog firmaron un contrato con el gobierno Austriaco para convertir el hotel en un albergue para acoger refugiados, y tal cosa es desde entonces: un refugio. Lo revolucionaron por arriba, ahora lo revolucionan desde abajo. Dos formas extrañas, divergentes pero igual de certeras, de señalar que un espacio es inhabitable. Antes, el lujo hacía del lugar un espacio que bien podía consumirse, pero difícilmente usarse, habitarse. Ahora, los refugiados que se agolpan en sus dormitorios e inundan todas las estancias con sus macutos, expulsados de sus casas y condenados al vagabundeo, encarnan en sus ojos cansados y sus sacos de dormir el desarraigo estructural de sus vidas, la cancelación del espacio habitable. El lujo del hotel Kobenzl era un modo de abstraerse del bullicio de la ciudad, ahora, en ruinas, recuerda a sus incómodos huéspedes la dura realidad de que no se encuentran en ninguna parte, una forma perversa de abstracción. Los refugiados no pertenecen a una nación. Tampoco son ciudadanos del mundo. Son ciudadanos de ninguna parte.

§§¹

La idea que motiva el recargado y naturalizante diseño interior del Kobenzl es antigua, y se encuentra tanto en una de las formulaciones clásicas del nacionalismo como en una de las declaraciones por excelencia del cosmopolitismo: a saber, en Kant y en Herder. Podríamos denominar esta idea, o este amalgama de ideas, como la ideología de la pertenencia. Este amalgama de ideas incluye motivos como las relaciones de propiedad, en su sentido material de apropiación y en su sentido metafísico de autenticidad, así como ideas de posesión y, en suma, dibujan una figura fuerte del yo y de la mismidad como una posición de poder. Es Derrida quien, al menos en dos textos de referencia, uno sobre la lengua (*Le monolingüisme de l'autre*) y otro sobre política y estado (*Voyous*), establece etimológicamente esta vinculación entre la propiedad, la posesión, el poder y el yo, una cadena etimológica que relaciona todo ello con la figura del anfitrión, y también con la hospitalidad y la hostilidad: los significados que excita la ipseidad y que, en sus desarrollos, configuran lo que aquí denominamos ideología de la pertenencia, no solo señalan una relación con el espacio, sino que configuran una forma de relación con la alteridad, adoptando una dimensión política insoslayable. Dejando de lado el fragmento de *Voyous* (2003, 31-32), citamos el de *Le monolingüisme* (2016, 32), muy similar a aquel y más pertinente a nuestros respectos:

Et avant l'identité du sujet, qu'est-ce que l'ipséité ? Celle-ci ne se réduit pas à une capacité abstraite de dire « je », qu'elle aura toujours précédée. Elle signifie peut-être en premier lieu le pouvoir d'un « je peux », plus originaire que le « je », dans une chaîne où le « pse » de *ipse* ne se laisse plus dissocier du pouvoir, de la maîtrise ou de la souveraineté de l'*hospes* (je me réfère ici à la chaîne sémantique qui travaille au corps l'hospitalité autant que l'hostilité — *hostis, hospes, hostipet, posts, despotes, potere, potis sum, possum, pote est, potest, pot sedere, possidere, compos*, etc. —).

1 Debo las referencias de Kant, Herder, James y Goethe de este párrafo a Stefano Evangelista, que las facilitó en el dossier de lecturas de su seminario “Citizens of Nowhere” de la edición de 2020 del Institute for World Literature. Las referencias de Benjamin del siguiente capítulo están extraídas también de este curso. La lectura y la interpretación que de todas ellas se ofrece es no obstante del autor.

La idea de pertenencia reconoce como su correlato una noción fundamental de naturaleza, y establece una relación radical, esto es, de raíz, con ella. Las exposiciones de Kant y Herder pueden leerse como versiones seculares del relato cristiano de que el ser humano, en tanto hijo de Dios, está en Su casa habitando la Naturaleza, creada por Dios: forma parte y ocupa un lugar que le corresponde en una unidad perfecta de sentido, un sentido que ha de leer en todas las cosas para mejor vivir y asumir su lugar cosmológico. La pertenencia a una unidad de sentido, esto es, el vínculo con la Naturaleza, será el fundamento para sostener una idea de política y de convivencia entre las gentes.

En sus “Ideas sobre la Filosofía de la Historia de la Humanidad”, Herder expone este vínculo con la Naturaleza como sigue (1968, 4): “And since man is no independent substance, but is connected with all the elements of nature [...]; shall not he also be changed by it?”. La operación de Herder es la siguiente: el sentimiento de pertenencia a un lugar tiene un carácter natural, y esa naturalidad del vínculo cristaliza en la forma singular de una lengua y en el espacio cultural de una nación. Nuestra conexión orgánica con la naturaleza nos brinda nuestra lengua materna, recreando un modelo tradicional de familia que se articula desde un modelo monológico: un lugar, una familia, una lengua, una nación. En ese sentido, curiosamente, pertenecer a una nación es el modo de pertenecer a la Humanidad, como si ser cosmopolita no fuera otra cosa que ser nacionalista: el ciudadano del mundo es, ante todo, un ciudadano de su nación². Herder promociona en estos términos: “For every nation is one people, having its own national form, as well as its own language: the

² Esta curiosa continuidad entre dos figuras espaciales contrarias, la nación y el mundo, parece reproducirse en las diversas propuestas que configuraron hace más de una década las políticas de la *World Literature*. La nación y el mundo constituyen contemporáneamente dos figuras del mercado para la ordenación de la literatura, y quizá en ese sentido las propuestas *World Literature* son siempre sospechosas de conservar rasgos del paradigma literatura nación. Así, en su trabajo Moretti acaba por afirmar que “siempre habrá un punto en que el estudio de la literatura mundial [*world literature*] debe ceder la palabra al especialista en literatura nacional, en una suerte de división del trabajo cósmica e inevitable” (2000, 66), con lo que la literatura universal corre el riesgo a reducirse a una yuxtaposición de literaturas nacionales, como critica Kundera (1986, 7). Por su parte, Casanova apunta en *La République mondiale des lettres* que “nada es más internacional, bien mirado, que el Estado nacional: solo se construye en relación con otros Estados, y a menudos en contra de ellos [...] cada estado es creado por sus relaciones, es decir, por la rivalidad, por su competencia constitutiva con otros Estados. El estado es una realidad relacional, la nación es internacional” (1999, 57), una retórica observación que le llevará, en “Literaturas combativas”, a hablar de la rivalidad desde la que los distintos nacionalismos literarios se enfrentan y se definen a partir de sus enfrentamientos (Casanova 2012, 117), o a sostener que “cada escritor está situado primero, ineluctablemente, en el espacio literario mundial por el lugar que en él ocupa el espacio literario nacional del que ha surgido”, por lo que “Beckett [...] solo puede ser comprendido en su mismo itinerario, que le conduce de Dublín a París, a través de la historia de su universo literario nacional: el espacio irlandés” (1999, 62). La casa y el mercado-mundo empatizan como economía. Los (aparentes) extremos se tocan.

climate, it is true, stamps on each its mark, or spreads over it a slight veil, but not sufficient to destroy the original national character” (7).

En el capítulo 4, titulado “El poder genético es la Madre de todas las Formas en la Tierra, el Clima actúa tan solo como un auxiliar o un antagonista”, Herder apunta a un poder orgánico, vital que animaría el desarrollo evolutivo y adaptativo de las especies:

What would he who saw this wonder for the first time call it? There, he would say, is a *living organic power*. [...] The new creature is nothing but the realization of an idea of creative Nature, who never thinks inactively [...] This vital power we all have in us: it assists us in sickness and in health, assimilates homogeneal substances, separates heterogeneal matters, and expels such as are injurious [...] Yet this faculty is connected with the vital power, as all the powers of nature are connected (20-21)

Quizá los esfuerzos del Kobenzl, como los de cualquier hotel así concebido, para que nos sintamos *como* en casa no son sino la constatación de que ya nunca más *estamos* en casa. La distancia entre “estar en casa” y “sentirse como en casa” es la distancia de un *como si*, es una operación ficcional. El Kobenzl asume esta tarea de ficción con un decorado lujoso que celebra la naturaleza: pero aquí celebrarla no puede sino suponer darla ya por perdida. El fundamento natural borra su inscripción ficcional para naturalizarse como idea central de la ideología de la pertenencia, que Herder diseñó como el corazón el dispositivo filosófico-político del nacionalismo. Aunque sea artificial, los huéspedes sesenteros del Kobenzl prefieren decirse a sí mismo que sigue siendo un paraíso, la casa de Dios. No sé qué piensan de todo esto los refugiados que lo habitaban hace unos cinco años.

Herder publicó anónimamente sus ideas en 1774. Las versiones cosmopolitas de Kant y Goethe del fundamento natural de la pertenencia, respectivamente de 1784 y 1824, estructuran como sigue su argumento: en el caso de Goethe en su famoso texto sobre la *Weltliteratur* (2013), la literatura es un modo de que los hombres de todas las naciones aprendan a conocerse entre ellos y se relacionen (7). Esta necesidad descansa en que “the wide world, extensive as it is, is only an expanded fatherland, and will, if looked at aright, be able to give us no more than what our home soil can endow us with also” (8). Es mediante la idea de familia como Goethe naturaliza, en tanto pertenencia, la relación con un espacio, y de ahí desprende el deber ético-político de que miembros de una misma familia, de una misma patria de dimensiones planetarias, se conozcan y cuiden entre sí.

Este deber ético-político, que articula el cosmopolitismo como un inter-nacionalismo natural (salgamos de nuestras casas-patrias y conozcámonos), ha de cumplirse a través de la literatura. Los ciudadanos nacionales viajan a través de la lectura y se reconocen como miembros de una misma familia patriótico-natural, el hotel Kobenzl dispone toda suerte de mullidos sillones para viajar sentados y sin apenas moverse.

Por último, Kant señala que la “sociabilidad insociable” de los hombres está “obviamente enraizada en la naturaleza humana” (1968, 11). Observa, en este sentido, que

Nature should thus be thanked for fostering social incompatibility, enviously competitive vanity, and insatiable desires for possession or even power. Without these desires, all man’s excellent natural capacities would never be roused to develop. Man wishes concord, but nature, knowing better what is good for his species, wishes discord (idem).³

Kant explica la dinámica progresista de la Historia a través de la naturalización de los vínculos liberales, protocapitalistas, de competición. La naturaleza es suficientemente poderosa para unir a los hombres, pero también lo suficientemente sabia como para unirlos en la disputa y en la discordia, una sublimación económico-política de la rivalidad belicosa que otros autores como Hobbes diseñaron para fundamentar su contractualismo. El cosmopolitismo kantiano es un antagonismo natural, donde la ideología de la pertenencia social-insociable fundamenta el progreso hacia un mundo en paz y en competición a la vez, algo así como la figura de un mercado globalizado. En el Kobenzl, los más adinerados obtienen las mejores habitaciones, todos los huéspedes lo saben y conviven en ese común acuerdo del desacuerdo, en el pacto tácito y naturalizado de la competición. Ciudadanos de la nación, cada uno en su habitación, todos juntos en el mismo hotel, contemplando el Kapuzinenberg: la Naturaleza es sabia, es poderosa y también es bella. La ciudad, a lo lejos.

§4

La ideología de la pertenencia articula una naturalización del privilegio de poseer un espacio. En el Splendid y en el Kobenzl, los huéspedes se sienten como en casa, ciudadanos

³ Una elaboración detenida de las relaciones entre Kant, Goethe y la Weltliteratur puede encontrarse en Martí Monterde 2009.

nacionales del mundo, y allí unas raíces de porcelana tratan de disimular el desarraigo estructural que encarnan los hoteles, la asunción histórica de que el espacio es inapropiable. Clásicamente, son Marx y Engels quienes, en su *Manifiesto*, vuelven explícito lo que en Kant estaba supuesto: que el mundo como espacio político y la literatura como cultura política son resultado de una fase histórica determinada del capitalismo:

Mediante la explotación del mercado mundial [*Weltmarkt; world market*], la burguesía dio un carácter cosmopolita [*kosmopolitisch; cosmopolitan*] a la producción y al consumo de todos los países. Con gran sentimiento de los reaccionarios, ha quitado a la industria su base nacional. [...] En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal [*Weltliteratur; world literature*] (Marx y Engels 2004, 26-27; 2005, 4; 2010, 16).

Marx y Engels funcionan aquí como los pregoneros de la naturaleza perdida. Sus escritos son una primera impugnación de la ideología de la pertenencia, que denuncian como falsa conciencia. Mientras no se abandone esta ideología –mientras no se abandonen las cálidas estancias de los hoteles–, no podrán afrontarse realmente los desafíos fácticos y sociales en un mundo en el que es cada vez más difícil, si no imposible, habitar. La revolución consiste en asumir que la propiedad, el hogar, es un privilegio histórico sustentado en relaciones violentas, y que nada tiene de natural. Los hoteles actúan como una naturalización del privilegio del acceso al espacio. En ellos se puede pensar, pero ya no pensar críticamente. El hotel es la prueba fáctica de la falta estructural de fundamento y de casa, pero también la naturalización del privilegio de algunos para tener una casa, para sentirse como en casa, dondequiera que vayan. Quienes se sostienen en tierra firme y están rodeados de quienes no tienen suelo bajo sus pies –lo sólido se va desvaneciendo...– viven en una suerte de paréntesis, protegidos de la nada de que están rodeados.

Lukács concibió así una suerte de hotel de las ideas en 1933, si bien el texto no vio la vida hasta 1974 y 1984 (fechas de publicación de la segunda y primera parte respectivamente, cf. Lukács 2007, 31), cuando el autor ya no vivía. Lukács tituló a su texto “Gran Hotel

‘Abismo’ [*Abgrund*]”, aunque ciertamente fundamentos no le faltaban para hacerlo. Según Lukács, los intelectuales de su tiempo se encontraban rodeados por dos abismos (2007, 39), dos abismos que les exigían dar sendos *salti vitali*: de un lado, “el callejón sin salida intelectual, la anulación de la propia existencia intelectual, la caída en el abismo de la desesperación; de otro lado, el *salto vitale* hacia el campo del proletariado revolucionario, el *salto vitale* hacia el futuro luminoso. Esta elección es de una extraordinaria complejidad para un productor literario, precisamente, en cualquier circunstancia”. El Gran Hotel Abismo tiene exactamente esa ubicación social, e instalarse en él es el modo de renunciar a cualquiera de esos saltos:

Porque, para lograr dar el salto, tales productores deben transformarse espiritualmente en un grado mucho mayor que cualquier otro sector de la sociedad. Deben apartar de sí aquella ilusión que ha sido el producto necesario de su situación de clase y la base de su completa visión del mundo y de su existencia espiritual: la ilusión de la prioridad de la ideología frente a lo material, lo económico; deben abandonar la “digna” altura desde la que formulaban sus problemas y soluciones hasta entonces, y aprender a entender que las formulaciones de cuestiones económicas [...] conforman el único punto fijo a partir del cual pueden encontrar una solución los problemas hasta entonces insolubles para ellos (*ídem*).

La reflexión de Lukács, lo quiera o lo sepa o no, tiene ascendencia rimbaudiana: una revolución jamás tendrá lugar en el plano de las ideas, solo acontecerá en el plano de lo material, a través de una transformación efectiva de las relaciones económicas que sostienen una sociedad. Esta certeza pone ante una disyuntiva fatal a los intelectuales: o bien reniegan de los privilegios que les permiten ser intelectuales y renuncian también al supuesto impacto social de su labor como productores de ideas, o bien se solidarizan con el proletariado revolucionario, salen de sus suites y vuelven a la ciudad, abandonan sus privilegios y se dedican a la crítica efectiva de la desigualdad material y la explotación. Mientras los intelectuales no den uno de estos saltos, permanecerán instalados en el Gran Hotel Abismo: allí podrán elaborar elevadas disertaciones y discusiones profundas sobre lo bello y lo bueno, complacerse con los mejores licores y las más exquisitas líricas, pero no cambiarán nada. Podrán ser los mejores intelectuales, pero quizá por ello mismo, por el acomodamiento de sus ideas, serán los peores intelectuales: aquellos que, discutiendo filosóficamente sobre la Revolución, contribuyen de facto a conservar la desigualdad y la

injusticia del orden social por no renunciar nunca a sus privilegios. El Gran Hotel Abismo señala esa ubicación social, insostenible por contradictoria, de quienes no quieren que la realidad les fastidie una buena teoría, de quienes consumen literatura o teoría por evasión, dando por naturales los privilegios mismos que les permiten consumirlas, los privilegios mismos que gustarán de criticar en sus tertulias VIP. El Gran Hotel Abismo encarna “la ilusión de haber roto ya con la burguesía, con la cultura burguesa, y todo esto cuando todavía se está con ambos pies sobre terreno burgués” (39). Figura espacial de la falsa conciencia, naturalización en porcelana del privilegio de poseer un espacio, el hotel, como la ilusión, es una posición insostenible. En palabras de Lukács, “el nivel espiritual para la intelectualidad burguesa consiste precisamente en tratar los problemas ideológicos de un modo puramente ideológico, aislados en el círculo mágico de la ideología” (41). De ahí que, como hiciera Rimbaud clamando por un diluvio-inundación, una revolución desde abajo, Lukács señala la necesidad “de una ruptura radical con esta construcción ideológica de la vida interior, la necesidad de quemar esta construcción” (47).

Lukács se sirve de la figura espacial del hotel para describir el aburguesamiento de los intelectuales. El hotel es tanto lo que salvaguarda a los intelectuales de salir a la calle como un conjunto de sofisticados mecanismos de evasión y distracción, un aletargamiento de su conciencia ético-política. Mientras el mundo entero se desmorona, los intelectuales pueden asistir complacidos a las bellas vistas de la devastación y discutir sesudamente de la conveniencia de la paleta de colores empleada o el equilibrio de las formas del humo, la sangre y el lodo. El hotel es un modo de pensar la cultura como un narcótico y no como un revulsivo, de entender la dimensión policial, conservadora, de la ficción en detrimento de sus aspiraciones políticas. En los términos de Jameson descritos más arriba, el hotel constituye la abolición de la distancia crítica y la naturalización de esta abolición: allí se consume la cultura por divertimento como una enésima mercancía, y desde ese consumo se juega al debate y a la argumentación: las herramientas dispuestas para impugnar la falsa conciencia no hacen sino reproducir la falsa conciencia, y el ejercicio crítico es un juego de salón sostenido en aquello mismo que viene a cuestionar: un fundamento de privilegio, o el privilegio como fundamento. Mientras describe las prestaciones de su hotel, traduce Lukács las formas de la crítica en evasiones y fruslerías:

El Gran Hotel “Abismo” se presta para todos los gustos y está acondicionado provisoriamente para todas las orientaciones. Toda forma de embriaguez intelectual, pero también toda forma de ascetismo, de autoflagelación, está igualmente permitida; y no solo

permitida, son que hay allí bares equipados con gran esplendor, que cuentan con instrumentos y aparatos de tortura fabricados con excelencia para esta necesidad [...] La danza macabra de las cosmovisiones que tiene lugar cada día y cada noche en este hotel se vuelve, para sus habitantes, una agradable y excitante banda de jazz [...] ¿Deberíamos asombrarnos de que muchos intelectuales, al final de un camino agotador y desesperante, se contenten con dar cuenta de los problemas insolubles de la sociedad burguesa desde un punto de vista burgués; de que, al llegar al borde de este abismo, prefieran instalarse con comodidad en este hotel antes que quitarse sus resplandecientes vestidos y atreverse a dar el sallo vital por encima del abismo? (40)

Igual que el Splendid relucía cada noche para olvidar la catástrofe del diluvio, e igual que el Kobenzl hacía olvidar con sus gansos de porcelana y sus tapizados florales la devastación de la naturaleza y la realidad del exilio, el Abismo crea una “atmósfera de eterno estado de suspensión” (43) en lugar de conminar a los intelectuales a pensar lo real desde la violencia de las infraestructuras sociales. Así como un hotel es un espacio que sirve para vivir y acaba imposibilitando cualquier forma de habitación, la cultura que habría de llevarnos a ver las injusticias nos las vuelve invisibles, los instrumentos para la transformación obstruyen el proceso mismo de la transformación. Los intelectuales europeos no han aprendido todavía a vivir en sus símbolos, pues no reconocen el carácter cultural e histórico de la porcelana y el cristal que decoran el entorno, sino que los toman por una bella naturaleza y la habitan con la inocencia de aquellas supuestas criaturas que se solazaban cándidas en la Casa del Señor.

§5

Unos diez años antes de que Lukács describiera el Gran Hotel Abismo, Siegfried Kracauer comenzó a trabajar en *Der Detektiv-Roman. Ein Philosophischer Traktat*. Aunque el proyecto se gestó en torno a 1922-1925, no se publicó hasta 1979, trece años después de la muerte de su autor, de un modo extrañamente similar al texto de Lukács. Solo un capítulo del libro vio la luz en vida de su autor como parte de *Das Ornament der Masse* (1963), y fue precisamente un texto en el que el hotel constituía de nuevo una figura espacial privilegiada para pensar las relaciones sociales y su mediación ideológica con la realidad (Kracauer 2010, 10-12). Lejos de condenar la cultura por su capacidad eva-

siva, “El vestíbulo del hotel” la emplea como índice de los valores y modos de vida de su sociedad: es por ello que Kracauer vindica la novela policíaca o de detectives, género *mainstream* por excelencia de su tiempo –incluso antes de que Hammett y Chandler publicaran sus primeros relatos y novelas–, como un tratado filosófico contemporáneo. Con ello, y en comparación con las propuestas de Rimbaud y Lukács, Kracauer realiza un *détournement* con el hotel que nos acompañará en el resto de este viaje. Desde luego, un hotel guarda constitutivamente una relación con lo falso y con la ficción, pero esta no viene necesariamente a velar y dificultar nuestro acceso a nuestras condiciones materiales de existencia, sino que, antes bien, no deja de ponerlas de manifiesto. La novela policíaca, y la proliferación de hoteles que en ella se encuentra, constituye una reflexión sobre el modo de habitar la ciudad, y desvela el reverso del fetichismo y de la ideología de la pertenencia: la pérdida de lo auténtico, el desvanecimiento de la identidad personal. Tematizar estas cuestiones sociopolíticas mediante la figura del hotel señala, asimismo, una relación nueva con el espacio, que es la de la pérdida de la casa o la de una suerte de intemperie ontológica, como se verá más adelante.

Hace dos siglos, era habitual encontrar en la mayoría de hoteles y pensiones europeos, especialmente en las culturas en que predominaba el protestantismo, una Biblia en la mesita de noche de cada habitación. Lo que desde la segunda mitad del siglo XX suele guardarse en esos cajones –si hay algo en absoluto– suele ser un volumen de relatos policíacos. Kracauer compara la dimensión espacial de estas expresiones culturales para pensar el advenimiento de una nueva figura antropológica que podría denominarse como *homo tantum*, “hombre unidimensional” con Marcuse y “hombre sin atributos” con Musil. Al comparar una iglesia, esto es, la Casa de Dios, con un hotel, el diagnóstico de Kracauer es certero: el Absoluto y fuente de todo sentido ha sido sustituido por la nada. Las relaciones parafamiliares que componen una comunidad de feligreses son reemplazadas, por ende, por relaciones impersonales de extranjería en el hotel. Observa Kracauer:

La nada impersonal representada por el gerente del hotel ocupa aquí el lugar de lo desconocido, en cuyo nombre se reúne la feligresía. Y mientras estos, para formalizar su relación con Dios, pronuncian su nombre y se consagran a servirlo, quienes están dispersos en el vestíbulo aceptan sin cuestionamientos el carácter incógnito del anfitrión. Se trata simplemente de individuos privados de vínculos; van ingresando uno a uno al vacío empujados por la misma necesidad con la que aquellos anhelan una espiritualidad para la realidad (2010, 60)

Una vez vaciado el espacio del sentido de lo Absoluto, la nada es la oportunidad para el misterio y el enigma que motivan la peripecia de una novela de detectives: la banalidad y no lo extraordinario, lo corriente y no lo divino, son la oportunidad para lo imprevisible y lo misterioso, y no en vano decía Kafka que “la banalidad cotidiana es la historia más grande de ladrones que existe. Frecuentamos a cada segundo, sin estar atentos, miles de cadáveres y de crímenes. Es la rutina de nuestra existencia” (cit. en Comité 2017, 125-126).

Así, no tiene nada de evasiva la lectura generalizada de estas novelas. Antes bien, su consumo masivo es sintomático: a través de ella, una sociedad trata de comprender una forma de vida que, a diferencia de las generaciones anteriores, se sustenta en el absurdo de las leyes del mercado, y en nada más que en consiguiente intercambio capitalista. Efectivamente, los hoteles están contruidos sobre un pantano, y la lectura de novelas policíacas aspira a sondear la poca resistencia, el carácter fluido y voluble de tales fundamentos: el hotel puede hundirse o inundarse en cualquier momento, porque se sustenta en la nada de las relaciones económicas. Es esta nada, comprendida como un hotel, esto es, como una ausencia de casa y una impugnación de la ideología de la pertenencia, lo que ha de ser pensado: “En el hall del hotel, la igualdad no se basa en la relación con Dios sino en la relación con la nada” (63).

Kracauer observa que los personajes que vagan o esperan en el vestíbulo de los hoteles están completamente desprovistos de cualidades: del mismo modo que la antinaturalidad –la historia– del hotel Kobenzl se cubría con toda suerte de adornos naturales, la cualidad anónima, no auténtica de estos personajes se complementa con el fetichismo de la mercancía como única forma de relacionarse con unos valores que solo se reconocen en tanto valores perdidos. Así, los habitantes del hotel, como los habitantes del espacio capitalista que constituye la metrópolis, no son sino “desconocidos que [...] se convierten en formas vacías que vagan por el lugar inaprensibles como leves espectros” (69), de modo que “los huéspedes del hall del hotel [...] hacen desaparecer al individuo detrás de la igualdad superficial de las máscaras sociales” (66).

Las novelas policíacas son tratados filosóficos precisamente porque no son tratados teológicos: tematizan una vida expulsada de la casa de Dios, una vida que, sin sentido ni fundamento más allá que las leyes del capital, se sostiene en la nada y ha de pensar esa nada como su condición de posibilidad: “Una vida privada de orientación y vocación”, sentencia Kracauer, “conduce a un simple juego que eleva la insignificancia de lo cotidiano al grado de seriedad” (64): los problemas de la vida ya no son teológicos o metafísicos, sino estrictamente económicos: la insignificancia de las facturas o el alquiler, la insignificancia de la mirada de crímenes que se cometen día a día (corrupción, inflación, bonificación de

los salarios, subida de los alquileres, etc.), lejos de ser expresiones del pulso divino o meros accidentes, se vuelven el argumento todo de la obra. El individuo de la metrópolis no ha de preocuparse por vivir en concordancia con sus fundamentos metafísico-teológicos, sino antes bien por construir materialmente esos fundamentos, esto es, por vivir sin ningún otro fundamento o ley que la de mantenerse y sustentarse. La novela policíaca vuelve metafísica la magna y pueril tarea de pagar el alquiler, además de la luz y el agua.

El diagnóstico de Kracauer ensaya, así, una tesis clásica de los pensadores de la Teoría Crítica, a saber, la connivencia de la racionalización cientificista del pensamiento con el devenir-capitalista del mundo, y el consiguiente detrimento del sentido y la narrativa del mundo, así como la consiguiente depauperización de los vínculos interpersonales, que no son otra cosa que vínculos *sociales*, vínculos estrictamente económicos. De ahí que la banalidad del vestíbulo –ausente de contenidos, aislamiento de lo estético del resto de la vida– encarne para Kracauer la definición kantiana de lo bello (61), y que los individuos vaciados de contenido, arquetípicos de la novela policial, son un trasunto del sujeto trascendental (62). En todo ello, “la posición fáctica del pensamiento ha desaparecido” (66), y no queda como regente de la vida otra cosa que lo mismo que encarna el gerente del hotel: una razón instrumental, la oficina de la nada.

No es la valoración de Kracauer necesariamente pesimista o decadentista, no obstante; señala antes bien la relevancia del hotel y su literatura para abrir los ojos ante la genuina estructura de lo real y las leyes últimas que mueven nuestra vida y nuestros cuerpos. Ante la ideología de la pertenencia y los elogios de la casa, la literatura de los hoteles nos trae la afirmación de esa nada, o falta de sentido que es nuestra vida. Liberados de tal ideología, podemos dejar de justificar las violencias económicas que acucian unas vidas inhabitables, que han perdido su casa –en sentido físico y metafísico–, y ponernos al fin a cuestionarlas. “Si la estancia en el hotel no brinda ni una visión de futuro ni una perspectiva de escape”, valora, en fin, Kracauer, “crea, sin embargo, “una distancia abismal respecto de la vida cotidiana, que puede aprovecharse –como máximo– en un nivel estético, entendiendo aquí por estético como la determinación del hombre no-existente, el residuo de aquella esfera estética positiva que en la novela policial permite relacionarse a la no-existencia” (61). La comodidad de los hoteles es narcótico y privilegio; su incomodidad existencial es índice de una angustia de fondo, que constituye una suerte de *zeitgeist* de las primeras décadas del s. XX, esto es, de la fase madura del capitalismo en su estado fabril: la desazón de que aquí no hay quien viva. Esta asunción inunda el pensamiento europeo de entonces, es algo así como un diluvio desde abajo.

86

En “Crítica de la cultura y sociedad” (2008 [1951]), Adorno acuñó el *dictum* según el que “hoy es imposible escribir poemas” (25). Uno de los modos en que se puede leer consiste en reconocer que no hay lírica ni sistema de sentido que pueda acoger la catástrofe de Auschwitz, toda vez que contenerla significa, en cierto sentido, justificarla y darle un lugar en un espacio lógico: ello vuelve imposible escribir poemas, porque cualquier poema traicionaría el desgarramiento histórico que suponen los horrores de Auschwitz. Pero también puede pensarse, como mostraría Paul Celan, que solo se puede escribir sin lógica o sin lírica, de un modo tal que un desgarramiento absoluto en la forma poética corresponda con el desgarramiento absoluto, inasimilable, de la Historia, con una suerte de mimesis que, en términos adonianos, sea fiel a la lógica del objeto y no imponga los esquemas coercitivos de un sujeto que se quiere trascendental y omnipotente. Solo un pensamiento roto (con un agujero o una nada en su centro, renunciando a cualquier instancia total de sentido) puede ser justo con un mundo roto, esto es, verdadero –ahora en el sentido en que Benjamin asimila verdad y justicia–.

El caso es que la pérdida de la casa, esta suerte de desahucio ontológico, supone una imposibilidad de escribir, y sobre ello versa la novela *Hormigón* de Thomas Bernhard⁴. Su protagonista es un académico austriaco que durante años trata de acometer sin éxito alguno la tarea de componer una semblanza intelectual del compositor judío Mendelssohn Bertholdy (ni siquiera escribir poesía, se diría, sino escribir sobre alguien que escribió poesía). La atmósfera de su ciudad Viena, “no puede soportarse en absoluto un tiempo bastante largo”, e incluso los médicos le advierten de que “Viena era para mí *el clima más perjudicial de todos*” (Bernhard 2002 [1982], 159). Viena es la mejor ciudad para los aficionados a la música y, al mismo tiempo, un lugar invivible, así que el melómano la abandona para deambular de vacaciones aquí y allá, principalmente en distintos hoteles de Palma de Mallorca, con el propósito de instalarse en algún lugar donde sí sea posible escribir poesía –o, al menos, escribir sobre alguien que escribió poesía, esto es, música–. La renuencia del protagonista por pensar qué será aquello que hace a Viena tan insoportable para la vida se conjuga con su persistencia por escribir esa sofisticada semblanza sobre el compositor judío, y aquí ante todo es importante, desde luego, que la realidad no le fastidie a uno una buena teoría, sobre todo si se trata de escribir sobre un músico judío, y sobre todo si es un autor judío vienés quien quiere escribir las gracias y las líricas de un músico judío. Si se

hubiera alojado en el Kobenzl –¿quién sabe?–, sería uno de aquellos huéspedes que adora los gansos dorados que culminan en fastuosas lámparas, pero que es alérgico o tiene fobia a cualquier trasunto de pájaro. Cabe señalar que el protagonista padece de sarcoidosis, una enfermedad sistémica de carácter autoinmunitario cuyos síntomas más comunes son imprecisos, pero reflejan en términos patológicos una suerte de *tedium vitae*: fatiga, falta de energía, pérdida de peso, dolores articulares, sequedad ocular, visión borrosa, falta de aliento, tos seca, lesiones cutáneas.

De ahí que la imposibilidad de escribir se conjuga con el asco de habitar, y que todos los hoteles que conoce Rudolf, narrador y protagonista, sean repulsivos por cualquier motivo. El Hotel París, que Rudolf imaginaba distinto –“no pudo decir *en qué* distinto”–, sencillamente “le dio asco” (Bernhard 2002, 174). Vivir en el Hotel Zenith era “de lo más deprimente, tomar el desayuno en un llamado comedor pestilente, con muebles de plástico rotos y sucios, que es un sótano oscuro y sin luz y con ancianos y ancianas ya extinguidos que se arrastran penosamente con muletas” (183). Además, allí “confinan viudas alemanas de setenta a noventa años sus hijos de Alemania” con el propósito de “deshacerse de ellas definitivamente y de la forma más barata”, y las vistas desde sus balcones no son más que “infranqueables muros de hormigón de las altas casas de alquiler que se alzan a solo cinco o seis metros de la ventana” (ídem). El Hotel Victoria también es “insoportable” por la “repulsiva jauría de los llamados nuevos ricos” que ahora lo visitan (190). Cada vez que se cita un nuevo hotel, este aparece en cursiva. Si el hotel Zurich evoca un campo de concentración, el Victoria se describe como una calle de tiendas gentrificada; París, como hotel, está *ocupado* por la sensación de asco, no sé sabe muy bien por qué. Los hoteles, como metáfora en la novela y como empresas fuera de ella significan y hacen imposible la vida, la habitación del espacio. Rudolf no puede escribir porque habitar se (le) ha vuelto insoportable, y solo su aburguesamiento de escritor le impide ver el nexo inextricable que hay entre dos elementos que, a sus ojos cansados, solo se conjuntan por casualidad y accidente. Por mucho que quiera evadirse con sus teorías, el malestar y la insistencia de lo real son más fuertes, y es esa renuencia a ser olvidado lo que el académico se encuentra en cada lugar en que intenta instalarse.

Adorno y Horkheimer dejaron escrito en su *Dialéctica de la Ilustración* (2007 [1944], 157) que “en la apología de la sociedad, divertirse significa estar de acuerdo”. El profundo tedio, la desazón y el malestar generalizados del monólogo de ciento cincuenta páginas, profuso y de frases interminables, que es *Hormigón*, confirma esta sentencia a través de su contrario.

4 Conozco esta novela por Julia Varela, y le estoy agradecido.

S7

Marie Redonnet publicó en 1986 *Splendid Hôtel* (2023). Allí se da cuenta de un espléndido hotel familiar que levanta acta de la decadencia de una Europa ensimismada en la ideología de la pertenencia, que no sabe habitar sus símbolos, sino solo admirarlos. La narradora es una de las hermanas de la familia que regenta el hotel, una mujer que heredó el hotel y que lo mantiene a flote mientras sus hermanas viven en él sin hacer gran cosa y todo el negocio es una completa ruina. El hotel se construyó en un pantano, “sobre una capa de aguas subterráneas” (11) por insistencia de su abuela, la fundadora, y tal fundamento será fatal para el hotel: no solo irá hundiéndose poco a poco, como “un barco encallado en la nieve” (114), sino que la humedad del pantano vuelve su atmósfera inhabitable: no solo por el hedor, la humedad y los mosquitos, sino incluso por la enfermedad que adquiere uno de sus huéspedes, que contagia a las dos hermanas de la protagonista, causándoles su muerte.

El otro motivo que anima la mortífera vida del Splendid es, junto con el pantano, las vías del ferrocarril que están construyendo al lado del mismo. Es el capataz de estas obras quien contagia a sus hermanas, son los obreros de las mismas los principales huéspedes de hotel, que por lo demás está vacío. O lo habitan enfermos o los artífices de un tren que no llega nunca.

El Hotel Splendid está sumido en la decadencia “ha perdido su reputación”, “cada vez genera menos” (11) y se hunde con todas sus deudas, “ya no es un hotel de vacaciones” (13) y siempre está vacío. Su única habitante, quien es “la única que nunca ha salido del Hotel Splendid” (12), no solo es la única que trabaja allí sino que, además, no tiene habitación propia: “Quiero que todas las habitaciones estén disponibles para los clientes. Cuando una queda libre, la ocupo. Cuando el Splendid está completo, duermo en el despachito de la abuela, donde guardo mis pertenencias” (13).

La perseverancia de la regente por mantener a flote un Hotel que existe hundiéndose, en nombre del ferrocarril o el progreso, la lleva a renunciar paulatinamente a todo lo que habría de granjearle el hotel, a saber, los medios mínimos de subsistencia. Salvar la idea del hotel, el resplandor que representa, vale cualquier precio. Así concluye esta novela:

Cuando cae la noche y los enciendo, solo se enciende una palabra, la segunda, Splendid. Esa palabra se destaca en medio del cielo. Los viajantes no pueden verla. [...] El Splendid se refleja en la nieve con sus letreros encendidos a medias. Las letras se inclinan, como el hotel.

Parece que estemos en un barco. De lejos, el Splendid debe de parecer un barco encallado en la nieve, con su casco de madera medio podrida. No hay ninguna posibilidad de que se hunda, porque está encallado. El dique se ha hundido (114).

La obsesión con el hotel Splendid y su resplandor constituye el triunfo de la ideología sobre lo real, la prevalencia de una idea utópica, fuera de lugar (pertenecer a una familia a través de un negocio heredado) en detrimento de cualquier atisbo de realidad. Aunque el hotel esté vacío, sea inhabitable o resulte una ruina, lo esencial es la tautología vacua del símbolo: que la palabra Splendid brille, que sea espléndida. Por avivar ese fuego vale la pena ver arder cualquier forma de habitabilidad, el brillo de una idea bien vale el incendio de unas cuantas vidas. El hotel en que se inspiró Rimbaud ardió en 1872, en 1986 Redonnet evocaba de nuevo aquel hotel que se incendiaba por arriba y se hundía por debajo.

Grand Hotel Budapest

Parece que la mayor parte de los hombres no se ha parado nunca a pensar qué es una casa y qué significa.

Henry David Thoreau, *Walden*

Hotel presupposes home. To speak about a hotel is an oblique way to address home problems.

Do you check into a hotel? Or does the hotel condition check into you?

Wayne Koestenbaum, *Hotel Theory*

Desconozco dónde exactamente Stefan Zweig acabó de escribir *El mundo de ayer*, a qué hotel se refiere en su prólogo. Aparentemente, algún lugar en Brasil. Desde allí, un día antes de suicidarse, envió el manuscrito por correo a la editorial que lo publicaría ese mismo año, 1942.

En *Grand Hotel Budapest* (2014), Jude Law interpreta a un escritor que está íntimamente inspirado en Stefan Zweig, según explicó Wes Anderson en alguna entrevista.

§1

Stefan Zweig dedica el prólogo de sus memorias a reflexionar sobre una experiencia que se tornaría central en el siglo xx europeo: la experiencia de perder la casa. A esta experiencia dedicaremos el presente capítulo. Perder la casa es, ante todo, una *experiencia*, y es este trauma el que va a poner fin, el que va a volver imposible en términos históricos, lo que en el capítulo anterior hemos descrito como la ideología de la pertenencia. Perder el hogar –y nos preocuparemos por diferenciar casa de hogar–, constituye una pérdida del sentido

Los
Angeles
Times

16,000 people in L.A. now live in cars, vans and RVs. But safe parking remains elusive

Two years ago, Los Angeles began testing an alternative to homeless shelters called safe parking, giving people living in their cars a secure spot to sleep at night. The first site was quickly deemed a success, so the Los Angeles Homeless Services Authority agreed to fund nine more lots in the pilot program, with promises to expand. Earlier this year, before the release of new data showing more than 16,500 people living in their vehicles, the authority put out a request to providers across the county to help them make good on that promise.



LOS ANGELES TIMES, 10/06/2019

[HTTPS://WWW.LATIMES.COM/LOCAL/LANOW/LA-ME-HOMELESS-SAFE-PARKING-LOS-ANGELES-20190610-STORY.HTML](https://www.latimes.com/local/lanow/la-me-homeless-safe-parking-los-angeles-20190610-story.html)

que estructura un mundo, y que lo estructura desde la idea de propiedad y pertenencia. Desde este momento, el discurso occidental ha de pensarse –si quiere preservar tanto su afán crítico como su justicia con el pasado– ya no desde la casa, sino desde el hotel o el motel; ya no desde la propiedad del espacio, sino desde su hábito transitorio. El sujeto contemporáneo habría de concebirse ya no saliendo de casa (*bildungsroman*, *le grand tour*, etc.), sino entrando desde fuera a una casa que no es suya, haciendo check in en un hotel, en un motel: no desde la propiedad del espacio, sino desde su hospitalidad, desde el modo en que lo ajeno nos acoge y nos constituye –y también, claro, de cómo lo otro es recibido–.

Esta intemperie estructural genera, tal es la tesis que defendemos, una estructura de sensibilidad distinta y una forma alternativa de afectividad. Quizá podría contenerse en aquel verso de Paul Celan, perteneciente a “Grosse, Glühende Wölbung”: “Die Welt ist fort, ich muss dich tragen”. Ahora que el mundo se ha ido, ahora que ya no hay mundo, precisamente ahora que no tenemos nada en común, es cuando debo llevarte, debo cargarte, debo acogerte. La crisis de la ideología de la pertenencia revela que la figura espacial del mundo, como estructura de sentido, se corresponde íntimamente con la idea de hogar: ambos son formas de espacio apropiado, formas de lo mismo. La crisis de la autenticidad, en su versión espacial de la crisis del hogar, exige una forma ético-política otra de habitar, que es la de una extranjería radical, la relación con el otro en tanto otro. Esta demanda ético-política de la hospitalidad es escamoteada y ensordecida cada vez que trata de rehabilitarse fantasmáticamente la ideología de la pertenencia y todas sus demandas capitalistas de hogar, familia, privatización y apropiación. Pero la experiencia del desahucio, de que la gente no tiene casa en el sentido más material y real, no cesa. Y si el mundo se ha desvanecido y ya no tenemos nada en común, pero precisamente por ello debo incondicionalmente ser hospitalario contigo, llevarte, tolerarte, cargar contigo, ¿a dónde te portaré? ¿A qué refugio? A un hotel, a un motel. La figura del otro, por un momento, en ese breve tránsito en que nos acompañamos, se convierte en mi casa. Si la ética contemporánea, como Lévinas y Derrida quisieran, es una ética de la hospitalidad, ha de denominarse ética motel. Insistimos: no solo por sofisticadas razones especulativas, sino porque fácticamente, históricamente, el espacio se ha vuelto inaccesible.

Stefan Zweig lo contaba así poco antes del advenimiento de la II Guerra Mundial (2001, 10):

Y es que me he despojado de todas las raíces, incluida la tierra que las nutre, como, posiblemente, pocos han hecho a lo largo del tiempo. Nací en 1881, en un imperio grande y poderoso –la monarquía de

los Habsburgos–, pero no se molesten en buscarlo en el mapa: ha sido borrado sin dejar rastro. Me crie en Viena, metrópoli dos veces milenaria y supranacional, de donde tuve que huir como un criminal [...]. De manera que ahora soy un ser de ninguna parte, forastero en todas; huésped, en el mejor de los casos. También he perdido a mi patria propiamente dicha, la que había elegido mi corazón, Europa, a partir del momento en que ésta se ha suicidado desgarrándose en dos guerras fratricidas.

Destacamos tres ideas de este pasaje. En primer lugar, que en él se reconoce que el modelo sociopolítico de Viena ha dejado de ser viable en Europa, y con él se ponen en cuestión los rasgos de “milenarismo”, supranacionalismo” imperial y relato histórico que sostienen esta idea de habitar: se vuelve inviable la idea de vivir desde la herencia, desde una vinculación semántica con el espacio y con la historia, pues formar parte de un lugar es, en Viena, formar parte de una narrativa histórica.

En segundo lugar, es menester señalar el modo en que Zweig, al perder su hogar y su patria, pierde también una cierta cosmovisión desde la pertenencia. Stefan Zweig no articula un ejercicio crítico de deconstrucción del hogar y la propiedad; Stefan Zweig no valora las ventajas políticas de una forma de cohabitación cooperativa solidaria y sostenible; Stefan Zweig no renuncia a sus privilegios de ciudadano europeo blanco por un gesto de militancia activista o como resultado de un proceso de psicoanálisis. Stefan Zweig, antes bien, constata la destrucción, borrada del mapa sin dejar rastro, de “sus raíces” y de “la tierra que las nutre”. Si Stefan Zweig anuncia el fin del metarrelato del hogar, lo hace por los mismos motivos por los que Lyotard levantaba acta del fin de los metarrelatos en general: estos “no han sido abandonados ni olvidados, sino destruidos, ‘liquidados’ [...] ‘Auschwitz’ puede ser tomado como un nombre paradigmático para la ‘no realización’ trágica de la modernidad” (1987, 30). Del mismo modo que, según Lyotard, el metarrelato de “pueblo”, de un sujeto colectivo que a lo largo de la historia se desarrolla en busca de mayores cotas de libertad y justicia, es destruido, y “Auschwitz” es el nombre de tal destrucción, la Gran Guerra para Zweig marca la destrucción del metarrelato del hogar, del habitar como pertenecer. A este respecto, el prefacio a *El mundo de ayer* es preciso en sus palabras, y desacredita los desarrollos filosóficos que Kant y Herder abordaron siglos atrás:

Otras veces me sorprende a mí mismo diciendo “mi casa”, para descubrir en seguida que no sé a cuál de ellas me refiero [...] allí [mi

patria] ya no me queda ninguna ligazón orgánica y aquí, no me he acabado de integrar; me da la impresión de que el mundo en que me crie, el de hoy y el que se sitúa entre los dos se separan cada vez más, convirtiéndose en mundos completamente diferentes. (ídem)

Zweig constata la pérdida de toda “ligazón orgánica” con el espacio, y eso vacía de sentido decir “mi casa”. Con la pérdida del hogar como metarrelato, un mundo entero se desvanece: perder el hogar es perder el mundo, y perder el mundo (el mundo europeo, el de la herencia grecorromana, el mundo del humanismo, el de la ciencia moderna, etc.) es perder para siempre el hogar, no sentirse nunca más en casa, sino siempre transitando, refugiado, siempre huésped.

De ahí que, en tercer y último lugar, tras este acontecimiento, Zweig señale una nueva forma de sujeto, una nueva forma de habitar, y una forma nueva de poética. De un lado, Zweig ya no puede ser ni un ciudadano nacional, ni un ciudadano del mundo, sino un eterno huésped, esto es, un “ser de ninguna parte”, un forastero en todas partes, un extranjero ontológico. El cosmopolitismo y el nacionalismo han de dar paso necesariamente a otra forma política, a otro modo de relación intersubjetiva y a otro proyecto de comunidad. Ello supone, de otro lado, una relación de no pertenencia con el espacio, una relación de hábito y no de apropiación, y con ello una concepción ilustrada y humanista del espacio (gramática de la conquista, la expansión, la colonización) llega a su ocaso: ahora se trata de habitar sin herencia, sin suelo o sin fundamento común, se trata de convivir sin tener nada en común, pues el mundo se ha ido. Es ahí donde Zweig vincula esta nueva forma de habitar con lo que podría llamarse una nueva poética (2001, 15):

Soy consciente de las circunstancias adversas, pero sumamente características de nuestra época, en cuyo marco intento plasmar estos recuerdos míos. Los escribo en plena guerra, en el extranjero y sin nada que ayude a mi memoria. En mi habitación de hotel, no dispongo de un solo ejemplar de mis libros, ni de apuntes, ni de una carta de amigo.

Zweig dice el mundo de ayer (Europa) desde su hotel hoy (América), y esa escritura se articula desde la pérdida de la biblioteca, desde la borradura del acervo común. La relación política y la forma de lo común –¿no es este prefacio como una carta, no busca su correspondencia?– han de trabarse ahora precisamente desde la extranjería y desde la destrucción del fundamento común: se trata ahora de pensar desde la falta de fundamento, de

habitar desde la falta de suelo propio y de suelo común, esto es, de escribir desde un hotel, desde esa nada que constituye un hotel y las oportunidades para la ficción que encierra.

En este sentido, el hotel es la nueva casa del ser, y lo es precisamente porque no es un hogar, porque su habitación supone el reconocimiento de la imposibilidad de la pertenencia: el hotel constituye el fin del metarrelato del hogar, la destrucción fáctica de la patria. Si una casa es un hotel y no un hogar es por su relación íntima con la extranjería, por la pertinencia de hacer vínculos con la alteridad, por portar al otro ahora que el mundo –el sentido, la biblioteca– han desaparecido.

§2

Antes de la destrucción efectiva del hogar europeo que canta Zweig, la ideología de la pertenencia se había puesto en cuestión desde la filosofía y la literatura europeas. Uno de los primeros modos de hacerlo fue a través de la idea de “ciudadano del mundo”, tal y como la pensaron Baudelaire en “Le peintre de la vie moderne” (1986 [1863]) y Henry James en *The Ambassadors* (2008 [1903]). Si hay algo que diferencia esta concepción de sujeto político de la figura kantiana del cosmopolita es su relación con la historia y la experiencia, que se articula en términos de extranjería: no de llegar a ser uno mismo, sino de dejar de ser uno mismo, volverse otro, perder países. Así define Baudelaire al pintor de la vida moderna como un “citoyen spirituel de l’univers” (1986, 366-367):

Lorsqu’enfin je le trouvai, je vis tout d’abord que je n’avais pas affaire précisément à un artiste, mais plutôt à un homme du monde. Entendez ici, je vous prie, le mot artiste dans un sens très restreint, et le mot homme du monde dans un sens très étendu. Homme du monde, c’est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages.

Si alguien es un hombre de mundo, lo es por guardar una relación particular con las cosas: una relación de comprensión. El hombre del mundo comprende las cosas que no son suyas o propias, la relación de comprensión es siempre una relación con la alteridad. Y si es así, comprender al otro es comprender que es incomprensible, esto es, que es irreductible o intraducible a nuestro modo de ser. De ahí que, al comprender el mundo, el hombre de mundo comprende “les raisons mystérieuses et légitimes” de todos sus hábitos: incompre-

sible, pero legítimo; ajeno, pero válido. El hombre del mundo destaca por una apertura estructural. Reconoce el mundo como espacio de cambio y movimiento, pero no como conjunto de lugares propios.

Henry James es otro de los autores que piensan el sujeto de las nuevas y grandes urbes como un “man of the world”. Cuando Strether viaja de Massachussets a París para recuperar a Chad, el hijo de su prometida, de una relación amorosa presuntamente corrupta, le describe en estos términos (2008, 128):

Strether found a certain freedom on his own side in defining it as that of a man of the world – a formula that indeed seemed to come now in some degree to his relief; that of a man to whom things had happened and were variously known. In gleams, in glances, the past did perhaps peep out of it; but such lights were faint and instantly merged. Chad was brown and thick and strong, and of old Chad had been rough.

Un hombre de mundo es aquí alguien a quien le han pasado cosas, que ha conocido las cosas en su diversidad y como alternativa a las de su origen. Es este vínculo con lo extraño, y con la experiencia de lo extraño, lo que confiere “a certain freedom” al hombre de mundo. Es la libertad lo que le cambia, la libertad de buscar lo ajeno y poder no repetir, no reproducir, lo propio.

En estos autores, el “mundo” se resignifica por su vínculo con la alteridad: no se trata tanto de un mundo “cósmico”, de un todo ordenado desde una lógica, cuanto de un espacio de experiencia: el mundo como viaje, como territorio de la diferencia y no de la identidad. Esta idea del mundo como marco político se volverá problemática cuando se nos haga patente que solo puede construirse desde la expulsión de ciertas vidas, cuando no deja de suponer un ordenamiento de las cosas que se establece a partir de la generación de un residuo, como se verá en el capítulo sobre *Angel Laundromat*.

§3

Si observamos algunas de las corrientes principales de pensamiento contemporáneo de principios del siglo pasado en Europa, observamos que en todas ellas, como si de un síntoma se tratara, aparece tematizada esa pérdida del hogar que Zweig experimentó al final de su vida, y que está implícita en la mundaneidad que Baudelaire y James pensaron como nuevo modo de habitar el espacio urbano. Ciertamente, en su reflexión sobre la

posmodernidad, Lyotard señalaba que otro de los grandes agentes destructores de los metarrelatos modernos era el desarrollo del orden capitalista (ídem), y parece que eso mismo está en juego en buena medida en estos desarrollos.

Así, en los años veinte, Benjamin escribió lo siguiente en “París, capital del siglo XIX” (2013, 93):

Hausmann se dio a sí mismo como título la denominación de “artista demoleedor”. Sintióse llamado y destinado a la obra que había concebido, lo subrayaría en sus memorias. Los mercados centrales se convierten quizá en la construcción más lograda entre las de Hausmann, síntoma sin duda interesante. Y por el contrario se decía de la *Cité*, la cuna de la villa, que allí, tras pasar Hausmann, nada quedaba de ella si no era un edificio público, un cuartel, una iglesia y, en fin, un hospital. Hugo y Merimée dan a entender hasta qué punto sus transformaciones les parecían a los parisinos un monumento propio del total despotismo napoleónico. Los que habitaban la ciudad ya no estaban en ella “como en casa” [*Sie fühlen sich in ihr nicht mehr heimisch*], y comenzaban a tomar conciencia respecto al carácter inhumano que caracteriza la metrópoli [*Großstadt*]. El gigantesco libro de Du Camp que lleva como título *París* se construye a partir de esa conciencia, mientras los aguafuertes de Meryon (que podemos fechar hacia el 1850) son como la máscara mortuoria de ese viejo París desvanecido⁵.

El análisis de Benjamin es certero y esboza en pocas palabras los cambios fundamentales del cohabitar, al menos como tenían lugar en la ciudad metropolitana por excelencia, París. En primer lugar, desde sus análisis podemos observar que la ciudad moderna se construye como el espacio que requiere un sistema capitalista para su funcionamiento: la circulación de las mercancías y su exhibición fetichizante como productos de consumo requiere una condición material previa, que es una concepción del espacio urbano: no en balde es sintomático que sean los mercados la parte mejor de los trabajos de Hausmann. Desde su concepción espacial como metrópolis, el capitalismo viene a borrar las formas

⁵ Cabe señalar que en una de las ediciones clásicas en inglés de este texto, se omite exactamente el fragmento “ya no estaban en ella “como en casa” [*Sie fühlen sich in ihr nicht mehr heimisch*], que la versión española y la original alemana sí contienen. Véase Benjamin 1978, 160.

de habitar que le precedían y, con ellas, los vínculos ético-políticos que subyacían para imponer un nuevo habitar y un nuevo vínculo, basado en la condición de socio económico de los sujetos, devenidos ahora en individuos, como Arendt valoraría después en su análisis clásico del devenir-sociedad de las comunidades europeas (cf. 2020). No es preciso esperar a los años 90 para hablar de no-lugares, como hiciera Augé: desde su fundación, la ciudad moderna está afectada de un coeficiente de economización, de una pérdida de sus lugares en favor de la tabula rasa de un espacio que se escribirá desde las aventuras de la mercancía y la transacción económica. La condición de la metrópolis es económica, la metrópolis es la condición espacial, ya lo diría Debord en *La Société du Spectacle* (1996, cap. 7): todos los espacios se conciben como espacios del y para el capital. Solo desde ahí son espacios de hábito. Ello pone término a una cierta concepción humanista del hábito, de ahí que Benjamin señale el carácter inhumano, o antihumanista de la ciudad: el capitalismo no es un humanismo en tanto que disuelve, cuando no destruye, la ligación orgánica que unía al viviente humano con la naturaleza de su espacio propio.

La segunda cuestión que cabe destacar es que Benjamin señala la organización del espacio urbano a través de grandes lugares de encierro: cuartel, iglesia, hospital, tres figuras por antonomasia de lo que Foucault entendería como espacios de encierro, claves para la gubernamentalidad de las sociedades de disciplina: el advenimiento del capitalismo fabril coincide con la consolidación de las sociedades disciplinarias, y ello supone una aniquilación de las formas de vida que las precedían, una forma nueva de habitar, de moverse, de relacionarse. La conclusión es sencilla, aunque sea un sentimiento: nadie se siente como en casa, nadie reconoce ya su hogar (*heimisch* es la palabra alemana) en las calles adoquinadas de París, en las plazas duras, en las grandes avenidas pensadas para los escaparates, los compradores y los coches. El capitalismo supone un desarraigo estructural que impone una nueva forma de relación, la relación mundana. Esta relación constituye a su vez a una forma subjetiva nueva, la del *flâneur*.

(Conviene no pasar por alto que el narrador de “The Man of the Crowd” de Poe, que Benjamin evoca al describir al *flâneur* a partir de Baudelaire, contempla el ajetreo de las calles y la mundaneidad baudelairiana desde la cafetería de un hotel: “I had never before been in a similar situation, and the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion. I gave up, at length, all care of things within the hotel, and became absorbed in contemplation of the scene without” (Poe 2013, 840). Como si el hotel, la conciencia del hotel, fuera la condición de posibilidad de la figura antropológica del *man of the world*. Como si el hotel viniera antes que el mundo, como si sólo desde ese paréntesis vacío del hotel pudiera dibujarse, al salir de él, una figura del mundo, el mundo

como figura espacial. Lamentablemente, la traducción de Cortázar no traduce la palabra hotel: “Terminé de despreocuparme de lo que ocurría adentro [...]” (Poe, 2002, 133)).

Si el materialismo dialéctico de Benjamin y el urbanismo posterior han dado cuenta de esta connivencia entre metrópolis moderna y estadio fabril del capitalismo, un descentramiento del sujeto a partir de la pérdida de su lugar propio puede observarse en un discurso tan divergente como el de Jacques Lacan. En su “Seminaire sur *La lettre volée*”, firmemente inspirado en la concepción saussuriana del lenguaje, Lacan propone una concepción de la psique en la que el sujeto aparece descentrado, desposeído de sí mismo, marginado a su propia periferia. Del mismo modo que la metrópolis era un espacio concebido para la circulación de la mercancía donde el habitar se volvía excéntrico, así como cualquier dimensión no capitalizable de la vida, Lacan sitúa en el centro de su espacio psíquico la circulación de significantes. La cadena signifiante insiste, sin que su circulación pueda reducirse a ningún sentido último, a ninguna figura del sujeto consciente:

Notre recherche nous a mené à ce point de reconnaître que l’automatisme de répétition (*Wiederholungszwang*) prend son principe dans ce que nous avons appelé l’insistance de la chaîne signifiante. Cette notion elle-même, nous l’avons dégagée comme corrélatrice de l’ex-sistence (soit : de la place excentrique) où il nous faut situer le sujet de l’inconscient, si nous devons prendre au sérieux la découverte de Freud. C’est, on le sait, dans l’expérience inaugurée par la psychanalyse qu’on peut saisir par quels biais de l’imaginaire vient à s’exercer, jusqu’au plus intime de l’organisme humain, cette prise du symbolique (2014, 12).

El sujeto del inconsciente ocupa un lugar excéntrico, y el espacio central que antes ocupaba se lo cede al «discurso del Otro» (12), a un orden simbólico que se vuelve «constituyente» (12) del sujeto y no constituido por él. Extraña estructura de la psique, que tiene en su centro un espacio vacío para la circulación, el viaje y el movimiento, y el sujeto habita, se aloja o se hospeda alrededor de ese espacio, a los márgenes de esa carretera o de ese parking, de ese espacio concebido para el movimiento. El ser humano ya no habita un lugar con sentido, sino al contrario: “L’home soit habité par le signifiant” (35), y este estar fuera de sí, vivir a la intemperie de sí mismo –la extrañeza del viaje y del otro en el centro– en lo que consistirá la esencia del ser, que ahora no puede ser sino *ex - sistencia*, excéntrica y apartada. El sujeto se retira, expropiado del espacio que le pertenecía, a algún hotel provinciano o a algún motel de carretera. Aquí,

“no estar en casa” o “no sentirse en casa” conlleva no comprenderse, haber perdido ese vínculo orgánico con uno mismo que en la Modernidad Descartes y otros situaron en el acceso privilegiado de la primera persona a la conciencia. En el seminario sobre el cuento de Poe se levanta acta de este desalojamiento, de esta retirada del sujeto a las afueras de sí mismo.

Y sin embargo, quizá el autor europeo que, contemporáneamente a Benjamin, supo señalar con más precisión la condición ontológica de ser-hospedado en un hotel, de nunca más sentirse en casa, es Martin Heidegger en *Ser y tiempo* (Heidegger 2012 [1927]; cf. Koestenbaum 2007, 18ss). Es Heidegger quien describe la existencia (*Dasein*) como un estar-fuera-de sí constitutivo del ser, es Heidegger quien describe que la intemperie, no reconocer ningún lugar como propio, haber perdido para siempre el hogar y sostenerse en la nada, es una condición ontológica del *Dasein*. “El *no-estar-en-casa* [*Un-zuhause*]”, señala clásicamente Heidegger en su texto de 1927, “*debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno más originario*” (2012, §40). La pérdida de la casa, el desarraigo ontológico, es al mismo tiempo la fuente de la libertad del *Dasein* y la raíz sin raíz de su angustia primordial: puesto que vive en un hotel ontológico, puede marchar en cualquier momento, ningún espacio le es definitivo, no tiene destino ni familia, no hay ligazón orgánica ni pertenencia a naturaleza alguna, sino solo relación con la posibilidad, y con la posibilidad de no ser, con entrar o salir de una habitación. Al mismo tiempo, la falta estructural de lugar propio, esta inautenticidad domiciliaria, lo vuelve un viajero sin remedio, un nómada insomne que solo puede ser huésped, ya no anfitrión, de los lugares que transita. Esta radical impropiedad, donde todo es extraño y ajeno aun siendo familiar, señala el descentramiento radical de lo siniestro, esto es, de lo *unheimlich*: el *Dasein* es un perdedor constitutivo, habita en todas partes y a ninguna vuelve, por ninguna es su hogar. Así desarrolla Heidegger su particular teoría ontológica del hotel (§40):

En la angustia uno se siente “desazonado”. Con ello se expresa, en primer lugar, la peculiar indeterminación del “nada y en ninguna parte” en que el *Dasein* se encuentra cuando se angustia. Pero, la desazón [*Unheimlichkeit*] mienta aquí también el no-estar-en-casa [*Nichtzuhausesein*]. En la primera indicación fenoménica de la constitución fundamental del *Dasein*, al aclarar el sentido existencial del estar-en a diferencia de la significación categorial del “estar dentro”, el estar-en fue caracterizado como un habitar en..., estar familiarizado

con.... Este carácter del estar-en se hizo luego más concretamente visible por medio de la publicidad cotidiana del uno, que introduce en la cotidianidad media del *Dasein*, la tranquilizada seguridad de sí mismo, el claro y evidente “estar como en casa” [*Zuhause-sein*]. En cambio, la angustia trae al *Dasein* de vuelta de su cadente absorberse en el “mundo”. La familiaridad cotidiana se derrumba. El *Dasein* queda aislado, pero aislado en cuanto estar-en-el-mundo. El estar-en cobra el “modo” existencial del no-estar-en-casa [*Un-zuhause*]. Es lo que se quiere decir al hablar de “desazón” [*Unheimlichkeit*].

De este modo, Heidegger identifica el carácter engañoso, inauténtico, de la ideología de la pertenencia: la seguridad, la calma y el confort que el *Dasein* puede experimentar en ese lugar que considera su hogar, propio y familiar, suyo *por esencia*, no es sino un olvido del ser, un modo inauténtico de ser: este sentimiento tiene como contrapartida la huida de la náusea, esto es, el rechazo de su libertad absoluta, la renuencia a asumir que si el *Dasein* es algo, es siempre posibilidad, y por ende *posibilidad de no ser*: la suerte del *Dasein*, también su condena, es que ese lugar que llama hogar, esos cuerpo que llama familiares, podrían no ser, podrían ser otros, no tienen nada de esencial. Cualquier forma de pertenencia que no sea la no-pertenencia, cualquier hogar que no sea la intemperie, cualquier casa que no sea un hotel –siempre con otros, rodeado de extraños–, supone un olvido de la radical libertad, la nada que le constituye paradójicamente. De ahí que Koestenbaum observe (2007, 20): “Hotel represents a failed relation to space. [...] A hotel, intimate as a subway car, is an assembly of unrelated beings, separated by walls, but gathered together in a nearness that lacks homelike *taking care* ». Siempre hace frío en la carretera.

Desde esta óptima, todo *Ser y tiempo* puede leerse como una reflexión sobre la condición de huésped del ser. Contemporáneo de las reflexiones benjaminianas sobre la emergencia de las grandes ciudades como espacios capitalistas y la consecuente génesis de nuevos valores y nuevas formas de habitar –todas ellas “inhumanas”, todas ellas “sin sentirse en casa”–, e inspirador del descentramiento del sujeto ante la circulación de significantes constituyente de la psique que postularía en los cincuenta el primer Lacan, Heidegger despliega toda una fenomenología del hotel como espacio propio-impropio del ser para señalar el desasimiento y el desarraigo que le son esenciales. Sus reflexiones sobre la “apertura” del *Dasein* (§28), su continuo olvido ante la dictadura de lo uno [*Das Man*] (§27) y sus reflexiones sobre la nada, la angustia, lo *unheimlich* y su constitutivo estar fuera de

sí (ex – sistere), abierto a la posibilidad como quien está dispuesto a la carretera, articulan los modos de habitar el espacio ante la decadencia del metarrelato del hogar⁶.

“Se es en el modo de la dependencia y de la impropiedad” (§28), sentencia Heidegger, y es relevante hacer rimar esa afirmación con esta otra, sumamente afín y más contradictoria, de la *Carta sobre el humanismo*, según la que “el lenguaje es la casa del ser” (2000 [1947], 11). A finales de los cuarenta Heidegger ya había renunciado a sus afanes teóricos, solidarios con el nazismo, de que el pueblo tornara a su hogar originario, y optaba por otra vía para extender sus reflexiones de *Ser y tiempo*: asumir que el ser solo está en casa cuando está en el lenguaje supone vindicar, una vez más, su extranjería: el lenguaje es la casa del ser, pero esta casa no es un hogar, es solo un hotel para largas estancias.

§4

Las reflexiones de Derrida varias décadas después en *Le monolingüisme de l'autre* (2016 [1996]) son una prolongación en términos lingüísticos de la dimensión hospitalaria del lenguaje, de la condición de hotel de todas las lenguas: esta lengua, esta lengua materna que parece tan mía y en la que sueño y deseo, no es mía, no me pertenece, antes bien yo le pertenezco a ella, y ello supone vivir instalado en un espacio que no es mío, sino que yo le rento al otro por un tiempo. Si el lenguaje es la casa del ser, la disposición ontológica de no estar nunca en casa equivale a una relación ilegítima, de no posesión, de la lengua: estar privado de casa es estar privado de una lengua propia, de una lengua que no pertenezca ya al otro y me separe de mí mismo cada vez, incluso, que voy a decir yo. “Une langue, ça n'appartient pas” (2019, 14-15), sentencia Cassin al reelaborar las reflexiones derridianas sobre la lengua.

Cada lengua es un mundo (Cassin 2019, 19), ciertamente, pero mi relación con el mundo es de no pertenencia: el mundo no me pertenece, antes bien yo le pertenezco a él, la relación no es de poder sino de vulnerabilidad, no es la del anfitrión sino la del huésped. Ese mundo que es mío y no me pertenece, esa lengua que es mía y no me pertenece, son del otro, siempre extranjeros y hostiles. Solo tengo una lengua, y no es la mía; solo tengo un hogar, y no es el mío. Avanza Derrida en sus exposiciones (2016, 117):

Le monolingue dont je parle, il parle une langue dont il est *privé*. Ce n'est pas la sienne, le français. Parce qu'il est donc privé de *toute* langue, [...] il est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ.

En esta asimilación heideggeriano-derridiana del espacio con el lenguaje y de los lugares con las lenguas, la retirada a la intemperie, constitutiva como un viaje sin rumbo ni destino, se reconoce como una “traducción absoluta”, no tanto por traducción total cuanto con la relación estructural con una alteridad, con algo intraducible: condenados siempre a viajar, como condenados a traducir, porque no tenemos lengua original, porque nuestra casa es siempre la del otro, y no podemos sino ir pasando de una morada a otra, como vamos pasando de una lengua a otra, esto es, traduciendo, trasladándonos, en continua mudanza por las casas y las lenguas. De ahí que la literatura, en términos de Koestenbaum, sea un hotel, y acaso en los nuestros, donde hospitalidad es siempre traducción y viaje, sea un motel. Dice así el ensayista neoyorquino (2007, 18):

Literary form is a hotel room, sometimes opulent, more frequently austere. One makes literature (or tries to) in order to retreat from Heidegger's “They”: A hotel may be the dwelling place of the “They”, but (we fervently hope) the hotel represents inauthenticity's antithesis, where indifference at last can spread out its wares and experiment with obscene varieties of respite.

Es esta traducción absoluta, otro nombre para evocar un viaje sin origen y de destino incierto, lo que motiva las empresas contemporáneas de autoras como Cassin, Apter, Venuti, Kamuf o Lezra de pensar la dimensión política de la literatura desde las violencias y los poderes que se asumen en esa vastísima *translation zone* (cf. Apter 2006) que es el espacio literario contemporáneo. Recorrerlo implica asumir la finitud del viaje, reconocer que la exhaustividad o la totalización del mismo son quiméricas, pero justamente por el monolingüismo del otro, esto es, porque no hay idea de propiedad ni de identidad en ese espacio, y sin este presupuesto metafísico no puede haber clasificación, ni ordenación, no puede haber economía del espacio: una lengua nunca es *una*, una obra literaria nunca es *una*, una casa nunca es un hogar, otro la habitará mañana, otro la leyó ayer. La organización y dirección del viaje –de la traducción–, su voluntad sistemática combinada con la parcialidad de su resultado ponen tan solo de manifiesto las particularidades del deseo

⁶ No podemos sino remitirnos a la excelente tesis de Moreno Gutiérrez sobre la noción de “habitar” en Heidegger (2017) para una continuación *in extenso* de estas reflexiones sobre una relación no-apropiativa con el espacio, o sobre la íntima relación entre habitar y lo inhabitable (*unheimlich*), como propone su autor.

de viajar, las motivaciones de quien sube al coche, la singular forma que adopta en cada cuerpo lector la angustia de no sentirse en casa. La literatura motel reconoce esto: las lenguas están fuera de sí, las casas están fuera de sí, la literatura es ese “afuera de sí” que impugna toda ideología de pertenencia, todo metarrelato del hogar.

§4

En 1977 Frank Gehry y su esposa compraron una casa rosa en Santa Mónica para instalarse a vivir cerca del mar. Se trataba de un modesto bungalow clásico, una vieja casa en la que los Gehry podían instalarse plácidamente y con presupuesto bajo para organizar allí su vida en familia. Tardó poco en convertirse en otra cosa.

Tal proceso de transformación es reseñado por Víctor Navarro en *Una casa fuera de sí* (2022). Este proceso consistió en desafiar las convenciones de lo doméstico y producir una casa donde las distinciones adentro/afuera, propio/ajeno se desvanecían: Gehry fue reformando la casa para construir otra casa en cohabitación con aquella, una segunda casa en el mismo lugar que la primera, una serie de estructuras efímeras y de formas curvas y salvajes que perturbaban las formas sencillas y funcionales de un bungalow californiano. El resultado era una casa que estaba, literalmente, fuera de sí, que se sostenía en el proceso mismo de devenir otra, impugnando así cualquier sentido de espacio propio. Así lo cuenta Navarro citando a Gehry (22-24):

“Provisto de poco dinero decidí construir una casa que envolviera a la antigua procurando conservar la tensión entre ambas por medio de la definición recíproca [...]”. Estos eran los objetivos y no otros, sentencia: una casa dentro de otra. Un proyecto ideado como una dualidad que debía de ser percibida en todo momento [...] La adición no llegaba a tener nunca más de una planta, por lo que era posible en todo momento ver asomar la casa original entre los quiebros y transparencias de la nueva. En el interior, la dualidad se hacía explícita con aguda ironía [...] Y para no dejar dudas de su intención, Gehry optó por poner un suelo de asfalto negro. La sensación era la de estar en un ambiguo fuera interior.

Lo característico del proyecto era la ambigüedad doméstica, que una casa habitaba, como un espectro, la otra, de modo que la identidad de la casa y su autenticidad estaban atravesadas, arruinadas por la otra. Una casa fantasma iba asediando y comprometiendo a la otra casa (Navarro 2022, 56), y viceversa: la reciprocidad con la alteridad impugna la idea de una identidad espacial, de una propiedad del hábito: es imposible habitar la propiedad, para el escándalo y disgusto de los vecinos, que no soportaban semejante rareza.

Ello no solo suponía una revolución de la gramática de lo doméstico y una enésima y definitiva impugnación de aquella ideología de la pertenencia o del metarrelato del hogar, sino que convocaba una nueva relación con el espacio, esto es, una forma nueva de habitar. Gehry reusa, en su intervención, adoptar el papel de un arquitecto total que aspira a construir un mundo nuevo tras destruir –*tabula rasa*– el mundo anterior. Frente a esa herencia moderna, observa Navarro (16), la intervención de Gehry pasa por convivir con lo otro en lugar de aniquilarlo o apropiárselo: en lugar de levantar un mundo propio desde una idea preconcebida, la labor arquitectónica consiste aquí en convivir con lo extraño, en acoger la extrañeza al tiempo que esa extrañeza le acoge a uno. Habitar es aprender a convivir con el otro, con aquel con quien no se tiene nada en común, allí donde ambas provienen de mundos divergentes, allí donde no hay suelo ni mundo compartido.

Con esta arquitectura de bricolage que aspira a reparar y asume que habitar es transformarse, Gehry revolucionó la cultura arquitectónica de California y, por ende, la de todo el mundo. Construyó una casa que se sostenía desde aquella experiencia traumática de Zweig, donde el hotel supone una relación con lo extraño, ser forastero en todas partes, y establecer la vida y sus afectos desde la falta de suelo común, la falta de sentido común o de biblioteca. Con Gehry, la casa se diferencia ya por completo de un hogar: la casa es el espacio en que acoger al otro, no en que vindicar lo propio. La casa, en su forma de hotel, tiene el afuera y la alteridad en su centro y en torno a esta nada extraña crece y se desarrolla.

Es esta experiencia de la casa comprendida desde la alteridad la que ha elaborado recientemente Emanuele Coccia en sus textos *Métamorphoses* (2020) y *Filosofía della casai* (2021). Coccia señala la connivencia entre la economía y la ecología cuando se comprende el mundo como un conjunto de lugares propios que pertenecen a cada uno de los distintos vivientes que habitan el planeta. Su propuesta política pasa por desarticular la idea de un hogar o lugar propio (*Oikos*), que sostiene como presupuesto metafísico tanto la concepción de la política como de la metafísica, para pensar desde la mixtura y la metamorfosis: solo se vive atravesado por la diferencia del otro. Es así como concibe la casa, como el espacio de la hospitalidad, es decir, como un hotel y no como un hogar (2021, 21):

Da sempre parliamo della casa come lo spazio del privato, di quello che ci separa e ci individualizza, eppure ogni casa è in realtà anche questo: una tecnica materiale e psichica che usiamo per intrecciare la nostra vita e il nostro destino con quelli altrui. È proprio perché questa è la sua funzione principale che la sua natura non è architettonica ma morale.

De este modo, Coccia sostiene que toda casa está habitada por un “deseo obstinado de estraneità” (29), por la codependencia y la convivencia de todo aquello que no soy yo y que me es impropio. La angustia heideggeriana se torna aquí felizmente en deseo y en llamada, en celebración de lo ajeno y del viaje. La experiencia fundamental es la de la hospitalidad, la de estar afuera y a la intemperie. Y así, es la mudanza la condición de posibilidad de la casa, y no su término, es desde afuera que uno entra a casa, y no desde el interior del hogar que uno sale al mundo: “è il trasloco che fa la casa. E questo per una ragione molto banale: siamo sempre stati stranieri di fronte alle case che abbiamo poi amato e abitato. Siamo sempre entrati a casa da fuori” (16).

El mundo entero se torna un inmenso hotel donde todos sus huéspedes van cambiando de habitación, se van sucediendo y conviviendo, hablan todas las lenguas porque no poseen ninguna, y así viajan y escriben, así se trasladan y se traducen, en una distancia entre ellos y los otros, entre ellos y ellos mismos, que consiste en el vasto espacio de la literatura. Las casas, como un hotel, se definen por su cualidad moral, por la intensidad que adquiere allí el hábito y las relaciones con otros cuerpos y otras cosas. Cada casa nos vuelve extraños, entramos en ella extraños y salimos más extrañados aún, en ellas se trata de cambiar nuestra forma de ser, de vivir en la mudanza: sin biblioteca, forastero en todas partes, escribiendo siempre en una habitación de hotel desde la que se dibuja un mundo y se planea un viaje.

The Walden Motel⁷

Levántate libre de preocupaciones antes del alba y corre a buscar aventuras. Que el mediodía te encuentre en la orilla de otros lagos y allá donde te atrape la noche siéntete como en casa.

Henry David Thoreau, *Walden*

Aunque sean espacios de desarraigo, los hoteles guardan una cierta connivencia con el mundo y mantienen un cierto estatus de clase burgués. Por eso se vuelven tan fácilmente espacios de decadencia.

Los perdedores, los que renuncian a la vida, los que se retiran del mundo o son expulsados de él no acuden a hoteles, es demasiado para ellos. Las vidas inmundas se asientan en moteles, no abandonan nunca la carretera. El motel es un espacio de retirada, un lugar inmundo para quienes lo han perdido todo. Zweig escribía en un hotel privado de biblioteca, pero le quedaban todavía las “memorias de un europeo”, la conciencia de cómo fueron las cosas antes de perderlo todo. El imaginario del motel se sostiene en una derrota o una pérdida más allá de la memoria, donde lo provisorio se vuelve forma de vida. “La cultura”, observa Castro García en el *Glosario del fracaso*, “es ese espacio donde se gestan las identidades colectivas a partir de la elaboración de las *pérdidas*” (2021, 261). Pensaremos en este capítulo qué es un motel y cuál es su relación con la pérdida y la retirada, con un legado que ha sido completamente borrado. Este rasgo, sostiene Venediktova, diferencia al imaginario europeo del americano y el ruso: estos últimos escriben sin el fundamento de una herencia o un acervo cultural común. Esta falta de sentido estructural imprime unas exigencias formales al discurso literario, que se irán valorando en lo sucesivo.

⁷ Fue Jacques Lezra quien me sugirió este título para un capítulo dedicado a los perdedores, a los que se retiran.

S1⁸

Washington Irving publicó en 1819 el cuento “Rip van Winkle”. En él, un aldeano neerlandés-estadounidense salió un buen día a pasear con su perro por las montañas de montañas de Catskill, en Nueva York. No tarda en oír su nombre y es reclamado por unos montañeses extrañamente vestidos que le invitan a jugar y beber con ellos. Van Winkle se anima en el jolgorio, y se duerme tras el mismo. Al despertar, pronto comprobará que lo que a él se le ha antojado como una noche, han sido en realidad veinte años: al volver al pueblo, descubre que su esposa ya no vive, Estados Unidos se ha independizado del yugo de Inglaterra, gobierna un tal George Washington, que ha sido elegido democráticamente, no queda ni rastro del rey Jorge, y muchos de sus amigos ya no viven. Un anciano, además de sus hijos, le reconoce como aquel muchacho que se extravió antaño en las montañas.

En esta historia, en la que una noche dura fantásticamente veinte años, Rip van Winkle se libera, como lo hace su país, de varios yugos: el yugo del matrimonio, el de la monarquía, el de Inglaterra. Perder toda esa biblioteca, perder todos esos vínculos y pertenencias ha sido para van Winkle un verdadero alivio: la cogerza fantástica de las montañas le ha regalado el fruto de la nada, el anonadamiento de la libertad. Desde esa gozosa borradura puede entregarse a la vaguería y a la holganza que siempre quiso, deleitado ahora en su extrañamente prematura jubilación.

De entre todas las cosas que han cambiado en su aldea, destacaremos tan solo una. En su vida anodina, Rip van Winkle se escabullía de las obligaciones del hogar acudiendo a una tertulia de amigos donde se contaban historias de toda suerte (2016, 135):

For a long while he used to console himself, when driven from home, by frequenting a kind of perpetual club of the sages, philosophers, and other idle personages of the village; which held its sessions on a bench before a small inn, designated by a rubicund portrait of His Majesty George the Third. Here they used to sit in the shade through a long lazy summer's day, talking listlessly over village gossip, or telling endless sleepy stories about nothing.

⁸ Debo la referencia del cuento de Washington Irving a la Prof. Tatiana Venediktova, que la compartió en su curso “American and Russian Imaginations” de la edición del Institute for World Literature de 2020. La lectura que se propone es del autor.

En el centro del pueblo se encontraba un espacio en el que la comunidad construía su sentido: una posada que hacía las veces de club perpetuo de sabios, filósofos y vagos, los encargados de ir tejiendo, historia tras historia, la biblioteca oral que sostenía el sentido y articulaba el relato del pueblo. Pero allí este relato, lejos de ser venerado y precioso, son más bien “endless sleepy stories about nothing”, un conjunto de naderías cansinas y estúpidas que cuatro borrachos con ínfulas se cuentan entre ellos.

Quizá precisamente por eso, porque la sarta de historias y leyendas que generan una identidad colectiva subyuga a los miembros de la comunidad y les condena a no poder ser otra cosa más allá de su reconocimiento social, la posada es otra de las cosas que desaparece en aquella noche de veinte años. Van Winkle se encuentra en su lugar lo siguiente (145-146):

He now hurried forth, and hastened to his old resort, the village inn — but it too was gone. A large rickety wooden building stood in its place, with great gaping windows, some of them broken and mended with old hats and petticoats, and over the door was painted, “the Union Hotel, by Jonathan Doolittle.” Instead of the great tree that used to shelter the quiet little Dutch inn of yore, there now was reared a tall naked pole, with something on the top that looked like a red night-cap, and from it was fluttering a flag, on which was a singular assemblage of stars and stripes.

La posada y su club de sabihondos han sido olvidados y han dado lugar a un hotel, el *Union Hotel*. El epicentro de la identidad cultural y narrativa del pueblo ha sido borrado y sustituido por el espacio vacío y abierto de un hotel, el lugar por excelencia para los extraños. Y en frente del hotel, la bandera del país, como si la hospitalidad con los extraños fuera el símbolo por excelencia que define al territorio: un símbolo vacío, una unión con el otro que no reclama reconocimiento ni identidad en común. En su nueva vida, Rip van Winkle se dedicará a “tell his story to every stranger that arrived at Mr. Doolittle’s Hotel” (154): la historia del olvido de la historia, la historia que cuenta la liberación de todas las historias y todos los sentidos. El hotel constituye la figura espacial para esa historia, una pérdida feliz de la biblioteca, un desasimiento jubiloso de las pertenencias, las propiedades, las identidades. La nueva ciudad, y con ella el nuevo país se asientan en una pérdida estructural de sentido, tanto más cuanto no saben lo que han perdido, tanto más cuando esta pérdida supone una descarga, una liberación: la libertad de no ser nadie, de no pertenecer a ningún lugar, de ser un cualquiera, una vida infame y anónima. Desde

luego el desarraigo es una tragedia, pero más allá de la melancolía, es una posibilidad para la alternativa: otras relaciones, otros vínculos, otros afectos, otras historias. Tras la pérdida de los valores y la retirada de los aedos, el vacío de un hotel –nada que ver, nada que contar– es la oportunidad para una forma de vida otra.

§2º

Unas décadas después, en 1854, Henry David Thoreau publicó *Walden* (2015), un pequeño ensayo autobiográfico *à la Rousseau* sobre sus experiencias viviendo como ermitaño a orillas de la laguna de Walden, en Concord, Massachusetts. Walden es un canto a la vida retirada, a la vida separada de la comunidad, de la ciudad y todas las identidades que nos impone. Pero es también un elogio de la mudanza y de la derrota, de la oportunidad que traen para transformar las cosas: Walden es la extraña patria de los perdedores, de quienes renuncian, de quienes se retiran de la partida porque no soportan las reglas del juego. Allí acuden quienes no son nada, porque se han desprendido o han sido arrebatados de todo, y se instalan para celebrar su anonimato y su desaparición, para cultivar esa nada en la que consisten después de su renuncia, esa nada de sentido en la que se sostienen.

Así, Thoreau comienza explicando esta vida de paréntesis al señalar que “vivía solo en los bosques, a una milla de distancia de cualquier vecino” (2015, 9). Thoreau es un pensador de la comunidad a distancia, de la comunidad como distancia. En sus escritos se alza la exigencia política de que una comunidad ha de mostrarse siempre abierta a las vidas separadas, a las vidas *secretas*, a las que rehúsan identificarse y compartir las historias comunes. Este compromiso con el secreto y la singularidad es un compromiso con una forma de libertad, la libertad de no comulgar, de no verse concernido, de establecer vínculos políticos entre solitarios y disconformes. Cuando los únicos vínculos habilitados en una convivencia colectiva son el matrimonio, las relaciones laborales, la sumisión al poder político o la subsunción a un relato identitario, como era el caso de van Winkle, más vale poner una milla o más de distancia y decirle adiós a todo eso: los vínculos que articulan la vida en común son inhabitables, quizá convenga desprenderse de ellos para inventar otros, para fundar una comunidad basada en la distancia y el desacuerdo.

Si por su retirada del mundo Walden es un libro *à la Rousseau*, por su cultivo del yo lo es *à la Montaigne*: el yo es la materia del libro. En la mayoría de libros el yo se omite,

9 Ha sido Haizea Arrizabalaga quien me ha puesto tras la pista del *Glosario del fracaso* y le estoy agradecido.

Thoreau aspira a conservarlo y no hablar sino de él, que es de lo que más sabe al fin y al cabo (2015, 10). Pero hay una razón política que contrasta con este egotismo, y es de nuevo la valoración de la distancia como elemento esencial para un vínculo: vivir consiste en volverse extraño, “llegar a ser uno mismo” es volverse otro, solo en la lejanía y la mudanza puede alzarse una vida singular, vida singular porque no es la misma que las otras, porque sabe del secreto y la distancia, porque convive con una alteridad radical. Esa alteridad radical es en Thoreau la naturaleza, pero lo sería cualquier forma de retirarse del mundo: la carretera, el suburbio, toda esa miríada de espacios inmundos. Escribe Thoreau (ídem):

[...] tarde o temprano requiero a todo escritor un sencillo y sincero relato de su vida, y no únicamente lo que ha averiguado de la vida de los demás: un relato como el que enviaría a sus parientes desde una tierra lejana, porque, desde mi punto de vista, si un hombre ha vivido sinceramente tiene que haberlo hecho en una tierra lejana para mí.

Pare que la condición de posibilidad de una vida sincera es, aquí la lejanía. Para vivir hay que retirarse, vivir consiste en una cierta elaboración de la pérdida, esto es, de la mudanza. La pérdida aquí es acicate del deseo, íntima sustancia vacua que nutre la vida. Ya no más la pérdida es devastación, sino acicate de los ánimos y posibilidad de lo otro, y en ello Thoreau, pero también Irving, le imprimen al imaginario estadounidense un carácter notablemente ausente en la cultura burguesa europea.

A este respecto, García Castro ha esbozado la relación con la pérdida en la cultura europea como sigue (2021, 252-253):

Perder y *perderse* son, como recordase provocativamente Georges Bataille, secretos deseos en los que la modernidad occidental (especialmente ella) no se ha reconocido: la parte proscrita y maldita del sujeto burgués moderno. [...] No se trataba, para la naciente época moderna, tan solo de no *perder*, sino también de no *perderse*, concepto este último que tendemos a olvidar al hacer dicha genealogía. No *perder*, no *perderse*: doble imperativo de la normalización, económica y moral, propia de la vida profesional moderna¹⁰.

10 Para un análisis más detallado del imaginario burgués y el lugar que allí ocupan la propiedad, la posesión, la ganancia y la pérdida, en su acepción económica y moral, véase el estudio de Moretti 2013.

Así, prosigue García Castro, “la negación de la *pérdida* (no *perder*, no *perderse*) era el eje del proceso de normalización moderno” (256), de ahí que los valores protestantistas de austeridad, autonomía y dominio de sí (no echarse a perder, no malograrse, no corromperse) fueron la condición ética para el desarrollo del capitalismo fabril, marcado por la idea de ganancia y de evitar las pérdidas económicas (restituir lo invertido, economía del círculo), como observó Weber en su estudio sobre la ética protestante (cf. 2013). Esta es una relación fantasmática, integrativa con la pérdida, donde la falta es insoportable y ha de saciarse con una producción imaginaria del todo integrado, de la naturaleza perdida. En este sentido, y siguiendo a la Kristeva de *Sol negro*, el imaginario europeo es estructuralmente melancólico, precisamente porque no sabe perder (Kristeva 1997, 10), porque no soporta la pérdida, y esto lo sume en el decadentismo y la gravedad que le conocemos, o lo lanza a las fantasías alucinatorias de la familia, el hogar, la naturaleza y el fundamento natural humanista que hemos valorado en las páginas anteriores. En ambos casos, se asienta en una falsa conciencia: sus ideas y producciones culturales le alejan de aquello que tendrían que hacerle ver, a saber, sus condiciones materiales precarias de existencia.

Las personas que pierden, quienes saben perder, saben también vivir, porque perder es, ante todo, mostrarse disconforme, decir no, negar y renegar, soportar la no ganancia y lo inútil, salir de la economía del tiempo aprovechado. Una nueva ética y una nueva política parten, así, de esa resignificación de la pérdida, la renuncia y la disconformidad: la pérdida no trae la exigencia de la restitución inmediata, no es una oportunidad para el fortalecimiento del sujeto y su posición de poder; antes bien, la pérdida es la oportunidad para la hospitalidad, para mudar la estructura entera, para que el poder no provenga de la afirmación soberana de lo mismo, sino de la apertura vulnerable a sumar con lo otro, a verse alterado y transfigurado. La pérdida es el punto de partida para la rebeldía. Siguiendo con García Castro: “la *pérdida* como elemento constitutivo del pensamiento, la vida y el deseo. Ese es el vuelco que aquí proponemos. En suma, hemos tenido ocasión de apreciar la importancia que tiene la negación de la *pérdida*, en cualquiera de sus sentidos; para la época moderna, en sentido amplio. Hemos tenido ocasión de constatar una falta de reconciliación con este principio en la época moderna, situación que vinculó la *pérdida* a los diversos mecanismos de atribución del fracaso” (2021, 260-261).

De ahí que Thoreau haga este doble señalamiento. En primer lugar, dedica su ensayo a quienes saben decir no (2015, 22):

Estoy hablando sobre todo para esa gran parte de los hombres que está disconforme, y se queja perezosamente de la dureza de su destino, o de

los tiempos que les ha tocado vivir, cuando podría mejorarlos. Algunos se quejan de forma más enérgica e inconsolable porque, según dicen, están cumpliendo con su deber.

Tales hombres son los huéspedes de este nuevo imaginario, de este nuevo espacio sin raíces en torno a la laguna de Walden, ella misma un vacío de fundamento: los disconformes, los que renuncian, los que no soportan una vida *civilizada*. Como el Hotel Splendid, el motel Walden se edifica en un pantano, pero dos diferencias son esenciales: de un lado, el motel Walden no depende del tren del progreso ni de la construcción de sus vías, como el Splendid. De otro lado, el Splendid se construyó sobre el pantano, y era evidente que tarde o temprano se hundiría, es más su deseo de fundamento que el pantano lo que provoca su ruina. Los gerentes del motel Walden no tienen ese problema: la laguna es una piscina en medio del motel que pueden disfrutar todos sus residentes. El motel tiene un hueco en el centro, se construye a partir de la falta de fundamento y no desde el pernicioso afán de colmar esa falta.

La otra parte del señalamiento es la siguiente: la pérdida es oportunidad, la crisis es el momento de la transformación, otro imaginario y otra forma de vida se hace posible (2015, 30):

Nuestra época de muda, como la de las aves, debe ser un tiempo de crisis en nuestra vida. El colimbo, por ejemplo, se retira a lagos solitarios para pasarla. La culebra se arranca la piel y la oruga su agusanada envoltura por medio de un trabajo interno de expansión, y las vestiduras no son más que cutícula externa y cáscara mortal. En caso contrario, nos encontraremos navegando bajo falso pabellón y seremos degradados con seguridad por nuestra propia opinión y la de la humanidad.

Solo quienes saben perder están en sintonía con lo radicalmente nuevo. En el imaginario cuyas bases sientan Irving y Thoreau, el perdedor no es tanto una figura trágica o melancólica (Zweig, el Kobenzl, el Splendid), sino un tipo nuevo de sujeto, quizá un sujeto antihumanista o antiburgués, al menos una forma no europea de subjetividad y una propuesta de vida, de afectividad y de proyecto político constitutivamente no europeos, no ilustrados. El canto a la vida retirada es una de las formas que adopta el deseo de alteridad y alteración, el afán por el viaje. Antes de quedar aplastados y degradados por la opinión de la humanidad, vale más celebrar la distancia, aprender a perder y dejar caer: la

caída es la *ocasión* (*occasio, cadere*) no para levantarse, sino para un levantamiento. Como observa Castro García (2021, 260), “lo que nos levanta está hecho de *pérdida* y todo levantamiento implica una cierta *pérdida*. Enseñanza freudiana, que comprende la *pérdida* como dimensión esencial del deseo y de la vida y que, en una línea similar a la que apunta Didi-Huberman, nos recuerda que el melancólico ha abandonado, por cierto proceso, ‘la constelación anímica de la rebelión’”.

Nuestra tesis consiste en defender que la diferencia entre un hotel y un motel es su relación con la pérdida. La relación del hotel con la pérdida es europea: la pérdida exige restitución e integración, confirmación de lo propio. De ahí la decadencia de todos esos hoteles que aspiran a imitar con la ficción un orden perdido, unos vínculos que no existieron, una naturaleza plena, y se instalan así en una posición ideológica de falsa conciencia. La relación del motel con la pérdida es americana: la pérdida invita a la transformación y la alteración, es una afirmación de la diferencia. De ahí la celebración de lo extraño y lo inmundado, el elemento de falsedad o ficción que el motel comparte con su pariente rico vienés, el motel, constituye aquí un espacio de pensamiento. No es un pantano sobre el que el hotel se hunde, es una piscina o un parking donde comparten vida quienes no tienen nada en común.

83

El término motel es una contracción de “motor” y de “hotel” que, como señala Bruce Bégout en *Lieu commun. Le motel américain* (2003, 17), se define principalmente por lo que no es: ni un hotel tradicional, ni una pensión de habitaciones, ni un lugar de vacaciones, etc.¹¹ Ni guarda el lujo y el protocolo de clase social de unos, ni la promesa de diversión y cándida felicidad de los otros. Ni utopía ni espacio personal, el motel es *otro* espacio, un espacio que habitar sin propiedad ni pertenencia, y un espacio para cualquiera, radicalmente cualquiera, extraño o extranjero. Un lugar para desaparecer, quizá, o en todo caso un enclave en que distanciarse de todo lugar, esto es, distanciarse de toda posición, también de la propia. La sencilla banalidad del edificio y sus habitaciones, el carácter asumidamente falso, simulado, de su bienestar –esa comodidad genérica y muda de toallas limpias viejas lavadas plegadas– hacen de él un espacio urbano para nadie, para perder, al menos, el nombre.

¹¹ A propósito de la literatura del noble ascendiente del motel, el hotel, resulta un excelente punto de partida la compilación de Berti *Vidas de hotel* (2017).

Jakle et al. han señalado en su historia del motel (1996) una suerte de progresiva motelización del espacio a lo largo de la segunda mitad del s. XX en Estados Unidos. En un primer momento el motel se concebía como el “America’s home away from home” (1996, 56), esto es, como un hogar otro del hogar, un hogar fuera de casa donde el propósito principal era “sentirse como en casa”. Todos aquellos trabajadores nómadas, trasunto contemporáneo de un Odiseo proletario, estaban invitados a olvidar su condición precaria y alojarse en un motel como si nada hubiera pasado, como si siguieran siempre en el confort del hogar, como si no hubiera dejado su hogar y sus vidas a miles de kilómetros, o realmente los hubieran perdido para siempre, porque nunca tuvieron ciertamente uno. Heredero del hotel, el motel destaca en su primer momento por sus coqueteos con el gesto ideológico de perder la conciencia de clase, que es perder la conciencia de la pérdida.

En los años cincuenta, sin embargo, el motel se deshará de la máxima de reproducir el hogar –un espacio de lo estable y lo conocido– para concebirse como un espacio de deseo (1996, 246): no está llamado a ser la reproducción del hogar que todo hotel aspira a ser, sino absolutamente lo contrario. Quien entra en un motel lo hace a sabiendas de que está en un lugar enteramente distinto al hogar, y lo hace también para perder el hogar, para desprenderse de él, en un gesto de anonimato y de destitución de la identidad personal: es exactamente esta la concepción del motel que está activa en *Lolita*, que Nabokov escribió en 1955. Así, ya en los cincuenta las guías para moteles señalaban la clara distinción entre el motel y el hogar (1996, 249), con lo que el motel, desprendido ya de su deber de emular un espacio antropológico, deviene un espacio otro, un espacio que ha perdido el código en tanto que ha perdido la raíz, el modelo, del que era copia: el motel, todo un simulacro, significativo que perdió su significado, se independiza como espacio y da lugar, al fin, al deseo.

Es en ese momento donde el motel adquiere una relación con la pérdida por completo divergente a la del hotel, precisamente porque la celebra donde aquel la lamenta: no quiero estar en casa, no quiero sentirme como en casa; quiero desaparecer, quiero salir de los límites formales, morales, políticos, del hogar y la familia y mi asfixiante pertenencia a todo eso, quiero dormir una noche que dure veinte años y despertarme transformado, quiero vivir a al menos una milla de distancia de todos los hogares de la faz del planeta, quiero devenir inmundado, quiero perder de vista al mundo. El motel, al afirmar la pérdida, se vuelve un espacio de deseo, un lugar para todo aquello que era imposible en el hogar, la posibilidad de reinventar las formas de habitar. Es allí donde el imaginario estadounidense de la vida retirada a lo Walden se afirma con un nuevo y definitivo exponente. A este respecto, escribe Bégout:

les motels vont très vite devenir des endroits animés par des intentions moins honorables : *lieu de rendez-vous* clandestins pour les amours illicites, *planque* pour les criminels locaux ou en fuite, *cachette* pour les produits prohibés, etc. Construits en dehors de la ville, dans des endroits calmes et isolés, ils sont à l'abri des regards et des racontars, en retrait de la centralité normative. (2003, 21)

El sentido del motel va reduciéndose e indeterminándose en tanto que este sitúa progresivamente en su centro el vínculo con la carretera y el viaje: adquiere una forma de U para albergar el parking (Jakle et al. 1996, 41) y el vacío en su centro. O mejor, lo llena de espacio. Esta arquitectura clásica del motel, que revisaremos en el próximo capítulo, es la forma mínima que adquiere el compromiso con el deseo. Las formas máximas están todavía por explorar, pero muchos testimonios hay en todos esos moteles con formas de guitarra, de pato, de tipi, de casona burguesa, etc. Aquí se resignifica el vínculo de la hospitalidad con la ficción. Ese vínculo en el hotel tenía un carácter ideológico, trataba de reproducir y de simular algo perdido para tapanlo, era una forma de falsa conciencia: en este punto se sustenta toda la reflexión de Lukács sobre su Hotel Abismo y el compromiso intelectual con y contra su aburguesamiento. El vínculo de la ficción en el motel es, habría de ser, antes lo contrario: un espacio crítico para explorar formar alternativas de hábito y relación, un modo de contestar, a través de la experimentación, las aspiraciones universalizantes del hogar y la familia como única forma de hábito y relación posibles. Aquí la ficción combate el aburguesamiento al aprestarse por dibujar alternativas, formas distintas de vida y de vínculo. Desde luego, el capitalismo no tardaría en capturar este potencial de disidencia para tornarlo en su favor, convirtiendo los moteles en una suerte de hogar-espectáculo.

Esta progresiva motelización gana fuerzas cuando vivir y trabajar en Norteamérica (y evidentemente, ya no solo allí) están inextricablemente ligados al coche y al transporte, y las mudanzas en busca de mejores trabajos o alquileres más bajos, o simplemente algo más de fortuna, se vuelven una suerte de improbable columna vertebral para unas biografías que ya no se asientan en la estabilidad y continuidad del hogar, sino en espacios móviles, transitorios: “El hogar adquirió las características del motel como un lugar en que detenerse transitoriamente” (Jakle et al. 1996, 324). La decadencia de la ideología de la pertenencia y del metarrelato del hogar expresan, con la motelización de la ciudad, una pérdida que no es ya metafísica, sino muy material: el desmantelamiento del derecho a la vivienda. Cada vez se hace más difícil acceder al suelo, cada vez habitar

es más caro y más restrictivo, la casa misma es un espacio obsolecente y transitorio. Ello revela el permanente estado de crisis de una concepción de la ciudad y del espacio gobernados por la idea de la apropiación y la privatización; o, antes bien, revelan su buen estado de salud a costa de la depauperación y fragilización constante de las vidas, que ven impugnadas, sean en lo material o sea en lo ético, muchas de las opciones de su hábito. En fin, el auge del motel se contagia a otros espacios similares, de forma que los hoteles adquieren la forma de moteles y este, por así decir, penetra hasta el corazón de la ciudad (Jakle et al. 1996, 55) y ya no es solo un hospedaje de carretera. La ciudad entera se desantropologiza por completo, se convierte en carretera o desierto, se vuelve ninguna parte. En este punto, dos opciones se dibujan: de un lado, afirmar una y otra vez los diversos elementos de la ideología de la pertenencia, ignorar la motelización del espacio y la precariedad de la habitabilidad, seguir especulando con el suelo. De otro lado, pensar desde el motel, desde los modos materiales y metafísicos en que la propiedad del espacio es o quimérica o imposible, y elaborar formas de habitar desde otros elementos ajenos a la propiedad.

En este mínimo episodio del hábito norteamericano permanece latente un progresivo alejamiento del *American Way of Life* como consecución del *American Dream*. Como si esta tierra se fuese alejando, como si aquel oasis de Las Vegas del que hablaba Venturi (1998) ya no fuera real ni alcanzable, sino solo una ilusión, o un espejismo, y quedara tan solo la larga distancia del desierto. Esta evanescencia del oasis y permanencia en el desierto no dejan de señalar ya no una progresiva urbanización del espacio, sino antes bien, una ascendencia de su suburbanización: el espacio se torna espacio al margen, espacio desertado o abandonado que solo puede habitarse en movimiento. El motel concreta así nuevas formas de vida en que la movilidad, la pobreza y el errar ocupan un lugar principal: como si la ciudad no encontrara más que en el suburbio un espacio en que desplegar su carácter ilegible, asediada por la economía y la arquitectura de las ciudades-ficción y las ciudades-encuentro convertidas en no-lugares¹². El espacio del motel y su auge revelan rasgos de la vida urbana contemporánea tales como la marginalidad, la desocialización, la despersonalización y el anonimato (Bégout 2003, 16). Nada más real que el estado generalizado de indigencia y *homelessness* que asedia al planeta entero, y nada más perverso

¹² Marc Augé denuncia en su *No-lugar* el modo en que la ciudad contemporánea se torna inhabitable por la concentración de no-lugares en lo que deberían ser espacios urbanos de encuentro. A esta artificiosa reproducción capitalista de las condiciones urbanas para un encuentro, que paradójicamente vuelve imposible cualquier interacción allende la económica, Augé lo denomina “ciudad ficción” (1997, 112).

y pernicioso que la constante educación del deseo, en las sociedades occidentales contemporáneas, para aspirar a formar una familia y tener un hogar¹³.

Con la movilización creciente, la idea de un lugar propio se desvanece y, con ella, se esfuma el correlato metafórico del individuo (burgués) con una interioridad en forma de valor privado que Kracauer, Benjamin o Adorno trataron de conjurar: el principio de habitación cede su lugar a un principio de automovilidad, de relativización del espacio y fragilidad del yo (Bégout 2003, 83). En suma, la progresiva motelización del espacio, al tiempo que su devenir suburbio, representan una nueva forma de ser: “la locomotion universelle de l’automobilité affecte tout lieu possible de résidence d’un coefficient d’indétermination. Les bureaux, les maisons, les salles à manger et les chambres, les halls d’aéroport et les stations de métro, tout devient mo(r)tel, [...] plus rien ne constitue un lieu, où plus rien n’a lieu » (Bégout 2003, 84). En este sentido, y habida cuenta de que la pertenencia a un lugar es ya imposible –o bien un privilegio inaccesible y escaso, o bien una información impersonal vacua–, una suerte de migración vagabunda de motel en motel reemplaza a la antigua ubicación en el mundo. Como si la ciudad hubiera “perdido el mundo” (Bégout, ídem) y quedara toda ella espaciada y diseminada en un espacio otro, en moteles y más moteles, en lugares que pierden su propiedad y se abren a cualquier otra práctica.

La pérdida de la pertenencia, y del mundo como espacio de pertenencia, son recurrentes en algunas historias de Sam Shepard, en que la infancia y los primeros recuerdos están asociados a los moteles. La literatura de Shepard, así como la de los autores que a continuación nos acompañarán, se instala ya en la plena interiorización del motel como nueva ratio espacial suburbana. La literatura de todos ellos (Shepard, Berlin, Carver, Moore, Williams, Monalisa Ojeda, Veasna So, etc.) aspira, de un lado, a poner en entredicho la ideología de la pertenencia desde el dismantelamiento de sus dimensiones estéticas y libidinales; de otro lado, como se ha señalado, tienen el propósito de articular una estructura de sensibilidad ajena a aquella, de hacer visible y pensable, desde un trabajo estético, la realidad motelizada e inmundada, el desierto de lo real que habitamos.

Algunas de estas cuestiones se ensayan en *Motel Chornicles*, que Shepard publica en 1982. Allí se nos cuenta la historia de un niño sonámbulo que camina entre sueños para desplazarse de la cama a la bañera, donde solía dormir cuando *vivía* con su madre de motel

13 Si bien nos acompañarán más adelante, no podemos sino mencionar aquí *La ciudad de los cuidados* de Chinchilla (2020) y la *Ciudad feminista* de Kern (2020) como modos de explorar esas posibilidades otras del hábito que parten desde la conciencia motel, esto es, desde la radical inapropiabilidad del espacio. A propósito de las transformaciones de las ciudades en el siglo XXI y la ruralización del espacio, cabe valorar la ecofenomenología de Bruce Bégout (2020).

en motel (2010, 19), o en “Días de oscurecimiento total”, de *Cruising Paradise*, en que, bajo la rúbrica de “1943” se enumera una mezcla de acontecimientos históricos y episodios autobiográficos del narrador, que nace en un motel:

1943:

Mussolini dimite.

Mi padre lanza bombas sobre Italia.

Nazco.

Y no tengo idea de por qué.

1943:

Hay un pequeño motel en las afueras de Mountain Home, Idaho. Mi padre envía postales con un código secreto que mi madre descifra para saber en qué habitación y a qué hora debe encontrarse con él. (Ningún piloto de bombardero puede revelar su itinerario, ni siquiera a sus parientes más próximos). El motel está construido en forma de herradura, con una sucesión de bungalows idénticos alrededor de un estanque de cemento poco profundo, y el agua brilla con un pálido resplandor verdoso procedente de un foco sumergido en el centro. (1997, 27)

Por último, en “Hacer el equipaje”, el recuerdo de la madre está ligado a la inspección de la habitación alquilada antes de partir:

Iba a regresar a la habitación para seguir haciendo el equipaje, pero, de pronto, se sintió completamente perdido en mitad de un gesto: se había quedado paralizado, de pie, junto a la ducha, con la maquinilla de afeitar colgando de la mano, en el momento en que se volvía hacia el espejo como si hubiese olvidado algo. Algo que no lograba recordar. Echó un rápido vistazo a su rostro, que le contemplaba desde el espejo. Su adusto y distante rostro. Su mirada se desvió bruscamente, como si algo le avergonzase. Le avergonzaba su absoluta falta de propósito. Apartó esa idea de su cabeza y se dirigió con tenacidad hacia su bolsa de viaje, que seguía sobre la cama. Caminó hacia ella como si alguien acabase de jalarle: “¡Ánimo!” Metió la maquinilla y el

cepillo de dientes, y cerró la cremallera. Entonces experimentó la primera sensación realmente placentera desde que se había despertado: al escuchar el ruidito de la cremallera encajando la verde hilera de pequeños dientes sin ninguna dificultad. Se volvió y echó otro vistazo a la habitación del motel para asegurarse de que no olvidaba nada. Era un viejo hábito que había aprendido de su madre, en los tiempos en que ambos seguían a su padre de una base aérea a otra. En la época en que solían vivir en moteles. (1997, 46)

Shepard ensaya una primera forma de no pertenencia, de desposicionamiento y desidentificación al situar la experiencia del nacimiento y de los primeros recuerdos que “constituirán” el yo adulto en moteles: el lugar de nacimiento y de pertenencia (el lugar de la nación, ciertamente) adquiere la forma del viaje y del espacio impersonal. En el origen, el motel, el espacio ruinoso y abandonado del motel, el espacio para lo desertado. El texto prefiere la bañera a la cama, el código secreto y la habitación inencontrable al reconocimiento del hogar, el recuerdo de la partida y la deshabitación a la primera raíz de la estabilidad. La agudeza de Shepard consiste en vincular la infancia y el motel como espacios de heterotopía, y vindicar así para el texto y las subjetividades que se tejen en su red el viaje como único espacio posible: el espaciamento como una constante falta de posición. La nación está en un motel, esto es, está en ninguna parte. Más acá del mundo, cuando el mundo se ha ido. Esto es, no hay nación ni mundo en el espacio del motel.

Si el recuerdo de la madre estaba ligado al equipaje y a la habitación del motel, también la muerte del padre ocurre en una habitación de motel. En el relato “Cruzando el paraíso” se lee: “El padre de Crewlaw había muerto carbonizado en la cama de un motel. Eso era lo que se contaba” (Shepard 1997, 48). La historia narra la expedición del hijo y un amigo –el narrador– para coger el colchón quemado e incendiarlo –como quien incinera los restos del difunto– en un acueducto seco de Fish Canyon, “una enorme serpiente de cemento que descendía desde San Gabriel y desembocaba en el desierto” (1997, 53), que era usado por los asesinos de Los Ángeles para hacer desaparecer a sus víctimas. Shepard disuelve la geografía familiar del hogar, la raíz y la identidad en un espacio suburbano y abandonado donde principio y fin, vida y muerte, se encuentran en continua deslocalización. La muerte del padre no es el gran gesto emancipatorio que da sustancia a un relato; al contrario, el relato está hecho de restos de viaje y de los restos del padre: el texto es el viaje hacia la incineración y la ceniza, hacia el abandono y el desierto suburbano, en un acueducto donde no hay agua, sino “una vieja lavadora estropeada, de esas con rodillos en la parte superior y una manivela para escurrir el agua de la ropa” (1997, 54).

Es ese devenir motel del espacio del que hablaba Bégout, es ese contagio de todos los lugares por un coeficiente de indeterminación semántica lo que quiebra la distinción moderna entre espacio público y privado que Habermas instituyera (cf. 1999)¹⁴: el motel es o público y privado, o ni público ni privado, en fin, es un espacio otro, una heterotopía, como Foucault señaló en los sesenta (cf. 2010). Los lugares adquieren la facultad de “disolver las reglas de ocupación tradicionales del espacio” (Bégout 2003, 34) y ofrecen la posibilidad de generar formas nuevas de experiencia, formas excedentes a la codificación, o formas inventivas de experiencia. De esta forma, el motel, o la literatura motel, no es ya un espacio de semantización, esto es, en que la significación de las obras toma la forma de una clasificación de las obras en tanto unidades idénticas; al contrario, se esfuerza por dar lugar al despliegue de las propias dinámicas de la obra, sin paralelo ni identidad común: el motel es el espacio para la identidad en falta, o bien, para la diferencia, para para los perdedores, para quienes son diferentes y quieren también diferenciarse de ellos mismos, no parecerse demasiado a ellos mismos. Es decir, no hay comunicación ni sentido en la literatura motel, ni espacio en común: de la Obra, solo quedan sus restos; del espacio, solo el abandonado; de la familia, un recuerdo y las cenizas de un colchón.

§4

La motelización de las ciudades que comienza a desarrollarse a partir de los años cincuenta, según la cronología de Jakle (1996), supone el reconocimiento de que las ciudades ya han dejado de ser definitivamente un espacio que habitar, y se han convertido por completo en un espacio inhumano, esto es, capitalista. El “no sentirse en casa” del que hablaba Benjamin alcanza su culminación en las décadas inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial, de ahí que las reflexiones de Debord en *La Société du Spectacle* (1967) o las de Lefebvre en *La production de l'espace* (1974) son sintomáticas de un proceso que ha llegado a su punto culminante: el suelo es un bien de consumo, no de hábito, la lógica capitalista satura todo el espacio urbano, es el momento en que la sociedad, según los análisis clásicos de Foucault y Deleuze, entra en su momento neoliberal, en lo que Jameson denominaba “capitalismo tardío”. Así, proliferan toda suerte de moteles y hoteluchos dentro de la ciudad que acogen a todos aquellos que no

¹⁴ Para un análisis detenido de este concepto habermasiano, me remito a Barrionuevo y Rodríguez 2019, además de Carmenati González 2016.

pueden asumir el coste de una casa o un alquiler al uso, a todos los mendigos y *homeless* que solo pueden pagar una habitación barata y cochambrosa.

Haremos una valoración de este momento a través de una mención al caso de Charles Bukowski, en Los Ángeles, y al caso de Patti Smith, en Nueva York. Estamos en los años sesenta y setenta. En “3 women”, publicada por primera vez en 1972 y reeditada en 1983 en *The Most Beautiful Women in Town and Other Stories*, Bukowski habla del “Roach Hotel” (1983, 59) en los siguientes términos (54):

I sat and drank the wine. soon I heard the siren. what they really needed was the Sanitation Dept. well, what the fuck, we all had our troubles. I never knew where our rent was coming from and we were too sick from drinking to look for work. everytime we worried, all we could do about our worries was to fuck. that made us forget for a while. we fucked a lot, and lucky for me, Linda was a good lay. that whole hotel was full of people like us, drinking wine and fucking and not knowing what next. now and then one of them jumped out of the window. but the money always seemed to arrive for us from somewhere, just when all seemed like we'd have to eat our own shit, once \$300 from a dead uncle, another time, a delayed income tax refund.

El Roach Hotel acoge a toda suerte de indigentes, borrachos y pobres diablos que a duras penas y con mucha suerte pueden pagar la habitación, vidas anónimas y miserables, expulsadas de todos lados, que apenas buscan un agujero en el que desaparecer. El Roach Hotel supone la estabilización de vidas en un espacio transitorio y hostil, un lugar concebido para estancias breves que se redefine como el lugar precario en que se instalan de forma relativamente indefinida todas aquellas vidas que, literalmente, no tienen otro lugar en el que caerse muertas. No solo no tienen hogar y son de origen incierto, sino que esa lenta cancelación del futuro de la que Mark Fisher hablará en la primera década de los 2000 (cf. 2017) estaba teniendo ya lugar toda vez que la infraestructura del futuro dependía de la suerte: lo mejor que les podía pasar a los huéspedes del Hotel Cucaracha era reunir azarosamente el importe necesario para pagar su habitación, esto es, para mantener sus vidas bajo techo y comer algo que no fuera “our own shit”. El futuro es el terreno del azar, es imposible hacer planes en él. Esa oda a la vida retirada de Thoreau adopta, un siglo después de su canto, una forma perversa y sumamente hostil, toda vez que, lejos de

proponer una forma nueva de habitar la ciudad y relacionarse con el espacio, no es sino el complemento indisoluble de la lógica capitalista, basada en la apropiación del suelo.

Si cruzamos todo el país y viajamos a Nueva York, encontramos una versión más sofisticada e igual de malditista de estos hoteluchos en el Chelsea Hotel que Patti Smith describe en sus memorias *Just Kids* (2010). Ciertamente, para cuando Smith ingresó en el Chelsea, allá por 1969, el lugar ya era el mítico epicentro de la escena musical y contracultural de Nueva York que sigue siendo hoy: grandes poetas habían aliviado sus cabezas en aquellas almohadas, Dylan Thomas había muerto allí en 1953, o eso se cuenta, y la propia Smith reconoce el lugar como “my new university”, cuyo departamento albergaba académicos como Ginsberg o Burroughs (2010, 114). Sin embargo, seguía siendo, como en los casos californianos que cuenta Bukowski, un espacio de tránsito devenido en lugar de acogida de larga estancia para indigentes y repudiados, todo aquel que pudiera pagar unos cincuenta y cinco dólares a la semana (2010, 81) en un Nueva York sumamente peligroso y hostil donde los artistas eran otros parias de la sociedad que compartían el cuarto de baño con “unknown inmates” (2010, 79). Así describe Smith el vestíbulo (79):

In between I clock the action. Eyeing the traffic circulating the lobby hung with bad art. Big invasive stuff unloaded on Stanley Bard in exchange for rent. The hotel is an energetic, desperate haven for scores of gifted hustling children from every rung of the ladder. Guitar bums and stoned-out beauties in Victorian dresses. Junkie poets, playwrights, brokedown filmmakers, and French actors. Everybody passing through here is somebody, if nobody in the outside world.

Aquí, el “people like us” del que se sirve Bukowski para describir a los huéspedes del hotel (bebedores, fornicadores, adictos e insolventes) se vuelve una enumeración de todos aquellos vagabundos que, con un vínculo relativo al mundillo del arte, se hospedan las habitaciones del Chelsea. Se reconocen por su condición de irreconocibles, es desde su infamia como tejen sus vínculos. “Everybody passing through here is somebody, if nobody in the outside world”: no son nadie en el mundo, y sin embargo son alguien en el hotel: separados por tantas cosas, los gestos narrativos de Bukowski y de Smith reconocen algo así como una comunidad conformada por aquellos que han sido expulsados de toda comunidad, aquellos que se han exiliado del mundo y sostienen su singularidad y sus afectos en esa misma condición de la inmundicia, que el hotelucho acoge a cambio de arte, de pagos atrasados o de cualquier cosa. Cuando la ciudad se vuelve inhabitable y expulsa a las vidas que habría

de acoger, estos hoteles-motel, funcionales, sucios y desprovistos de cualquier suerte de lujo o comodidad, son ese espacio, dentro y fuera del mundo a la vez, donde se refugian. Allí desaparecen, siguen existiendo a condición de volverse invisibles y de demorar en las grietas, allí pueden vivir a condición de ser siempre vidas *ajenas*, las vidas *de otros*.

Es quizá la convivencia de quienes no tienen nada en común, la fuerza y la extrañeza de ese vínculo, aunque quizá también la fascinación de saberse partícipe de la Historia del Arte contemporánea (tanto en los 60, cuando lo vivió, como en los 2010's, cuando lo contó), que Smith describe una energía única que atraviesa todo el Chelsea (2010, 81):

How different the light in the Chelsea Hotel seemed as it fell over our few possessions, it was not natural light, spreading from the lamp and the overhead bulb, intense and unforgiving, yet it seemed filled with unique energy.

Esa luz, sin ser natural ni pretenderlo, es la que confiere un aura de genio incomprendido a todos los que cruzan el umbral del Chelsea, casi como si el hotel volviera a ser esa Casa de Dios con la que Kracauer lo comparaba en su ensayo sobre la novela policial. El hotel que habitó Smith estaba a mitad camino entre un motel para las vidas inmundas y el panteón urbano de la vanguardia artística neoyorkina: quien pasaba por allí quedaba iluminado por aquella luz única y singular.

Pero si un motel es un lugar en el que desaparecer, más conviene que no haya ninguna luz para alumbrar a quienes no desean ni verse ni ser vistos. Acaso esa nota, como ya se ha valorado, caracteriza a los moteles: abstracto de tan impersonal, los moteles son un lugar completamente anodino, vacío como un símbolo en el que, paradójicamente, hemos aprendido a habitar cuando el mundo material ya no puede acogernos.

85

Esa misma reflexión ofrece Christopher Isherwood en *A Single Man* (2010), publicada por primera vez en 1964. El interés del fragmento de Isherwood radica en que, de un lado, ofrece una comparación entre el imaginario europeo y el americano a partir del motel, y de otro lado, que señala como rasgo característico del mismo este carácter absolutamente anodino y abstracto, irreal, de sus habitaciones (2010, 45-46):

Oh, and then we stayed the night at one of these ghastly new motels. I had the feeling that it had only just been brought from someplace else, some factory, and set up exactly one minute before we arrived. It didn't belong anywhere. I mean [...] motels are deliberately designed to be unreal, if you must use that idiotic jargon, for the very simple reason that an American motel room isn't a room in a hotel, it's the room, definitively, period. There is only one: The Room. And it's a symbol –an advertisement in three dimensions, if you like– for our way of life. [...] The Europeans hate us because we've retired to live inside our advertisements, like hermits going into caves to contemplate. We sleep in symbolic bedrooms, eat symbolic meals, are symbolically entertained –and that terrifies them, that fills them with fury and loathing because they can never understand it. [...] That's why we're completely at home with symbols like the American motel room. Whereas the European has a horror of symbols because he's such a groveling little materialist.

Detengámonos en la precisa descripción que ofrece Isherwood. En primer lugar, señala que el motel es un producto industrial, como si supusiera la culminación del capitalismo fabril, donde toda la infraestructura de la vida está producida en serie, y en ese sentido consume la evanescencia ideal de cualquier rastro de “autenticidad”, tanto más deseada como fetichismo y espectáculo (“unique energy”) cuanto más inexistente. A continuación, parece que el motel no tiene historia alguna, que estaba apenas un minuto antes de la llegada de sus huéspedes, y no pertenece a ningún lugar: no solo sus huéspedes son forasteros y seres de ninguna parte, sino el propio suelo, arrasado por las políticas basadas en el Real State, borra su historia y su ascendencia, como si fuera una especie de agujero en lo real histórico, o ese mismo agujero que lo real constituye en cualquier relato. Y de ahí, curiosamente, su aire irreal, casi espectral, pues el motel es fruto de ese borrado de la historia (“todo lo sólido...”) connatural a la dinámica capitalista, máxime a propósito de las infraestructuras y el acceso al suelo.

Prosigue Isherwood valorando la diferencia explícita entre un hotel y un motel, que es el carácter abstracto del segundo. Ya se señalaba más arriba: el vínculo con la ficción del espacio motel no aspira al simulacro o a la reproducción de algo ya perdido para siempre –el hogar, la raíz–, sino que es un modo de señalar, como un síntoma, una dinámica bien real: en este caso, la aniquilación y el anonadamiento de los espacios de vida, la inhabita-

bilidad creciente de las ciudades: *nada* es habitable, en la *nada que habitar* me hospedo. A esa *nada que habitar* el motel le corresponde, miméticamente, con un *nada que decir*: la banalidad es el valor estético más alto, porque es el más honesto con el sufrimiento de lo real, tiene la justicia la forma y los modos de cortinas horteras y lavabos de plástico. De ahí el carácter espectral o abstracto del motel: todas las habitaciones son *la* habitación, nada las diferencia, nada tienen de singular, como si por un momento, si acaso fuera posible, la mercancía renunciara a su dimensión fetiche y cayera al suelo en toda su crudeza hortera.

Quizá es esta valoración la que lleva al personaje de Isherwood a vindicar el motel como “symbol for our way of life”, esa particular relación con la pérdida que hemos valorado más arriba y que configura el imaginario Walden: el motel no es melancólico, no aspira a reintegrar la pérdida, como hace el hotel; antes bien, entiende la pérdida y la nada que deja como el punto de partida para otra cosa, para otra vida. De ahí que esa forma de vida que el hotel condensa y simboliza consista tanto en vivir “como eremitas”, descendientes lejanos de Irving y Thoreau, como en la fantasía de sus símbolos. Como si en el motel se despertara una particular conciencia crítica, según la cual todo símbolo y toda fantasía tienen siempre su reverso material, por mucho que aspiren a ocultarlo. En el caso del motel, esta conciencia crítica de quien vive allí donde no se puede vivir, esto es, en un símbolo, consiste en la certeza de que no puede accederse ya a otra realidad que no sea de cartón piedra, la certeza de que el desierto de lo real que se anunciaría décadas después en la película *Matrix* hacía tiempo que se había materializado en la suburbanización de las ciudades y el paulatino devenir-privilegio de la habitación. La forma de vida que aquí se reconoce como la “americana” parte de la certeza de la confusión irreparable del mapa con el territorio, de la evanescencia del sentido y la peculiaridad en todas las cosas. Esta certeza y aquella elaboración de la pérdida es la diferencia, como decíamos, entre hotel y motel, lo que vuelve inconmensurables dos imaginarios: ora odiosos, ora terroríficos, ora incomprensibles.

La cuestión, parece reflejar Isherwood en este sospechoso alegato en favor del *way of life* de USA, es que pese a que “los europeos” destesten los símbolos, siguen viviendo en ellos –habitando, comiendo, durmiendo– aunque no lo sepan. La conciencia cultural de Estados Unidos parte de esa certeza, de esa realidad que los europeos se niegan a asumir: mientras que en Estados Unidos “se sienten como en casa” allí donde no hay ninguna casa –del mismo modo que comen carne que no es carne, etc.–, los europeos siguen aspirando o fingiendo vivir en un hogar ontológico, en un original sin copia ni ruina, en ese vínculo humanista y colonial con la naturaleza que constituye su legado entero –curiosamente, no menos vindicado por más destruido–. Así, el motel, en su nadería, es mucho más real que la entelequia de poseer una casa en propiedad, algo que o es imposible o fantástico para la

inmensa mayoría de vivientes. Todos vivimos en símbolos, todos vivimos en la nada de los moteles, solo que algunos lo saben y otros pretenden no saberlo, y esa fantasía suele salir cara.

La nada del motel constituye la oportunidad para acceder a la precariedad de las vidas inmundas, que en el fondo son todas las vidas –lo quieran y lo sepan o no–.

§6

Frank O’Hara perseveró anacrónicamente sobre esta pobreza de atributos propia de los moteles. Lo hizo en su poema “Hôtel Transylvanie”, escrito en 1959 (1995, 350-351), allí escribía lo siguiente:

oh *hôtel*, you should be merely a
bed surrounded by walls where two souls meet and do nothing but
breathe breathe in breathe out fuse illuminate confuse stick dissemble
but not as cheaters at cards have something to win/you have only to be
as you are being, as you must be, as you always are, as you shall be forever
no matter what fate deals you or the imagination discards like a tyrant
as the drums descend and summon the hatchet over the tinsel realities
[...]

Ahí la imagen mínima, la definición mínima, del motel: “merely a bed / surrounded by walls”. Tan solo un refugio, un lugar para habitar, sea donde sea, más allá de la pertenencia. Dos notas más a ese respecto: en primer lugar, la constatación de la caída de la ilusión, la afortunada pérdida de las identidades: en un motel, “you have only to be/ as you are being”, sin más ambages ni definición que el solo hecho de respirar. Aquí el “merely” cede su relevo al “only” para designar un espacio de hospitalidad incondicional, pues quien respira es bienvenido, basta con respirar para estar admitido. Todas las demás condiciones se quedan en la puerta y tienen prohibida la entrada: los destinos, las buenas o malas fortunas, las compañías, las clasificaciones, y todo lo demás. El anonadamiento de la fantasía abre el espacio para los cuerpos, que siempre son cuerpos cualquiera en su singularidad anónima (almas que respiran). La segunda nota es consiguiente de la anterior: desde esa desposesión de las identidades puede armarse un vínculo otro, puede pensarse otro modo para los afectos: no en balde son dos, al menos dos almas, las que se solazan juntas en la habitación del motel. La anonimidad, concebida como la impugación del reconocimiento

y el grado cero de la identidad, es la oportunidad para lo íntimo, más allá de las posiciones público-privadas que un cuerpo ocupe¹⁵.

¿Cómo se forja un vínculo entre dos irreconocibles? ¿Cómo se construye una afectividad desde la falta de nombres y de suelo, desde el anonimato de los cualquiera¹⁶? Solo quien vive mucho en un motel, o quien reconoce que su casa es un motel, ensaya una respuesta. “Is a hotel room a specific place, or does it permit indifference to fixed location?” (Koestenbaum 2007, 39).

§7

Llega una ranchera viejísima con matrícula de Minnesota y aparca frente a la recepción de un motel en medio de California. La familia que sale del coche tiene aspecto de venir viajando desde hace mucho y de cargar todas sus pertenencias, que están esparcidas o colgadas con desorden y cansancio en el interior del vehículo. El cuento se llama “La brida”, forma parte de *Catedral*, Raymond Carver lo publicó en 1983. El banco de Minnesota se quedó con la casa –además de toda su maquinaria agrícola–, y después de haberlo perdido todo no les quedó más remedio que lanzarse a la carretera e ir deambulando de motel en motel. Al menos este tiene piscina, pero es exactamente igual que cualquier otro, “Everybody has seen dozens” (2015d, 171).

El título del cuento señala el elemento que confiere unidad a la historia de una familia que, pese a haberlo perdido todo, ha de seguir viviendo todavía: la brida. Ciertamente, una brida tiene el propósito de domeñar un caballo y guiarlo a placer y con diligencia, pero este propósito parte de diversos presupuestos que aquí no pueden verse satisfechos. El primero de ellos es que para guiar a un caballo hay que saber adónde ir, y la familia de Holits, a la que no le queda nada en ninguna parte, no tiene la menor idea de a dónde dirigirse. De hecho ni siquiera puede permitirse ir demasiado lejos. El segundo de ellos es que para usar una brida es menester disponer de un caballo, y Holits no dispone de un caballo. Ciertamente, dispuso de un caballo de carreras, que Holits bautizó con el nombre

de su esposa, Fast Betty, y que adquirió con la esperanza de que sobre sus lomos saldrían de la situación de mediocridad y trabajo duro en que habitualmente se encuentra una familia de clase media baja en Massachussets. Pero ese último atrevimiento a ser algo más de lo que eran les llevó a perderlo todo.

Así, la brida es índice del estrepitoso fracaso de la familia Holits, que por atreverse a mejorar sus condiciones sociales ha acabado en bancarrota. Son por excelencia una familia de perdedores. Así le explica la esposa de Holits a la gerente del apartotel la obsesión de su marido con aquel caballo, que era la obsesión por mejorar sus condiciones de vida (2015d, 179):

Fast Betty. The Betty part is a joke. But he says it can't help but be a winner if he names it after me. A big winner, all right. The fact is, wherever it ran, it lost. Every race. Betty Longshot— that's what it should have been called. In the beginning, I went to a few races. But the horse always ran ninety-nine to one. Odds like that. But Holits is stubborn if he's anything. He wouldn't give up. He'd bet on the horse and bet on the horse. Twenty dollars to win. Fifty dollars to win. Plus all the other things it costs for keeping a horse. I know it don't sound like a large amount. But it adds up. And when the odds were like that—ninety-nine to one, you know—sometimes he'd buy a combination ticket. He'd ask me if I realized how much money we'd make if the horse came in. But it didn't, and I quit going.”

La cabezonería (*stubborn*) de Holits, un hombre que no es sino su perseverancia testaruda por vivir un poco mejor, había sufrido un duro golpe con las derrotas repetidas y ridículas de su yegua, y lo vuelve a sufrir en el motel, que se torna en el escenario en que la familia repite el trauma del fracaso: en una reunión distendida con otros huéspedes del apartotel, Holits se empeña en dar un gran salto a la piscina, pero acaba dándose un tremendo golpe de cabeza contra el bordillo, duro accidente tras el que la familia recoge sus cosas y vuelve a la carretera. Holits perdió su trabajo para seguir en las apuestas de caballos, y casi pierde la cabeza cuando trataba de envalentonarse entre sus camaradas. Tanto la mujer de Holits como la gerente del apartotel, la mujer de Harley, contemplan los repetidos episodios de fracaso masculino con una mezcla de estupor, cansancio y condescendencia. Un instrumento de dominio y guía, quintaesencia del triunfo, como es la brida, se torna en el sutil indicador de todas las desgracias. Si hay algo peor que un perdedor, es un perdedor con una brida: esto es, un perdedor que intenta ganar pese a que sabe que es imposible, que

¹⁵ A propósito de las distinciones entre la intimidad, referida al orden de lo ilegible, y lo público-privado, del orden de lo calculable, no podemos sino remitir al texto de Pardo *La intimidad* (1996) y a las valoraciones de Llevador (2012c).

¹⁶ Aunque lo valoraremos más adelante, es Agamben (2006), además de Rancière, quien se sirve de este término para vindicar la categoría de un sujeto político caracterizado precisamente por su radical falta de atributos.

solo los privilegiados ganan, y que ganar una vida mejor es un privilegio al que no se puede acceder ni por arte de magia, ni por suerte en las apuestas, ni saltando al vacío.

Este estatismo social se combina extrañamente con el nomadismo de aquellos trabajadores lo suficientemente pobres como para no poder pagarse un hogar. El nomadismo de motel lejos está de ser un viaje o unas vacaciones, pues está por debajo del sistema de propiedad en el que el privilegio de viajar se asienta: si lo mejor de viajar, como se dice en ocasiones, es volver a casa, es porque el viaje se sostiene desde esa misma propiedad. Algo así se pone en juego a través de las reflexiones de Marge, la gerente del apartotel. Desde su propio nombre, ella misma se siente al margen de todas esas cosas, y su condición así lo muestra: la monotonía de su vida consiste en cuidar y regentar el nomadismo de los otros, esto es, su motel. Así reflexiona ante la llegada de Holits y su familia, cuando por primera vez en el cuento aparece la brida:

I WATCH them unload their boxes, suitcases, and clothes. Holits carries in something that has straps hanging from it. It takes a minute, but then I figure out it's a bridle. I don't know what to do next. I don't feel like doing anything. So I take the Grants out of the cashbox. I just put them in there, but I take them out again. The bills have come from Minnesota. Who knows where they'll be this time next week? They could be in Las Vegas. All I know about Las Vegas is what I see on TV—about enough to put into a thimble. I can imagine one of the Grants finding its way out to Waikiki Beach, or else some other place. Miami or New York City. New Orleans. I think about one of those bills changing hands during Mardi Gras. They could go anyplace, and anything could happen because of them. I write my name in ink across Grant's broad old forehead: MARGE. I print it. I do it on every one. Right over his thick brows. People will stop in the midst of their spending and wonder. Who's this Marge? That's what they'll ask themselves, Who's this Marge? (2015d, 173)¹⁷

¹⁷ Estas oportunas referencias topográficas (Waikiki Beach, Miami, New York City) valen a Paquereau para articular en la narrativa de Carver una crítica a la idea de Eldorado como espacio utópico y cuestionamiento del sueño americano (2015, 45ss): todas las promesas que se susurran en los nombres de estas ciudades culminan en la misma decepción y decadencia que motivaron el viaje.

Es la brida, que aparece con la extrañeza de lo inesperado, la que excita las fantasías de Marge: la fantasía de ser alguien, de ser *reconocida* por los demás (ni que sea por el deseo de reconocerla), y la fantasía de viajar, y de aspirar también a aquello que ha aprendido socialmente que puede conseguir pese a experimentar cada día materialmente que es absolutamente imposible, y que la vida está en otra parte y que ella no puede ir a ninguna, porque tiene que estar limpiando y adecentando las habitaciones para todos aquellos que, como ella y al revés que ella, están condenados a la precariedad, esto es, al motel, al nomadismo. Marge aspira a ser alguien, y solo a lomos del dinero que no tiene sabe que puede conseguirlo: de ahí que nombre los billetes, porque el dinero le traería el nombre, el reconocimiento y la gran vida de viajes y lugares exóticos (Waikiki Beach, come on!) de la que está privada. Aun sin tener ni idea de a dónde ir, hay un deseo de movilidad social y de movilidad real, de desidentificación, que solo encuentra traducción en términos de fantasía. Dejarlo todo e irse, a cualquier otra parte, a algún lugar donde quizá no vuelva a perderse todo otra vez: escribir el nombre de Marge al margen de los billetes dará tan buen resultado como apostar en las carreras de caballos.

Quizá por ello en medio del relato aparece una historia de desengaño. Es la esposa de Holits la que le cuenta a Marge un recuerdo de niñez, cuando una psicóloga les visitó en la escuela y les preguntó por sus sueños. Ciertamente, la pregunta por los sueños alienta un relato capitalista de meritocracia y ascensor social (piensa en tus sueños, porque si trabajas duro y te esfuerzas, llegarás a cumplirlos algún día), y será la vida la que revele la crudeza de la imposibilidad de cualquier movilidad que no sea el motelismo. Pero al mismo tiempo, la educación le brinda a esta mujer un deseo que, aunque capturado por la lógica capitalista, sí es absolutamente legítimo: el deseo de vivir con dignidad, de mejorar mínimamente las condiciones de vida. Ambos deseos, el capitalista y el social, excitan unos sueños (algún día saldremos de este pozo) que, en la perpetua demora de su realización, no hacen sino acomodar y justificar para el soñador el pobre desierto de lo real por el que vagan: ¿Acaso seguirían sometiéndose y vagando por el desierto si supieran que no existe el oasis al que se dirigen? Este es el recuerdo que la esposa de Holits le cuenta a Marge mientras esta le hace la manicura:

Now, if anybody asked me that question again, about my dreams and all, I'd tell them."

"What would you tell them, honey?" I have her other hand now.

But I'm not doing her nails. I'm just holding it, waiting to hear.

She moves forward in the chair. She tries to take her hand back.

“What would you tell them?”

She sighs and leans back. She lets me keep the hand. “I’d say, ‘Dreams, you know, are what you wake up from.’ That’s what I’d say.” She smooths the lap of her skirt. “If anybody asked, that’s what I’d say. But they won’t ask.” She lets out her breath again (180).

Eso es lo que se descubre en un motel: la dimensión capitalista del deseo, la falsa conciencia que viene inducida por los relatos de ascenso social, marcados por fundar una familia y tener un hogar. Eso es lo que se aprende en un motel, que los sueños son algo de lo que uno se despierta, que la pertenencia y el hogar son una ideología, y no son nada más que eso, y más vale despertarse a tiempo –quizá en recepción tengan un servicio de despertador en el que te llaman de madrugada si así lo solicitas–.

El relato acaba de nuevo con las reflexiones de Marge al encontrarse, cuando la familia de Holits ha marchado, la brida, que han dejado olvidada en la habitación:

“Bridle,” I say. I hold it up to the window and look at it in the light. It’s not fancy, it’s just an old dark leather bridle. I don’t know much about them. But I know that one part of it fits in the mouth. That part’s called the bit. It’s made of steel. Reins go over the head and up to where they’re held on the neck between the fingers. The rider pulls the reins this way and that, and the horse turns. It’s simple. The bit’s heavy and cold. If you had to wear this thing between your teeth, I guess you’d catch on in a hurry. When you felt it pull, you’d know it was time. You’d know you were going somewhere (2015d, 187).

Ni Marge, ni Holits, ni nadie en el relato montaba el caballo ni llevaba sus riendas. En todo caso, eran ellos el caballo embridado, guiado a placer. Quieren acabar con su miseria, aspiran a una vida mejor como les han enseñado, pero no saben en qué puede consistir esa vida mejor: solo la conocen por las fantasías del mismo orden que les mantiene embridados, anclados a su condición de perdedores del sistema. Y pese a todo, les alienta el deseo de ir a alguna parte, de no conformarse, de asumir del todo su condición de perdedores y renunciar a seguir participando en un juego en el que siempre les está reservada la parte peor.

Las historias de Carver –todas sobre desempleados– hablan de esta figura del perdedor ontológico, un ser que, sostenido en la pérdida, no tiene una relación real con lo perdido, sino solo ideológica: han perdido algo pero no saben lo que es, no han vivido

lo que es. Es esa condena la que, al mismo tiempo, les sume en la incomunicación y la incertidumbre –no saben qué pasa, no saben qué sienten, no saben qué decir, no saben a dónde ir–, porque están expulsados de todo, y al mismo tiempo les lleva a exigir algo, a participar del mundo de un modo distinto que no sea el de la expulsión.

Holits espera que el motel les devuelva el dinero de las semanas que han pagado por adelantado y que finalmente no disfrutarán. Marge se lo comenta a Harley, su marido, y así responde:

Harley reads what she’s written, and he says it will be a cold day in hell before they see any money back from Fulton Terrace. He says he can’t understand these people. “People who sail through life like the world owes them a living.” He asks me where they’re going. But I don’t have any idea where they’re going. Maybe they’re going back to Minnesota. How do I know where they’re going? But I don’t think they’re going back to Minnesota. I think they’re going someplace else to try their luck (2015d, 185).

Y por supuesto que el mundo les debe algo. Si acaso son ellos quienes lo sostienen, al menos una parte dentro del mismo, y no siempre fuera, habría de tocarles. Pero el mundo, como los sueños, es algo de lo que uno se despierta.

§§

En *Crítica y clínica*, Deleuze ofrecía una caracterización de esta figura del perdedor como *Homo Tantum*, y le asignaba un lugar privilegiado en el imaginario americano estadounidense. Ya había observado con Guattari en *Mille plateaux* que América requeriría un lugar aparte (1980, 23) en sus reflexiones, puesto que el carácter de su paisaje cultural, sostenían, era más rizomático, menos arborescente, que el de la vieja Europa. Como hemos defendido aquí, la diferencia entre rizomático y arborescente radica, en este caso, en su relación con el origen –el hogar–, esto es, en su elaboración de la pérdida: el imaginario europeo sigue obstinado en reintegrar la pérdida, no soporta la falta, y se sostiene imaginariamente en su satisfacción fantasmática. En el imaginario americano, la condición rizomática supone la impugnación de la gramática de la filiación, esto es, de la ideología de la pertenencia. “El americano”, diría Deleuze en una reflexión basada principalmente en Melville y Whitman,

es aquel que se ha liberado de su función paterna inglesa, es el hijo de un padre desmenuzado, de todas las naciones. [...] su vocación no consiste en reconstruir un «viejo secreto de Estado», una nación, una familia, una herencia, un padre, sino ante todo en constituir un universo, una sociedad de hermanos, una federación de hombres y de bienes, una comunidad de individuos anarquistas, inspirada en Jefferson, en Thoreau, en Melville (1993, 136).

Eso quiere decir que los estadounidenses se hayan retirado a vivir en sus símbolos en términos de Isherwood, o que el motel, figura del desenraizamiento, esté en el centro de su imaginario: los hijos son libres cuando no tienen la obligación de volver a una casa paterna, cuando se desprenden del mito del padre y del hogar, y pueden al fin pensar y disfrutar la nada que son, esos “hombres sin particularidades” (*idem*) que han devenido. Cuando dejan de ser hijos son libres los hijos. Es el desarrollo del sistema capitalista el que ha destruido cualquier vínculo de raíz, cualquier pertenencia a una familia, cualquier ascendencia patriótica, ya el *Manifiesto comunista* cantaba la desintegración de la familia. Esa destrucción, la ruina del humanismo, anuncia paradójicamente una forma nueva de libertad, una condición otra del viviente humano: un viajero sin ningún equipaje y sin lugar al que ir ni al que volver. Asume mal su miseria quien se afana en *creer* en algo que se ha tornado o una entelequia o un privilegio, y así la ideología de la pertenencia es tanto una privación de esa nueva forma de libertad cuanto el encubrimiento fantasmático de aquella destrucción, de aquel sufrimiento de lo real.

El hombre sin cualidades, fruto de la sociedad industrial, anónimo y homogéneo, devenido “un apéndice de la máquina” (cf. Marx y Engels 2004), privado de sentido y de todo encantamiento, es la figura antropológica y antihumanista del proletario. Es con esta figura con la que se inaugura el imaginario estadounidense:

El cuadro del proletario en el siglo XIX se presenta de la siguiente manera: el advenimiento del hombre comunista o la sociedad de los camaradas, el futuro Soviet, puesto que sin propiedad, sin familia y sin nación no le queda más determinación que ser hombre, *Homo tantum*. Pero asimismo es el cuadro del americano, con otros medios, y los rasgos de uno y otro se mezclan o se superponen a menudo (1993, 137).

Estos *homo tantum* son “personajes que se sostienen en la nada, que solo sobreviven en el vacío, que conservan hasta el final su misterio” (1993, 130). Son los desposeídos de la Tierra, los expulsados del mundo, los exiliados de todas las naciones, trasuntos contemporáneos del proletario decimonónico: igual de explotados, igual de expropiados, igual de rebeldes en su anonadamiento. Su existencia se sostiene en la nada que ha quedado tras la destrucción de los valores humanistas europeos de la familia y el hogar, de la emancipación de una idea noble de naturaleza humana, y también tras la sistemática depauperación y fragilización de sus condiciones materiales de existencia.

Tienen la opción, siempre disponible, de embelesarse en el sueño burgués de la familia y el hogar, a la europea, y olvidarse así de su miseria y de su cansancio mientras la sufren. Pero también pueden, como hacen, seguir perdiendo, renunciar al lugar sin lugar que les han asignado, sacar fuerza de su desubicación cósmica, perseverar por perder también su identidad de sumisos y asumir la precariedad de su existencia para cambiarla, para ir a cualquier otra parte, hospedarse en el hotel Walden, donde habitan todos los perdedores, todos aquellos que han reunido las fuerzas para rendirse. Tiqqun, que denominaba como “Bloom” al *homo tantum*, lo describe así (2000, 16-17):

Dernier homme, homme de la rue, homme des foules, homme de masse, homme-masse, c'est ainsi que l'ON nous avait d'abord représenté le Bloom: comme le triste produit du temps des multitudes, comme le fils catastrophique de l'ère industrielle et de la fin de tous les enchantements. Mais là aussi, dans ces désignations, il y a ce frémissement, ON frémit devant l'*infini mystère de l'homme ordinaire*. Chacun présent derrière le théâtre de ses qualités *une pure puissance*, abritée là : une pure puissance que nous sommes tous *censés ignorer*.

Destaca de la valoración de Tiqqun precisamente esa capacidad para rendirse, es decir, esa fuerza para resistir, para decir no, para abandonar y abandonarse: es esa la potencia común de los anónimos y los cualquiera, de ahí la singularidad de su fuerza, que es la fuerza de la nada: la de liberarse de sus cadenas, esto es, de sus identidades y filiaciones, la de vindicar el valor de su vida en tanto vida, y no por nada que no sea la propia vida. Estos huéspedes de moteles, de lado a lado con cuatro mudas de ropa y un cepillo de dientes, recién desempleados o embargados, alcohólicos muchos, amantes frustrados casi todos, son algo así como “la réalisation finale de l'essence humaine générique, qui est précisément privation d'essence” (2000, 39).

Deleuze dedicó el último texto que escribió *de son vivant* a esta misma cuestión. «La inmanencia : una vida... » está dedicado al *Homo tantum*, pero justamente porque en esta figura de altísima pobreza Deleuze vislumbraba algo así como una vida absolutamente inmanente, una vida privada –liberada– de toda trascendencia, esto es, de todo reconocimiento, de todo sentido, destino, teología : la vida puramente inmanente, que lo ha perdido o se ha liberado de todo, podía al fin entregarse a la fiesta de la insignificancia, en una singularidad que, intraducible, vindicaba su valor *en tanto* vida, y nada más que vida:

La vida del individuo ha sido sustituida por una vida impersonal, y sin embargo singular, que exhala un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la objetividad y de la subjetividad de lo que ocurre. Homo tantum al que todo el mundo compadece y que alcanza una especie de beatitud. Es una hecceidad, que no es ya una individuación sino una singularización: vida de pura inmanencia, neutra, más allá del bien y del mal, puesto que típicamente el sujeto que la encarnaba en mitad de las cosas era quien la hacía buena o mala. La vida de esa individualidad se desvanece a favor de la vida singular inmanente a un hombre que ya no tiene nombre, aunque no se confunde con ningún otro. Esencia singular, una vida... (2007, 349)

La literatura motel es aquella que hace pensables y decibles las vidas en su inmanencia absoluta, allí donde no son más que una vida, cuerpo singularísimo sostenido en la nada, materia de la altísima pobreza: *two souls meet and do nothing but breathe*.

3 Inn¹⁸

J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait une pièce inutile, absolument et délibérément inutile. Ça n'aurait pas été un débarras, ça n'aurait pas été une chambre supplémentaire, ni un couloir, ni un cagibi, ni un recoin. Ça aurait été un espace sans fonction. Ça n'aurait servi à rien, ça n'aurait renvoyé à rien.

Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu'au bout. Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

Cuenta Peiper en la web de la empresa (2022) que Starbucks abrió su primera tienda en el Pike Place Market de Seattle, en 1971. No tardó en convertirse en una franquicia y expandirse por todo el país, especialmente a partir de 1987, cuando adoptó los modos y servicios de un café europeo e inauguró los cómodos salones con sillones y sofás que hoy conocemos. En 1989 el sociólogo Ray Oldenburg acuñó el término “third place”, y ese espacio es el que aspiraba a ser Starbucks: un tercer lugar, un espacio que no fuera ni el hogar ni la oficina, una sala en la que la gente pudiera reunirse, relajarse y charlar durante horas, más allá de las presiones del hogar y los *deadlines* del trabajo. El objetivo del third place, acogedor como un hogar sin serlo, funcional e impersonal como una oficina

¹⁸ Fue Cindy Stretch quien me habló por primera vez del “third place”. Una de sus estudiantes le enseñó el concepto, que había aprendido en una formación que recibió para trabajar en Starbucks.

sin serlo, consiste en que la gente pase allí el máximo tiempo posible, y que combine la agitación de su vida social de ejecutivo con largas estancias *à la vienesa*.

En el cruce de Prospect Avenue con N Vermont Avenue, al norte de Los Ángeles, hay un Starbucks al que fui un par de veces para reunirme con alguien o conseguir un poco de Wi-Fi. Sin casa y sin trabajo, había varios indigentes que pasaban en aquella cafetería todo el día y toda la noche, cuando el local cerraba y tenían que marcharse a alguna otra parte.

§1

Este capítulo versa sobre las relaciones entre urbanismo y literatura. Se pregunta qué tipo de espacio es un motel desde un punto de vista hermenéutico y sociopolítico. Si nuestros análisis no son desacertados, el motel guarda un compromiso con una cierta idea de negatividad que lo hace diferente de otros espacios, que destacan por una articulación semántica cerrada y consistente que no deja espacio –a esos aspiran– para la indeterminación. Esta, al contrario, se vuelve indispensable en el motel.

Leer los espacios desde su dimensión hermenéutica y sociopolítica no es solo un ejercicio, por así decir, de urbanismo literario. Antes bien, tiene el propósito indirecto de articular algo así como una urbanística de la literatura, a saber, preguntarse, si la literatura es un espacio, qué tipo de espacio es, y sobre todo, en qué sentido la literatura es un motel: en qué sentido la literatura guarda un vínculo intrínseco con la falta de sentido. Si acaso la literatura responde a la vocación política de armar las estructuras de sensibilidad de aquello que, aunque real, es todavía no dicho, no visto, no pensado, la literatura del motel, la literatura de la falta de hogar y propiedad, ha de cultivar entonces alguna suerte de relación con la hospitalidad, es decir, con una forma de negatividad. Ese compromiso con lo no-dicho en el espacio mismo de lo decible imprime, consecuentemente, unos rasgos concretos en la forma literaria, una relación con lo inconcluso, lo indefinido, lo incierto, una relativa austeridad y simpleza de la escritura, una atención extrañamente obstinada con temas banales y poco interesantes. En 2018 Eduardo Lago publicó *Walt Withman ya no vive aquí*, un ensayo sobre literatura estadounidense contemporánea donde recorría una tradición estilística que definía con el nombre de “Escuela de la Dificultad”: tal poética comienza con “los hijos de Nabokov” (2018, 39), Thomas Pynchon, Robert Coover, Don DeLillo y John Barth, guarda vínculos íntimos con la metaficción, evoca los viejos juegos entre literatura y teoría –el mapa y el territorio, etc.– y responde a lo que habitualmente se reconoce como posmodernismo; cuenta, en fin, con plumas como E.L. Doctorow, Wi-

lliam T. Vollmann, George Saunders y Jeffrey Eugenides, John Updike, William Gaddis, encuentra a su último gran adalid en David Foster Wallace, más allá de lo posmoderno. Quizá hoy en día sea Joshua Cohen uno de sus más jóvenes valedores.

Lago incluye en su ensayo una entrevista a John Barth de 1991, y su observación al ser interpelado a propósito de un canon norteamericano, de un estado de cosas en las letras estadounidenses (en Lago 2018, 302):

Hoy en día en la literatura contemporánea norteamericana hay dos modos de abordar la ficción dignos de tomarse en serio. Uno es la corriente minimalista, la ficción realista [...] Es un tipo de minimalismo dietético, a lo Pepsi *light*, o realismo de supermercado. No está mal; me gusta, por un lado porque lo hacen muy bien, y también porque muchos han sido alumnos míos. La otra corriente es el posmodernismo.

Algunos de los autores de realismo de supermercado a los que se refiere Barth en la entrevista son Raymond Carver, Ann Beattie y Mary Robison. Nosotros añadiríamos muchas otras voces, como Lucia Berlin, Sam Shepard, Lorrie Moore, Chris Offut, Anthony Veasna So, Iván Monalisa Ojeda, los cuentos de Joy Williams, Chris Krauss, Amy Hempel. A diferencia de la suficiencia y la jactancia con que Barth se bebe una Pepsi *light*, este ensayo parte de la convicción de que no hay nada más fascinante, ni más esencial en lo social y en lo político, que lo que ocurre en un supermercado. Annie Ernaux nos asiste en esa convicción, que exploró en *Regarde les lumières mon amour* (2016). Allí lo prosaico se torna sociológico, político. Nada más fascinante que el misterio y la enorme potencia de los anónimos.

Estos autores no son hijos de Nabokov. No tienen mucho interés de hablar de su progenie –tanto les costó sacársela de encima–, pero podría decirse que Hemingway o McCullers o Chéjov han cuidado de ellos durante largas temporadas mientras sus padres estaban fuera trabajando o drogándose o viajando o sencillamente no estaban. Han escrito un poco de todo –“han cultivado diversos géneros”–, pero el cuento es el que más respetan: son predominantemente cuentistas. Lago denominó a aquellos “Escuela de la Dificultad”; han cultivado diversos géneros, pero la novela –y su obsesión con “la Gran Novela Americana”, *whatever it be*– es el que prefieren y estiman más noble. Nosotros denominamos a estos “Escuela de la Banalidad”. Predominantemente, hay en el canon de Lago un compromiso con la forma, con la experimentación formal. Destacadamente, hay en la poética de lo banal un compromiso con lo Real. Aquel compromiso suele conllevar

una excitación de la escritura, una notable prolijidad. Este otro compromiso trae, las más de las veces, lo contrario: parcas, pobres, austeras, simples, fáciles, sucias son sus escrituras, o así las tildan los periodistas y los críticos. Todo ello, casi como se tratara de un paradójico y renovado gusto por la lírica mística, es el resultado de aquel otro compromiso con la negatividad que el motel, y la literatura motel, cultivan en su estructura estético-política.

A algunas teorías les falta calle. A otras les falta carretera. A todas les falta algo.

§2

En nuestro propósito por articular una breve genealogía de los espacios negativos, comencemos por prestar atención a las reflexiones de Foucault de los años 60. Esta década no solo es el momento en que Foucault más atención prestó a la literatura (Artières et al. 2013, 15ss), sino que dedicó algunos escritos relevantes a pensar la relación entre lenguaje y espacio, y a definir los términos de heterotopía y utopía¹⁹. Foucault señaló en diversos lugares la pertinencia de desplazar el pensamiento del lenguaje desde su relación con el tiempo a su relación con el espacio, como observó en “Le langage de l’espace” (2001 [1966], 407) –« le langage est (ou, peut-être, est devenu) chose d’espace »–, y en otros lugares –« le langage est espace » (2013 [1964], 131)–.

Esta forma de entender el lenguaje permite una aproximación muy sugerente a la literatura. Esta, observaba Foucault, no es exactamente ni lenguaje ni obra, sino un tercer término: ni la casa ni el trabajo, sino un lugar donde quedarse tanto tiempo como uno quiera. Si el lenguaje, valoraba Foucault, es el “sistema mismo” (Foucault 2013, 77) de la lengua, esa gramática general de códigos que permite la comprensión, el suelo compartido que habitamos, las obras serían algo así como una “configuración del lenguaje que se detiene sobre sí misma” (ídem) y se “inmoviliza”. La literatura no es ni este ni aquel: siendo espacio, no es ni un lugar común ni una posición particular en la mesa de operaciones, sino

una suerte de “distancia” respecto a ambos, “une distance qui est sans cesse parcourue et qui n’est jamais réellement franchie [...] une sorte de langage qui oscille sur lui-même, une sorte de vibration sur place” (2013, 81). Décadas después, Rancière leería esta distancia como la capacidad de la literatura “para intervenir en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido” (2011, 16) que el propio Rancière denominaba reparto de lo sensible. La literatura, como distancia, es portadora de disensos en cualquier orden simbólico.

Este temblor o distancia con el espacio común sería, pues, el ser de la literatura, su capacidad para subvertir y comprometer el código al que obedece y la *disposición* en que se emplaza. En *La vida de los hombres infames*, más tarde, en 1977, Foucault insiste sobre esta idea a través del motivo batailleano de la transgresión:

La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga de escándalo, de transgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado (1977, 137).

La literatura está llamada a perturbar la clausura de cualquier entidad, la afirmación de cualquier identidad, y a ofrecer un espacio de resistencia a su (bio)control²⁰.

En su ensayo sobre biopolítica y urbanismo, Cavalletti (2010) asienta dos principios para su reflexión, que aquí compartimos: de un lado, siguiendo a Schmitt, que no hay ideas políticas que no se refieran a un espacio (Cavalletti 2010, 7-9), de modo que cualquier estudio del espacio, el afán por hacer una genealogía de los espacios, no puede sino implicar el abordaje de los modos en que se ejerce el poder en ellos, los modos en que los espacios configuran, prescriben y prohíben, cursos de acción, de movimiento, capacidades de ver y ser vistos, vigilancias y ocultamientos, etc. De otro lado, evocando la *Teoría general de la*

¹⁹ La edición de *La grande étrangère* (Foucault 2013) ofrece una lista notablemente exhaustiva de todos los escritos que Foucault dedicó a la literatura (219-220). No obstante, las limitaciones del estudio nos obligan a ceñirnos a los textos en que Foucault habla de literatura y espacio. Para un estudio general del pensamiento de Foucault sobre la literatura, véase Freundlieb 1995, así como Macherey 1995, 21 ss. A propósito de la cuestión espacial, cabe señalar la importancia, además del texto “Espaces autres” (Foucault 1967), de dos conferencias radiofónicas pronunciadas en 1966 y compiladas como *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010). Por último, es indispensable el excelente estudio de Azucena G. Blanco, *Literature and Politics in the Later Foucault* (2020), para completar estos diagnósticos con un estudio más exhaustivo y ampliado del motivo literario en este pensador.

²⁰ Houen (2006) explica con notable acierto el modo en que la literatura, así como las “prácticas estéticas” en general, suponen, en su desestabilización del sentido y la lógica de identificación, un momento de resistencia a la biopolítica.

urbanización de Cerdá, Cavalletti observa que el término urbanismo evoca la metáfora orgánica según la cual la ciudad, lejos de ser materia inerte, está viva, hecha de piedra y también de carne, y que por ende “urbanismo” ha de designar el conjunto de relaciones entre seres y cosas de diversa índole que articula ese proceso abierto y cambiante, orgánico y vivo, que es la ciudad (Cavalletti 2010, 28-31). Hacer urbanismo, como hacer teoría literaria, consiste pues en pensar una biopolítica de los espacios, y estudiar los modos de interrumpir o revolver los dispositivos de poder que articulan semejante biopolítica. De ahí que la relación de la literatura, del espacio literario, con lo negativo, del mismo modo que el vínculo del espacio urbano con lo invisible y no codificado, señalen su potencial de disidencia, rebeldía y transformación. Señalan su potencial político.

De esta forma, si la literatura para el Foucault de los 60 es una distancia y una grieta, ello quiere decir que la literatura no tiene ser propio, no tiene propiedad. Si la “distancia esencial entre la obra y la literatura” constituye “el ser profundo del lenguaje literario” (2013, 94), entonces no hay un ser de la literatura, sino simplemente “un simulacre, un simulacre qui est tout l'être de la littérature” (91), esto es, una simulación de sentido que oculta esa brecha, esa falta esencial. En este sentido, y como enésima (falsa) definición, Foucault reconoce que la literatura, después de todo, es una invención reciente con menos de dos siglos de antigüedad que supone fundamentalmente “le rapport en train de se constituer, le rapport en train de devenir obscurément visible, mais non encore pensable, du langage et de l'espace” (2013, 142). El espacio literario resulta, en fin, un lugar en que subvertir el orden del discurso y, desprovistos de este suelo, enfrentarnos a un vacío, a un lenguaje sin sistema, ni sentido, ni identidad. Resulta un lenguaje liberado de las exigencias de representación que aborda una relación privilegiada con lo que no puede ser dicho (O'Leary 2008, 101).

Foucault atribuye a la literatura a penas dos siglos –dos siglos y medio hoy– de existencia. También Derrida lo hizo tres décadas más tarde (cf. 2017, 118), y también lo hace Rancière, que observa: “En el ámbito europeo, es recién en el siglo XIX que pierde su antiguo sentido de saber de los letrados para pasar a designar el arte de escribir en sí” (2011, 17), y señala la obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, publicado por Madame de Staël en 1800, como primera referencia. Si estas valoraciones no son erróneas, y nuestras propuestas tampoco lo son, la literatura tiene la edad de la ciudad en su sentido capitalista moderno, y como aquella, se despliega a partir de la progresiva decadencia del hogar. Literatura y hospitalidad mantienen el mismo vínculo con la alteridad, la misma devoción por lo extraño, el mismo desprecio por la casa paterna. Su vocación política, dice Foucault (2013, 141), consistirá en “laisser venir au langage

l'espace de tout langage”, en hacerse cargo de la irrupción de esta gran extrajera, de esta extranjería que, en forma de distancia, abre un espacio para el pensamiento a través de un disenso en el reparto de lo sensible, dicho con Rancière. La biopolítica del espacio urbano de Foucault y Cavalletti y la política literaria de Rancière coinciden en propuestas y vocaciones. Esta es la cuestión: el poder y la violencia tienen sus estructuras y sus cauces, sus gramáticas y circulaciones de signos, se ejercen conmocionando, configurando una estructura de sensibilidad. Hablar de la ciudad y de la literatura como un vasto conjunto de relaciones, y como la elaboración de ese entramado, es al mismo tiempo hablar de estética y de (bio)política, analizar repartos de lo sensible tanto como estudiar dispositivos de poder.

De ahí que Foucault reconozca en el espacio literario lo mismo que reconoce en el motel: ambos son espacios otros, un “heteroclitio”, una “heterotopía” (Foucault 1966, 9). La literatura no supone un espacio ideal ni proyecta un orden liberador o más justo, no consiste en una sustitución del marco semántico que establece semejanzas y desemejanzas, no aspira al consenso. Su transgresión –su disenso– es más radical, más resistente a la lógica: la literatura se configura como un espacio cuya alteridad le es constitutiva, cuya falta de identidad, de sentido y de normatividad la conforman paradójicamente. Aquí reside su carácter perturbador e incómodo, y aquí también, como Foucault explica todavía al hilo del relato borgiano, la diferencia entre utopía y heterotopía:

Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases [...]. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; les hétérotopies [...] dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases (idem).

El vínculo de la literatura con el espacio heterotópico permite ahondar en mayor detalle en esta relación entre la literatura y su espacio. Como apunta Sabot, “la noción de hete-

rotopía aparece pues en primer lugar en la pluma de Foucault para evocar la manera en que el lenguaje llega, bajo ciertas condiciones, a desgarrar y a desbaratar el espacio homogéneo y ordenado del discurso” (Sabot 2012, 5)²¹. Al igual que la literatura respecto al lenguaje, la heterotopía es un espacio “que está en relación con todos los otros y que los contradice a la vez” (Foucault 1967, 434). Al igual que la literatura subvertía con su vacío el orden de posiciones e identidades del lenguaje, la heterotopía es una suerte de “contraemplazamiento” o “contraespacio” (Foucault 2010, 20), un lugar “a la vez absolutamente real y absolutamente irreal” (1967, 434), un espacio para el simulacro, como el ser de la literatura era, también, un simulacro. Cuando uno lleva un tiempo conduciendo, ve moteles por todas partes.

La heterotopía es un lugar en que conviven yuxtapuestos varios espacios que resultarían incompatibles (Foucault 2010, 25; Martínez 2010, 28), un lugar en que se acumulan de forma impensable varias capas semánticas, varios órdenes discursivos irreconciliables. Si Foucault insiste en que son espacios “*absolutamente* distintos” (2010, 20, énfasis mío): como espacio, son la resistencia, la “impugnación mítica y real” del espacio en que vivimos (2010, 21). Los espacios heterotópicos de la ciudad son, en su dimensión semántica, espacios literarios; los espacios literarios resultan, en su constitución de distancia y pregunta, alteridades espaciales, heterotopías que cuestionan el orden y la estabilidad de un sistema social.

Cabe prestar atención a un tipo de heterotopía²² caracterizada por su particular apertura, por su carencia de fondo:

Hay otras heterotopías, por el contrario, que no están cerradas en relación al mundo exterior, pero que son pura y simple apertura; todo el mundo puede entrar en ellas, pero, a decir verdad, una vez que se está adentro, uno se da cuenta de que es una ilusión y de que se entró a ninguna parte: la heterotopía es un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera. Por ejemplo, en Sudamérica, en las casas del siglo dieciocho, se disponía siempre al lado de la puerta de entrada, pero antes de la misma, una pequeña habitación que daba directamente al mundo exterior y que estaba destinada a los visitantes de paso. [...]

Podríamos comparar con esa habitación a los moteles estadounidenses, a los que uno entra con su auto y su amante, y en los que la sexualidad ilegal se encuentra al mismo tiempo albergada y oculta, mantenida aparte, sin que por lo tanto se la deje al aire libre (Foucault 2010, 29).

Foucault evoca aquí algunos de los rasgos de la arquitectura clásica de un motel: en él, lo fundamental es el parking –eventualmente, también una piscina–, que ocupa el centro del edificio. Las habitaciones rodean el parking, de modo que el motel es un espacio esencialmente abierto, pues tiene por centro el afuera y la movilidad. De ahí que se acceda siempre desde fuera al motel, y el adentro no sea sino un efecto, una modulación provisional del afuera. Quien habita un motel sabe que su sino es la carretera, y que no pertenece a ese espacio, sino solo al coche, que le espera al otro lado de la ventana de su dormitorio. Así, arquitectónicamente el motel adopta algo así como una estructura de hospitalidad incondicional, abierto a cualquier extraño, teniendo en su centro lo que Lefort situó en el centro de la democracia: un vacío, o esa distancia que Foucault denominaba literatura y que iba espaciando las posiciones de ese espacio común que es el orden simbólico del lenguaje. En tanto que espacio heterotópico, la literatura es un motel. En este como en aquella se ponen en cuestión las condiciones semánticas, las normativas y las dinámicas de poder que subyacen naturalizadas a las relaciones de los espacios comunes, ambas ponen en suspenso la sintaxis habitual y el funcionamiento de un orden simbólico.

En su entusiasta exposición sobre las heterotopías, Foucault sugiere (“sueña”) articular una ciencia que estudie esos espacios diferentes como impugnaciones de los lugares comunes del lenguaje y la sociedad, una suerte de “heterotopología” (Foucault 2010, 21) que señalara los reversos de los discursos, la contingencia de sus órdenes y, con ella, las luchas locales e intercambios de poderes que se producen y circulan en el espacio “público”. Quizá el análisis literario y la literatura comparada, si acaso la comprensión de la literatura como una heterotopía es pertinente, debiera entenderse como una región de esta heterotopología: un estudio de la alteridad que generan los espacios textuales y su capacidad para destituir órdenes vigentes de significado y representación. Quizá la teoría de la literatura debiera considerar, en lugar de la *pertenencia* de la literatura (a la nación, al mundo, al mapa, etc.), su extranjería, su disruptividad, la hospitalidad que exige y la falta de lugar común, de casa, y propiedad, que exhibe en su cuerpo textual. Habría quizá de reconocer que la literatura no se asienta ni tiene raíces, sino que, como una distancia, solo está de paso en un marco institucional antes de desordenar sus estructuras y la distribución de poderes y capacidades que lo configuran. Un pensamiento de lo literario

21 También Antonioli (2008, 138) señala que es en este prefacio cuando Foucault trata por primera vez -y en relación a la literatura- la cuestión de la heterotopía.

22 Foucault establece, tanto en “Espaces autres” como en “Hétérotopies”, una tipología notablemente detallada de heterotopías, diferenciando las de crisis (el colegio, el servicio militar), las de desviación (casas de reposo, prisiones, geriátricos), las de ilusión (el burdel, la cama paterna) o de compensación (la colonia, el barco), etc. Para revisar esta tipología, véase Sabot 2012, 5ss o Martínez 2010, 27ss.

que enfatizara el movimiento y el viaje antes que el asentamiento, el disenso antes que la conformidad, la extranjería antes que el hogar, sería quizá más justo con la vocación política y rebelde de la literatura.

82

Aeropuertos, gasolineras, salas de espera. En 1992, Marc Augé designó como “no-lugares” a aquellos espacios en que las relaciones interpersonales han sido reducidas a una “contratualidad solitaria” y exenta de una comunicación más allá de la relativa a los “contratos”, los imperativos, las indicaciones o las prescripciones para hacer uso de estos no-lugares, es decir, sus condiciones de circulación (Augé 1992, 118, 128-9, 121). Son aquellos lugares en que se concentran las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (47-48), espacios formalmente diseñados para satisfacer directamente una serie de fines concretos e intercambios económicos definidos (118). Estos espacios se caracterizan así mismo por una individuación abstracta a partir del control de identidad y el registro tanto a la salida como a la entrada en el mismo (129). Así, son no-lugares las vías aéreas y ferroviarias, las autopistas y sus peajes, las estaciones de servicio, los cajeros automáticos, las superficies de distribución, etc. (47-8, 101-2). En ellos cualquier reconocimiento, cualquier encuentro o interacción interpersonal allende el juego económico resulta extraña e incómoda, es la ligereza frívola y la satisfacción de la transacción efectiva lo que reinan en un espacio propiamente deshumanizado. Es esta ligereza, señala Augé, la que genera la fuerza de atracción y deseabilidad del no-lugar (147), en oposición a la pesadez simbólica del vínculo social que configura los lugares de tradición.

En estos espacios económicos, cualquier sentido o significado del espacio ha sido borrado por una suerte de codificación abstracta de carácter económico, lo que permite a Augé apuntar que en el mundo de la *surmodernité* “on est toujours et on n'est plus jamais ‘chez-soi’ [...] La surmodernité [...] trouve naturellement son expression complète dans les non-lieux » (136). Así, la progresiva invasión del no-lugar a todos los recodos de la ciudad supone una progresiva pérdida del sentido, la comunicación y el encuentro interpersonal, una pérdida que es sustituida por la lógica de la transacción. La ciudad ficción que evoca Augé, conformada por centros comerciales, franquicias, parques de atracciones, cajeros automáticos y WC de pago, representa “la ciudad planetaria que se asemeja a otras ciudades planetarias” (ídem), algo que Bruce Bégout (2002) y Robert Venturi (1998) observaron en sus trabajos sobre la utópica e invivible ciudad de Las Vegas. El espacio urbano pierde sus medidas y su forma y

se convierte en una concentración de no-lugares (Augé 1992, 126-7), en una ciudad-ficción o un espectáculo, donde el consumo es obligado y el hábito es imposible. La proliferación de no-lugares es lo que Giorgio Agamben denominó una sacralización del espacio (cf. 2006b), donde la urbe queda *separada* de la esfera de la vida, intocable e inutilizable.

Lo que resulta problemático de la crítica de Augé a la positividad del espacio negativo que conforma el no-lugar es su vuelta a un espacio de lo propio basado en elementos de ascendencia comunitaria como el reconocimiento o el rostro. La ciudad-encuentro que Augé propondrá como alternativa a estas ciudades deshabitadas es la ciudad novelesca, la que permite el descubrimiento, la invitación a pensar, el vínculo social (Augé 1992, 119). Es la que puede, gracias a quien la explora y la *practica*, tener una personalidad: semantizar elementos espaciales que devengan una suerte de emblema, un rasgo de su carácter urbano: “Es un aspecto de la ciudad —su configuración arquitectónica, sus colores o alguno de sus edificios— lo que le da su personalidad y el carácter de una persona a los ojos del artista, del pintor o del escritor” (ídem).

Es esta una ciudad viva, que se construye en cada recorrido y se escribe con cada viaje en metro, que genera su sentido como una personalidad, a través del reconocimiento del paseante, del transeúnte, del peatón. La ciudad genera así su imaginario como una dimensión semántica compleja que responde a la malla de tejido social que la articula y le da su color; se opone al carácter prefabricado y consumible de la ciudad-ficción, y exige una experiencia estética y ética de camino, conocimiento, empatía: la ciudad existe y funciona a través de los usos que de ella hacen los peatones (Thomas 2007, 24). En esta experiencia de quienes practican los espacios urbanos nace algo así como una comunidad. Completa Augé:

Lo que importa destacar aquí es que, en virtud de la sollicitación de los sentidos y de la emoción estética, lo evocado es la ciudad como persona y que la ciudad como persona es evidentemente la ciudad social, la ciudad en la que personas pueden cruzarse y encontrarse. La personificación de la ciudad sólo es posible porque ella misma simboliza la multiplicidad de los seres que viven en ella y la hacen vivir. En otras palabras, la ciudad puede tener una existencia imaginaria porque tiene una existencia doblemente simbólica; la ciudad simboliza a quienes viven en ella, a quienes trabajan en ella y crean en ella, y todos ellos constituyen una colectividad; todos se encuentran, se hablan, tienen una existencia simbólica en el sentido primero del término: todos se complementan y su relación tiene un sentido (1992, 121-2).

La ciudad-encuentro es la que hace, del espacio abstracto del urbanista, un conjunto de lugares “antropológicos” (Augé 1992, 68-9). Augé habla de los lugares como construcciones concretas y simbólicas en el espacio, principios de sentido y de inteligibilidad para los que habitan y observan la ciudad. A diferencia del espacio de transitoriedad y anonimato que constituía el no-lugar y, con él, la ciudad-ficción, la ciudad-encuentro se nutre de lugares que se quieren “identitarios, relacionales e históricos” (1992, 69). Mientras que la ciudad-ficción y los no-lugares son fruto de una mercantilización del espacio que lo somete a una lógica del *consumo* turístico, la ciudad-encuentro y sus lugares personalísimos se construyen o se escriben a través de la práctica y el *uso* del espacio urbano. Usar la ciudad, practicar sus espacios, darle sentido y conocerla, se opone directamente al consumo de la ciudad, a su decadencia en parque de atracciones.

§3

Hay al menos tres limitaciones en las propuestas de Augé. La primera de ellas es su anacronismo: Augé señala que los no-lugares, entendidos como espacios puramente económicos, son el principal peligro de la época que él denomina la *surmodernité*, que define como “el reverso” de la posmodernidad (1992, 36ss) y caracteriza por la superabundancia de acontecimientos. Sin embargo, si la metrópolis moderna –aquel París decimonónico de Benjamin– se concibió como el espacio necesario para el desarrollo del capitalismo fabril, desde su misma fundación está marcada por un coeficiente de “no-espacialización”, esto es, de “deshumanización”, precisamente por el devenir capitalista del territorio. Es eso mismo lo que los habitantes de París contemplaban anonadados en el ensayo de Benjamin, que ya no se sentían en casa, que todo se volvía extrañamente inhumano e impersonal, por el mero hecho de que una lógica económica ordenaba racionalistamente el territorio para la circulación y exhibición de mercancías. El devenir-capitalista de la ciudad es un devenir-no-lugar, un proceso que alcanza uno de sus momentos álgidos, como se ha observado aquí, en la década de los setenta, cuando los moteles, en tanto alojamiento precario y barato, se extienden desde la periferia hasta ocupar toda la ciudad: esta suburbanización en que todo deviene-motel supone la asunción extraña de que las ciudades no son espacios en que habitar, de que en la ciudad no se puede vivir, sino solo consumir. No hay que esperar a los noventa ni a la lógica cultural del posmodernismo para apreciar la deshumanización de la ciudad, convertida en un no-lugar gigantesco donde cualquier relación interpersonal tiene como condición de posibilidad una relación económica.

En segundo lugar, la propuesta de Marc Augé, que propone la reantropologización de los espacios a través de sus prácticas para conferirle a la ciudad esa personalidad que habría perdido desatiende precisamente la lógica cultural del posmodernismo, esto es, las estrategias que adopta el capital en las sociedades neoliberales. La explotación neoliberal de la ciudad se sostiene en dinámicas de revalorización de espacios marginales a través de su fetichización, esto es, a través del cultivo de una supuesta “personalidad” que hace a las ciudades únicas y misteriosas, como Rosler (2017) o Kern (2022) han observado recientemente. No hay diferencia entre la ciudad-ficción que Augé condena y la ciudad antropológica supuestamente arrancada de las fauces de los no-lugares impersonales y deshumanizados a través de la práctica vecinal de la misma: antes bien, la humanización, el culto a la diferencia y a la singularidad (tu grafiti me sube el alquiler, tu cervecería artesanal me sube el alquiler, tu kombucha me sube el alquiler) son la nueva acumulación espectacular de capital, el índice de gentrificación y airbnbización de una ciudad, que vuelve el espacio urbano tanto más inhabitable cuanto más personal y humanizado. La rehabilitación de la ideología de la pertenencia a través del humanismo que Augé propone para combatir el capitalismo es, antes bien, el nuevo rostro del capitalismo que cancela el acceso al suelo y su habitación.

En tercer lugar, Augé confía a la práctica del espacio la reconquista de los no-lugares, su conversión en lugares de encuentro, humanizados y con personalidad. En ese sentido, reconoce implícitamente que la condición de no-lugar o de lugar humano no es sustancial, sino antes bien un efecto de escritura: según se usen y se practiquen, los espacios podrán adoptar unos sentidos y perder otros, devenir otros lugares y acoger otras relaciones. Los sentidos de una ciudad dependen de su escritura, son efectos de sus prácticas y nada tienen de sustantivo. Por ello mismo, porque los significantes espaciales no son nada en sí mismos, resulta dudoso que la práctica del espacio “revierta” su condición no-espacial y “le devuelva” el carácter humano de que, aparentemente, habría gozado originalmente. En ese sentido, Augé entiende la práctica de la ciudad en términos de corrupción/restitución, como si los espacios pudieran recuperar una cualidad perdida que les era intrínseca en su origen. Pero no es tal el caso, si convenimos en que (i) el significado de la ciudad es un efecto de sus prácticas, y (ii) el espacio capitalista se caracteriza por borrar cualquier sentido que se quisiera natural y orgánico del mismo.

Cuando un espacio diseñado para un uso transitorio recibe una práctica y un hábito que se instala allí y se estabiliza, ni se personaliza ni se humaniza, no gana dignidad o valor alguno. Antes bien, se torna ilegible y opaco, como dos trazos de escritura que se superponen y se vuelven, en su mezcla, incomprensibles. Cuando un no-lugar se convierte en el

espacio que aloja una vida, se convierte en un espacio heterotópico. Cuando una familia se instala a vivir en un drive-thru de donuts, cuando los indigentes se reúnen todas las noches en la lavandería para calentar sus chaquetas en las secadoras, cuando unos amantes homosexuales hacen vida de pareja en el parking trasero de un taller de coches, cuando una vieja cantera de ladrillos acoge cabañas y patios de juego, cuando unos refugiados se asientan a vivir en un hotel de lujo en ruinas o unos mendigos drogadictos sin techo son reubicados por el ayuntamiento en un motel abandonado, todos esos espacios se tornan heterotópicos, ilegibles, inasignables. Más hondos que lo anónimo, son casi espacios abyectos, irreconocibles. En su ilegibilidad y en la borradura o sobreescritura de un sentido propio, cualesquiera de estos espacios –sobrecodificados, reciclados, reutilizados– se asimila a la heterotopía del motel: si se quiere alterar su uso, si se quieren deseconomizar, solo puede entrarse a ellos desde fuera, es preciso reconocer su interioridad –su sentido provisorio– como un efecto o una modulación del afuera que son constitutivamente. En fin, al reescribirse, los no-lugares no son ya ni un espacio antropológico ni un espacio económico, ni el hogar ni la oficina, sino un *third place* que conserva rasgos materiales del no-lugar pero con usos nuevos y alteraciones materiales.

Por ello, las reflexiones de semiología urbana de Michel de Certeau, que abordan el espacio urbano desde metáforas textuales (leer la ciudad, escribir la ciudad, traducir la ciudad) y, por ello, no lo leen sino como un conjunto de prácticas de la ciudad, resulta más convincente que el urbanismo sobremoderno humanista de Augé. Explica Certeau en *L'invention du quotidien*: « En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes —un écrit » (1990, 173)²³. La ciudad es un cuerpo textual sujeto a continuas dinámicas de escritura y de legibilidad, el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial (Certeau 1990, 149), en una práctica constante que dificulta el consumo y hace proliferar la heteronomía y la ilegibilidad de la ciudad, y así la ocupa y la profana, la devuelve a la esfera de la vida.

Así, lejos de porfiar en una antropologización del espacio *à la Augé* que o es imposible o es pernicioso, el empeño de Certeau consiste en configurar, a través de las prácticas del espacio, zonas de oscuridad, de baja visibilidad y de ilegibilidad, que escapen a la visibilidad panóptica y generen una una “*mouvance opaque et aveugle de la ville habitée*” (1990,

142). Su propósito es distorsionar la estabilidad de los lugares mediante su práctica, esto es, su espaciación (Cori 2015, 87). Si bien Certeau, con Augé, entiende la ciudad como espacio de escritura y de encuentro, su énfasis en el carácter ilegible de la ciudad practicada y habitada no solo escapa al auge de los no-lugares, sino también resiste felizmente a la lógica del reconocimiento y a la organicidad de la sociedad de tintes utópicos que Augé promovía. Mientras que la legibilidad es propia del urbanismo, del espacio geométrico y del mapa (1990, 179),

les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps. (163)

Certeau encuentra el potencial crítico y subversivo para con el racionalismo urbanístico en el carácter ilegible, no manifestable, del sentido del relato, que introduce constantemente en el espacio una “lógica de ambigüedad” (1990, 188) que multiplica el espacio al tiempo que lo desidentifica: en suma, lo *altera*. Certeau lee el espacio urbano como un espacio literario, y en esta lectura señala precisamente como carácter constitutivo de ambos su ilegibilidad, su resistencia a la codificación definitiva y a la vigilancia panóptica, a la completa traducción²⁴. Hace, en suma, de la ciudad entera un espacio otro²⁵, un espacio que, además, ni es público ni privado, sino todo lo contrario.

Es Roland Barthes quien ha insistido en esta ilegibilidad o alteridad de los espacios en “Semiologie et urbanisme” (1985) como la cualidad central de la ciudad. Ello porque la ciudad, “essentielle et sémantiquement, est le lieu de rencontre avec l'autre” (1985, 265), pero también y especialmente al señalar que el centro de las ciudades es un espacio vacío (ídem), un espacio de alteridad reservado por entero al juego. La ciudad aparece así no solo descentralizada, como una genuina malla textual, sino también, por así decir,

²⁴ Sibertin-Blanc concibe esta ilegibilidad como una suerte de inconsciente de la ciudad, lo que le permite pensar una “subjetividad” de la ciudad compleja -o más compleja que la personalidad que proponía Augé- e incluso una ética del urbanismo desde Certeau, con énfasis también en esa memoria que, según Certeau, es el “anti-museo” (Certeau 1990, 162). Véase Sibertin-Blanch 2010 (304ss).

²⁵ Quizá por ello Marchart ha señalado la vaguedad del término foucaultiano de “heterotopía”, pues al final todos los espacios son potencialmente heterotópicos (2019, 101ss). Pero lo que para Marchart constituye una limitación teórica, aquí nos parece consecuencia legítima de la concepción del urbanismo en términos semióticos, textuales, como algo que se escribe y genera efectos de sentido.

²³ Para un estudio de la topología de Certeau, con especial énfasis a sus trabajos sobre historia de la religión y mística, véase Cori 2015.

designificada. La práctica del espacio contribuye, en suma, a hacer ilegible la ciudad, a vaciarla de sentidos y de nombres para volverla, al fin, habitable. A esta práctica del espacio, en sus múltiples formas, mediante la que un espacio sacralizado es recuperado para la esfera de la vida y vuelve a ser habitable, Agamben le denominó “profanación” (cf. 2006b).

De esta forma, si la ciudad es, también en Barthes, una escritura, una gran dinámica textual, siempre funciona como un juego de desamentización, como un espacio de ilegibilidad en que el significante, la materia y el asfalto de la ciudad, se sobreponen a cualquiera de sus significados: son ahora estos los provisionales y anecdóticos, y no aquellos. En este juego de signos, entra en conflicto el potencial semántico del significante y el significado determinado de la función de un lugar, las posibilidades de significación y lo que *se quiere* que un lugar signifique: en suma, resultan incompatibles la dinámica de la lectura y la razón calculadora de la planificación (Barthes 1985, 265), la fijación e identidad del significado y la alteridad de lo real. La ciudad, así, es una ciudad abierta, “c’est un poème qui déploie le signifiant, et c’est ce déploiement [ni su antropologización, ni su organización, ni su reconocimiento] que finalmente la sémiologie de la ville devrait essayer de saisir et de faire chanter” (265). Barthes piensa un espacio que, en su resistencia a la legibilidad y la semantización –esto es, en su negatividad– desafía, tienta y exige la lectura y el juego. La negatividad del espacio no es, como el no-lugar de Augé, lo que daba una plena legibilidad cuantificada del espacio, ni tampoco el fruto de plena visibilidad del espacio geométrico, sino ese centro vacío, esa dinámica sin fundamento ni propósito, que permite la tarea infinita de la lectura y la escritura, la perseverancia en el hábito de los espacios.

§4

I’ve been through the desert on a horse with no name
It felt good to be out of the rain
In the desert you can’t remember your name
‘Cause there ain’t no one for to give you no pain
La la la la la...

America, “A Horse with No Name”

El desierto de Joshua Tree se encuentra a unas dos horas y media de Los Ángeles, es una pequeña porción del vasto desierto de Mojave. Cuando se vuelve de allí y atardece en California, la frase cambia su orientación.

Deleuze y Guattari ofrecen en *Mille plateaux* (1980) una distinción entre espacios que bien podría ayudarnos a relacionar las especies de espacios por las que hemos transitado, su dimensión biopolítica y su condición literaria. Se trata de la distinción entre el espacio liso y el espacio estriado, del espacio nómada y del espacio sedentario, el espacio donde se desarrolla “la máquina de guerra” y la resistencia, y el espacio instituido por el aparato de estado, el espacio local y el espacio *global* (Deleuze & Guattari 1980, 592, 616). De esta forma, el espacio liso es “infini en droit, ouvert ou illimité dans toutes les directions ; il n’a ni envers ni endroit, ni centre ; il n’assigne pas des fixes et des mobiles, mais distribue plutôt une variation continue » (594). El espacio estriado, atravesado por estrías o marcas, adopta una caracterización contraria: el espacio estriado es el espacio del límite y la demarcación, el de las posiciones, el que se semantiza por un centro saturado de significado; es el espacio organizado, el espacio economizado, sea bajo la forma de no-lugar o bajo la forma de espacio humanizado. “Dans un espace-temps lisse on occupe sans compter », setencian Deleuze y Guattari, « et dans un espace-temps strié l’on compte pour occuper. Il rend ainsi sensible ou perceptible la différence entre des multiplicités non métriques et des multiplicités métriques, entre des espaces directionnels et des espaces dimensionnels » (596).

Así, podemos observar cómo los distintos espacios que permanecen ligados a la idea de propiedad responden a un dispositivo de estriación: el no-lugar y el lugar antropológico, pero también el hogar y hasta el hotel, todos guardan esta potencia de ordenación, esta tendencia a convertirse en órganos, a organizarse, que es propia de la estría. Cuando se reescriben y se alteran, los espacios van alisándose hasta volverse ilegibles; insignificables, devienen motel. Es solo desde esta condición ilegible como pueden acoger la inmanencia de una vida, de las vidas arrasadas por la pérdida, anónimas e infames:

L’espace lisse est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique.
L’espace lisse est occupé par des événements ou heccités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C’est un espace d’affectes, plus que de propriétés. [...] C’est un espace intensif, plutôt qu’extensif, de distances et non pas de mesures. [...] C’est pourquoi ce qui occupe l’espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces (Deleuze & Guattari 1980, 598).

Esta resistencia a la ordenación, esta intensidad del espacio liso hace de él una multiplicidad que no cesa de transformarse (Deleuze & Guattari 1980, 604), un espacio hospitalario con la multiplicidad que constituye él mismo una multiplicidad: en él coexisten diversos órdenes y códigos, se trata de un espacio de indecisión. La intensidad hace del espacio liso un movimiento, una inquietud, un espacio móvil de alteridad en que tanto el sentido, como la búsqueda del sentido pierden su vigencia ante el deseo y la diferencia.

Deleuze y Guattari consideran que el mar es el espacio liso por excelencia (1980, 598) y enumeran otros espacios lisos tales como el hielo, la estepa o el desierto (604). Como si el desierto o el mar fueran espacios en movimiento y para el movimiento, donde el trayecto no estuviera subordinado a una serie de puntos (salida y llegada, principio y meta, etc.), sino al contrario: la estabilidad es tan solo un momento del viaje.

El desierto es un lugar inhabitable, en el que es imposible el asentamiento, la estría definitiva o, en suma, la apropiación. La paradoja del desierto, señala Goetz (2003, 56), es que permite distinguir entre habitación (*oikia* en griego) y apropiación (*oikeos*, “lo propio”). Es un lugar que permite una suerte de “habitar sin hábito”, con la expresión de Blanchot (1997, 452), impone una gramática del hábito que no supone familiaridad, sino solo en explorar, viajar, o pasar: las relaciones de los extraños. Si la literatura fuera un desierto, un lugar que uno cruza a lomos de un caballo sin nombre y sin brida, su lectura y estudio habría de ser también algo así como un habitar sin hábito, como un habitar sin apropiar: los textos no pueden recordar su nombre en el desierto, se vuelven extraños a medida que se van leyendo. El desierto se habita como viaje, como lugar de paso, y ello también porque impide el retorno, no existe en él la posibilidad de volver, solo de la errancia: el desierto y la literatura no pueden devenir lugares comunes –aunque siempre corran ese riesgo–; la hospitalidad se quiere incondicional en ellos.

Bruce Bégout ha señalado muy sugerentemente en *Lieu commun. Le motel américain* (2008) la simpatía entre el desierto y la ciudad a través del suburbio, lo que le permite apreciar una “relation mimétique du désert et du motel” (57), en la que el motel puede esbozarse con los rasgos que nosotros hemos señalado del desierto (espaciamento, viaje, hospitalidad, alteridad, habitación sin hábito, inapropiación, etc.) en conjunción con los de la ciudad (ilegibilidad, desorientación, descentralización, convivencia sin comunidad). Bégout explica:

Si, pour le bonheur de définir, l'on essaie de rassembler en quelques mots les traits topographiques caractéristiques du désert, on parvient à dégager deux éléments fondamentaux : l'absence de clôture spatiale et

le défaut de voies conductrices et de monuments humains distinctifs. Le voyageur y est perdu à la fois dans l'immensité et dans l'indéterminé. Il ne sait où aller ni vers quoi, puisque tout est identique et pour cela indiscernable. La situation suburbaine trouve ici une équivalence manifeste. Quels que soient ses aspects architecturaux, le motel possède toujours cette apparence désertique qui en traduit la monotonie. [...] dans le désert minéral, certains éléments topographiques s'esquissent néanmoins pour qui sait les lire, et le soleil forme une sorte de boussole naturelle incomparable. En revanche, le désert urbain tel qu'il peut s'étendre dans les banlieues sans fin ne possède aucune orientation naturelle ni points de repère stables. Contrairement au désert minéral, il annihile tout mouvement. Le dépaysement qu'il provoque ne comporte ainsi aucune impression exotique. Là où l'ouverture illimitée du désert préfigure l'aventure et la découverte, la *Suburbia* américaine désole. (2008, 55)

Cuando se vuelve a Los Ángeles desde Joshua Tree y atardece en California, los espacios cambian su orientación. El desierto suburbano de Los Ángeles es una extensión lejana y salvaje del desierto de Joshua Tree, declarado monumento nacional por Franklin D. Roosevelt en 1936, convertido en parque nacional en 1994. Ya no se sabe muy bien qué es la ciudad, ni pertenece a lo humano ni pertenece a lo orgánico, ni pertenece a lo salvaje ni pertenece a lo urbano. Es una tercera cosa, más allá de cualquier lugar: allí demoran los cuerpos.

§5

En suma, hay espacios con forma de O y espacios con forma de U. El motel es un espacio en forma de U: apertura, hospitalidad, ilegibilidad, el parking en el centro. Los espacios afines al motel son espacios en forma de U. Todos los demás espacios (utópicos, no-lugares, antropológicos, ciudades-ficción, hogares) son espacios en O, que se sostienen en la clausura fantasmática de su sentido, como si fueran ajenos a la escritura. El cierre del espacio como O da cuenta de su constitución ideológica, como si se concibiera ajeno a las prácticas de la ciudad, como si fuera palabra sin ser texto.

La U es la forma del tercer espacio, de esos espacios allende las disyuntivas que no son ni una cosa ni la otra.

86

Los cuentos y novelas de Chris Offutt suelen ocurrir en algún lugar incierto de las colinas de Kentucky. En *Mi padre, el pornógrafo* (2019) describe uno de estos lugares, el pueblo Haldeman, que recibe su nombre del empresario L. P. Haldeman, que montó allí una fábrica de ladrillos y no dudó en abandonar la colina cuando sus empleados convocaron una huelga. Cuenta Offutt:

El pueblo en el que crecí no era más que una empresa comercial. Cuando los beneficios empezaron a disminuir, L. P. Haldeman se quitó de encima la responsabilidad. En realidad, jamás vivió en el pueblo al que dio nombre, y desde luego no en nuestra casa. No dejó ningún espíritu con el que mi padre pudiese hablar. Pero, igual que un fantasma, su presencia invisible se percibía poderosamente. La prueba que queda del despótico fundador del pueblo son los miles de ladrillos con su nombre, todos tan cascados y maltrechos como las personas a las que abandonó (2019, 95).

El padre de Offutt había adquirido la casona del empresario y fundador del pueblo en un alarde de poderío social, y creía en la leyenda de que el espíritu del señor Haldeman habitaba todavía la casa: lo buscaba y lo llamaba por las noches, interpretaba los crujidos de la madera vieja como gestos y saludos, lo reclamaba e invitaba cada noche a su encuentro. Él era su sucesor en la casa, quería hablarle –por fin– de igual a igual a un empresario –él, que toda la vida se había dedicado al oficio de la escritura de pornografía y ciencia-ficción pulp–. Pese a todo ello, no dejó de ser un paleta de pueblo, un pueblo con la mayor tasa de desempleo y analfabetismo del condado, un pueblo que habitaba entre contrabandistas de alcohol, obreros de fábrica desempleados, y todas las criaturas y cuerpos que se arremolinaban por esas colinas, entre las ruinas de la fábrica y los vestigios naturales.

El paisaje de las colinas de Handelman es fruto de un doble abandono, de una doble deserción: primero, la intervención en el bosque, la construcción de la fábrica, las talas, la fábrica, la contaminación, el cambio demográfico, el devenir-territorio urbanizado (alguna carretera, casas, algunos comercios). Pero a esta antropologización del lugar, comandada por la construcción de una gran fábrica y sus promesas de empleo y prosperidad –por supuesto, la fábrica es de ladrillos, una fábrica para construir y hacer más ciudad–, le sucede un segundo abandono, motivado por la misma lógica que el primero: la fábrica no es rentable y se cierra, el empresario y sus inversiones se marchan, deja en el paro a

los trabajadores e interrumpe repentinamente la dinámica de urbanización de aquellos bosques. Queda tras el abandono una ingente cantidad de residuos, y un espacio extraño, anómico, con muchas marcas y estrías pero vaciado de sentido. Los residuos materiales del pasado fabril del pueblo corresponden a los despojos de todos aquellos que acudieron a la llamada del porvenir y el bienestar que es connatural a la promesa de una nueva ciudad en el imaginario humanista. Escribe Offutt sobre su infancia:

La mayoría de las infancias rurales resultan muy solitarias, pero, gracias al pasado de Haldeman como pueblo fabril, la gente vivía apiñada a lo largo de los arroyos y los riscos. [...] Éramos imprudentes y variopintos, temerarios y rudos, siempre llenos de cortes y de moratones. Las camisas de los excedentes militares de la guerra de Vietnam resultaban ideales para el bosque. [...] Encontrábamos coches de los años treinta hechos chatarra con árboles saliéndoles por las ventanillas, cimientos de casas llenos de basura y decenas de agujeros vacíos en el suelo. Los bosques estaban repletos de ladrillos, todos con el nombre de nuestra comunidad. [...] Nuestras vidas no conocían más fronteras que la distancia que pudiésemos recorrer a pie, sin olvidar estar en casa al caer la noche. Nos queríamos con la pureza con que a ninguno de nosotros nos querían en casa.

Me crie a la sombra de una historia complicada, mitificada por los días de gloria desvaída de un pueblo perdido (2019 93-94).

Handelman, ese pueblo con nombre de ladrillera, el nombre de su futuro urbano, acaba siendo para las gentes de las colinas el nombre del fracaso, estampado en la miríada de ladrillos rotos y desportillados que van confundiendo con hojas secas y piedras. En medio de todo ese escombros, habitan los hijos de los operarios, niños abandonados a su ocio en un pueblo abandonado a su suerte.

¿Qué son todas estas figuras de la deserción? ¿Qué son todas estas gentes, sin casa ni trabajo, vagando por las colinas entre los restos de su antiguo futuro? ¿Qué son todos estos residuos que no conocen fronteras?

Nos queríamos con la pureza con que a ninguno nos quisieron.

87

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese un objeto de una industria podremos descubrir de repente –¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?– una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. [...] Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Solo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad, en todas las demás partes ha sido expulsada. Este hecho justifica que los reunamos bajo una sola expresión.

Así definió Gilles Clément (2007, 9) a ese extraño fruto del desierto que bautizó como tercer espacio. Estos espacios se generan como el resto o el residuo que produce un ordenamiento (12), germinan a partir de un abandono de la institución: explotación imposible o no rentable, espacio incómodo, inseguro, sin expectativas, de desechos (55). El último gesto que la institución realiza sobre ellos es categorizarlos como ineconomizables y constatar su desvalorización: tercer paisaje son eriales y descampados, escombros y vertederos, solares abandonados, todo lo que los niños de Habelman recorrían con pies y manos, el acueducto seco de Fish Canyon donde los personajes de Shepard fueron a incinerar el colchón quemado de su padre, los márgenes de la carretera lastrados de basura y restos de accidentes de coches.

La clave del tercer paisaje es el residuo. Los residuos son el resultado del abandono de un territorio que fue explotado (6), fuera de forma industrial, urbana, turística, agrícola, etc. Todo ordenamiento genera un residuo, observa Clément (12), y ese residuo es lo que constituye, como ruina, los espacios que se reúnen con el nombre del tercer paisaje. Si la clave de estos lugares (aneconómicos, anómicos, ilegibles) es el residuo, se debe a que el residuo constituye una “reserva biológica” (25), “garantiza el despliegue de la diversidad” (51), “favorece la invención y se opone a la acumulación” (56). Clément es jardinero y concibe el tercer espacio en términos ecosistémicos y en atención a las dinámicas vegetales de expansión y crecimiento. Pero las dinámicas que describe señalan muy bien los procesos de desantropologización y resignificación de los espacios, más allá de la dicotomía modernizante entre la

ciudad y el campo, y permite leer los modos en que el espacio deviene ilegible a partir de los procesos de abandono, deserción y retirada de lo que denomina “la institución”.

El fruto de este abandono es una suerte de “*mezcolanza planetaria*” (21), y el tercer paisaje se compone de territorios cuyos estatutos oficiales son –o fueron– sumamente diversos, porque es el abandono lo que los reconoce a todos como componentes del tercer paisaje: la ilegibilidad y la indeterminación son una forma de hospitalidad que los asimila a todos, todos estos espacios acogen a “las numerosas especies”, dice Clément, “que no encuentran un lugar en otras partes” (16), a todos esos vivientes desprovistos de atributos. Los habitantes del tercer paisaje componen un “Tercer estado” (17), esto es, conforman esa población carente de privilegios jurídicos y económicos, la plebe, el pueblo llano, el pueblo que falta. De ahí que el Tercer paisaje adquiera una dimensión política (26), pues está conformado por todos los desposeídos y expulsados de la sociedad, por esos residuos no capitalizables del capital humano, todas las formas de la inmundicia: en Tercer paisaje crece en el reconocimiento de que el espacio urbano no puede habitarse, de que la vida no merece acceso al espacio si no sirve una lógica capitalista. Cuando los principios económicos han saturado la esfera entera de lo público y la ciudad solo es un escenario para la acumulación del capital, la dimensión política que habría de ser inherente al espacio público no desaparece, sino que se reubica, o se reprime, en ese resto que la ciudad expulsa y esconde. Allí, entre los escombros y en los márgenes, se encuentra tanto el fruto de la violencia de una ciudad como la oportunidad de una forma otra de hacer ciudad, es decir, de construir vínculos y redes, otra forma de convivencia en lo disímil.

El tercer paisaje es “una parte de nuestro espacio vital entregada al inconsciente” (57). Lo abyecto y lo reprimido, lo que una ciudad no soporta pero tampoco puede abandonar, va anidándose allí. El motel es un índice de ese vasto tercer paisaje que atraviesa las ciudades, compuesto de gasolineras, lavanderías, descampados, carreteras, todos esos no-lugares resignificados como heterotopías, todos esos espacios inhumanos o desantropologizados donde se instala una vida en su inmanencia. El tercer paisaje es el territorio del homo tantum, la hospitalidad incondicional de los residuos.

¿Quién vive allí? ¿Cómo viven los vivientes privados de todo y sin atributo alguno? ¿Cómo son los perdedores?

Angel's Laundromat

Ma forme-de-vie ne se rapporte pas à *ce que* je suis,
mais à *comment* je suis ce que je suis.

Tiqqun

Los
Angeles
Times

“I’m 73 and I live in a van. It feels like there’s no place for me in California anymore”

This is how things are now, in more and more cities in the U.S. Homeowners see the growing influx of people living in vehicles and feel threatened. Not all of those people are respectful and clean, which colors how we are viewed, and laws get passed to keep us at bay. Otherwise law-abiding people like the disabled veteran and me are left with nowhere to go.

[...]

Rents are skyrocketing while income stagnates, and evictions are epidemic, according to Matthew Desmond, author of the Pulitzer Prize-winning book “Evicted: Poverty and Profit in the American City.” More and more families, seniors and people with disabilities are moving into their vehicles. For many of us, vehicle habitation is not a problem — it’s a solution..



LOS ANGELES TIMES, 09/09/2019

[HTTPS://WWW.LATIMES.COM/OPINION/STORY/2019-09-08/HOMELESS-LIVING-IN-VAN-SAN-DIEGO](https://www.latimes.com/opinion/story/2019-09-08/homeless-living-in-van-san-diego)

Lucia Berlin tiene que lavar una colcha enorme y cruza toda la ciudad para acudir a Angel's Laundromat. Podría ir a la lavandería del campus, que le queda más cerca, es más limpia y luce mejor. “I’m not sure why”, (2015, 24), escribe en el cuento homónimo de *A Manual for Cleaning Women*, pero prefiere recorrerse el pueblo entero con la colcha a cuestas. Por alguna extraña razón elige Angel's. Este capítulo trata de desentrañar esa extraña razón, aspira a comprender la decisión de Berlin.

§1

Lo que Berlin describe cuando describe la lavandería de Angel es exactamente un tercer paisaje suburbano: allí se acumulan todos los residuos que la institucionalidad de una ciudad ha abandonado a su paso, esa masa de residuos que constituye una suerte de mezcolanza planetaria:

Angel's Laundromat is in Albuquerque, New Mexico. Fourth Street. Shabby shops and junkyards, secondhand stores with army cots, boxes of one-socks, 1940 editions of *Good Hygiene*. Grain stores and motels for lovers and drunks and old women with hennaed hair who do their laundry at Angel's. Teenage Chicana brides go to Angel's. Towels, pink shortie nighties, bikini underpants that say *Thursday*. Their husbands

wear overalls with names in scripts on the pockets. I like to wait and see the names appear in the mirror vision of the dryers. *Tina, Corky, Junior.*

Traveling people go to Angel's. Dirty mattresses, rusty highchairs tied to the roofs of dented old Buicks. Leaky oil pans, leaky canvas water bags. Leaky washing machines. The men sit in the cars, shirtless, crush Hamm's cans when they're empty (2015, 24).

Berlin enumera detenidamente la extraña variedad de personas y de cosas que se concentran en Angel's, como una especie de gran enciclopedia china borgiana deslavazada y vendida por fascículos. Al hacerlo, sin embargo, no solo evoca, como observara Foucault en *Les mots et les choses* (1966) un conjunto de elementos que carecen de fundamento común y por ello resultan inclasificables. Berlin está describiendo una comunidad política, o al menos, un espacio de convivencia radicalmente plural, una maraña de extranjerías que giran todas en torno del tambor de las lavadoras, que lo único que tienen en común es ese vórtice de detergente y suavizante, y nada más: son un haz de inclasificables, como aquellas criaturas chinescas borgianas. El desafío epistemológico de Borges es aquí un desafío epistemológico: ¿Cómo viven? ¿Dónde conviven, los expulsados de todas partes? Igual que las rarezas de la enciclopedia china cabían en un libro –que ya no era la imagen del todo, sino del absurdo más íntimo–, todas aquellas gentes desertoras y exiliadas de mil partes acuden a una misma lavandería, se concentran en el ecosistema de moteles, grandes almacenes, garajes y párking. Y, desde luego, a esta convivencia le corresponde, en su singular articulación –a fuerza de vivir, a fuerza de lavar–, algo así como un modo de vida, con sus ritmos y sus espacios.

Lucia Berlin decide ir a Angel's, y en su decisión no solo reconoce un espacio de convivencia, una singular y anónima comunidad política, sino que aspira a formar parte de ella. Rechaza la lavandería del campus, con sus sofisticaciones y su aire chic. Desde luego, son razones de lavado lo que le hace decantarse por una y no por la otra:

I go to Angel's. I'm not sure why, it's not just the Indians. It's across town from me. Only a block away is the Campus, air-conditioned, soft rock on the Muzak. *New Yorker, Ms., and Cosmopolitan.* Wives of graduate assistants go there and buy their kids Zero bars and Cokes. The Campus laundry has a sign, like most laundries do, POSITIVELY NO DYEING. I drove all over town with a green bedspread until I came to Angel's with his yellow sign, YOU CAN DIE HERE ANYTIME (*idem*).

La decisión de Lucia Berlin está motivada por la vulnerabilidad: si se ha de elegir donde estar, si alguien como ella, que perteneció a una buena familia y decidió luego vivir su vida, hubiera de decantarse por un espacio o por otro, sin dudarle un segundo elegiría un espacio donde “puede morir”, donde los vínculos se establecen desde la vulnerabilidad y no desde el reconocimiento. La lavandería del campus ofrece una idea de comunidad sostenida en una condición de clase acomodada, y los bellísimos y nobles proyectos cosmopolitas de Kant han acabado por ser magazines de entretenimiento y snacks industriales y dietéticos. La cuestión es que ambas comunidades, aquel grupo de inmigrantes y desposeídos, y este otro de señoras bien, catedráticos y niños con actividades extraescolares, ambas comunidades tienen que acabar lavando sus trapos sucios. Si las dos han de lavar, si en el fondo ambas son vulnerables –porque pueden ensuciarse, porque requieren del otro, porque no son infalibles–, mejor quedarse con la que lo anuncia en un cartel. El juego de palabras entre *die* (morir) y *dye* (teñir) es suficientemente explícito para señalar un colectivo que no está dispuesto a reconocer su vulnerabilidad –esto es, que son iguales que los de Angel's– y tampoco a que los colores de sus ropas se tiñan –que el otro jamás me toque, que ni se atreva–, y otro colectivo que, con poca educación o más bien ninguna –*die, dye*–, tiene un acceso más honesto y crítico a sus condiciones de vida. La pátina ideológica que baña la superioridad y el ademán bienestante de la gente del campus requiere más de un lavado para desaparecer, son una mancha muy persistente. Lucia Berlin podría escribir una novela de campus y contarnos las intrigas de la *société* intelectual, que consume teorías e idiomas igual que chocolatinas y *Diet Coke*, que lee entrevistas al último Pulitzer para regalarlo en una cena de empresa: en suma, que guarda una relación posmoderna con la teoría, esto es, una relación de consumo (de ahí la insistencia en referir todas las *commodities* del campus). Sin saber muy bien por qué, Berlin elige el desierto de lo real y sus habitantes, elige basar su vida en la hospitalidad y no en valores vacuos de renombre. Tiene delante el mundo, pero Berlin prefiere la inmundicia.

(Desde luego, si Berlin elige, es porque *puede*).

Quienes acuden a la lavandería del campus representan la versión más actualizada de aquello que Baudelaire y James denominaron “hombres de mundo”: en cualquier parte se sienten como en casa, pueden hablar varios idiomas y están acostumbrados a orientarse rápido en aeropuertos y en nuevas ciudades, pertenecen a todas partes.

La diferencia consiste en que las gentes de Angel's Laundromat no pertenecen a ninguna parte, en ningún lugar se sienten como en casa, son exactamente lo contrario a un “hombre de mundo”, aunque viajen y se muevan más que un hombre de mundo. En

ese sentido, estas vidas, que son vidas de motel, tercer estado, condenados a la tierra y a la pantalla y a la carretera, son vidas inmundas, vidas expulsadas de todo espacio mundo, vidas cuya relación con el mundo no es la de la pertenencia ni la participación, sino la de la expulsión. Pero la expulsión es, en sí misma, una relación, es la relación entre ordenamiento y residuo, en términos de Clément: el motel, todo el tercer paisaje, es un espacio inmundo que no puede sino estar en el mismo espacio en que está el mundo –si acaso “mundo” es una figura total–.

El cosmopolitismo kantiano, pero también la mundaneidad de Baudelaire y James, se realizan en la sociedad neoliberal como privilegio, como forma de vida sustentada en el poder y la expulsión.

§2

Todas las vidas son vulnerables. No obstante, unas tienen que lavar más que otras, y no todas atienden las mismas manchas.

La disyuntiva que se plantea Lucía Berlin consiste en estar en el mundo o habitar fuera de él. Formar parte del mundo o retirarse al tercer paisaje, al espacio inmundo de los moteles. Curiosamente, el mundo y lo inmundo están en el mismo sitio, y apenas tiene que cruzar la ciudad para ir de uno al otro. Por descontado, aquellos inmigrantes inmundos están al servicio de la gente del campus, sirviéndoles hamburguesas, recogiendo basura o limpiándoles (a eso se dedica la mujer de un antiguo jefe de tribu Apalache que lava la ropa en Angel's (Berlin 2015, 25)). Por extraño y secreto, hay un vínculo político sólido entre dos comunidades absolutamente divergentes: no solo porque ambos tengan que lavar, sino porque unos les lavan a otros, el estatus de unos es la contrapartida de la miseria de otros.

Las dos lavanderías que Berlin concibe en términos políticos se corresponden exactamente como Giorgio Agamben señaló que se correspondía la nuda vida con la soberanía en su texto clásico *Homo Sacer* (1995). La originalidad de la propuesta de Agamben radicaba en señalar que la relación entre vida nuda y vida soberana es el “fundamento oculto” sobre el que reposa todo sistema político (1995, 18). Así lo expone:

La vida humana se politiza solamente a través del abandono a un poder incondicionado de muerte. Más originario que el vínculo de la norma positiva o del pacto social es el vínculo soberano, que, en verdad, no es otra cosa que una división; y lo que esa división implica y produce –la

vida nuda [...]– es, desde el punto de vista de la soberanía, el elemento político originario (1995, 18).

Por tanto, el único modo efectivo de reducir la miseria y fragilización constante de ciertas vidas no es otro que acabar también con su correlato, el obscuro privilegio, protección y poder sobre el que otras vidas se sustentan. Ambas lavanderías, vida nuda y vida protegida, vida precaria y miserable y vida política y privilegiada, son las dos caras de un mismo espacio político fundamentado en el ejercicio de la violencia.

La relación entre ambas vidas es denominada por Giorgio Agamben excepción, y la lógica de la excepción, que establece las relaciones entre Angel's Laundromat y la lavandería del campus, funciona con un doble proceso de exclusión-inclusión: “La excepción es lo que no puede ser incluido en el todo al que pertenece y que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya siempre incluida” (1995, 39). Esa es la definición exacta de las vidas perras de Angel's Laundromat, que solo pueden formar parte del mundo desapareciendo en él, siendo invisibles e irreconocibles. Pero también esa es la definición de las vidas bien del campus, que tienen la ropa y la casa limpia sin ni siquiera tocarla, no son incluidas en el mundo material al que pertenecen –no vayan a mancharse–, aunque no hacen otra cosa que regirlo. La distinción agambeniana soberanía/vida nuda se resignifica en términos espaciales como la distinción vidas de mundo/vidas inmundas, que es la distinción entre mundo y motel, esto es, entre pertenencia y hospitalidad. Cuando iba a lavar su colcha, Berlin se debatía entre los dos polos de la excepción, el violento y el violentado, el limpio y el sucio, lo cosmopolita y lo inmundo. No solo le honra elegir el más vulnerable y el más honesto: lo que le honra es darle una historia y un espacio a las vidas que nunca lo tuvieron, pensar su forma estética.

Siguiendo muy de cerca a Agamben, Butler estableció esa misma diferencia desde el concepto de vulnerabilidad (2004). Pero, si bien tanto Agamben como Butler inauguran su reflexión biopolítica desde el ejercicio de la violencia que ejerce el Estado, Butler añade un matiz sutil al servirse, *à la Hegel*, de dinámicas de reconocimiento y concebir la lógica agambeniana de la excepción como una lógica de la representación. Así, en *Vida precaria*:

También estudio cómo ciertas formas de dolor son reconocidas y amplificadas nacionalmente, mientras que otras pérdidas se vuelven impensables e indoloras. Sostengo que el borramiento de la representación pública de los nombres, imágenes y narraciones de aquellos a quienes los Estados Unidos han asesinado va seguido de

una melancolía a escala nacional, entendida como un duelo reprimido. [...] Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable? (2004, 17-18)

Este pasaje de Butler reconsidera la excepción agambeniana en términos estéticos: existen ciertas vidas sostenidas por todo un régimen de representación constituido por “nombres, imágenes y narraciones”, mientras que otras solo existen a condición de estar privadas de esa dimensión estética. Butler valora también la excepción en términos de una “distribución diferencial del dolor”, términos que no han de leerse necesariamente a propósito duelo nacional –lo que Butler hace alentada por los atentados del 11-S, acaecidos tan solo tres años antes de la publicación del libro–. Antes bien, es esa dimensión estética lo que hace que esas vidas participen en el mundo, que tengan, en términos de Rancière (2000), una parte en el reparto de lo sensible. ¿Cuáles son las imágenes, los nombres, las narraciones, el acceso al dolor y al placer de las vidas políticas? ¿Cuáles son las imágenes, los nombres, las narraciones de que las vidas inmundas carecen? ¿Cuál es su relación con el dolor y el placer? ¿Cuáles son sus espacios y sus tiempos?

Las preguntas de Butler, con su énfasis en el imaginario que promociona la visibilidad y protección de unas vidas y condena a otras al olvido, el silencio y la invisibilidad, supone una traducción en términos estéticos de la lógica agambeniana de la excepción. En consecuencia, señala que toda tarea política para deshacer las relaciones de violencia que articulan un espacio urbano tiene un prerrequisito, una tarea anterior, que es la labor estética de habilitar un imaginario de la no-pertenencia, un imaginario de lo inhumano y lo precario. Cualquier tarea política que aspire a deshacer la excepción y sus cursos de violencia necesita, como condición de posibilidad, una tarea estética: la labor de volver decibles, visibles, pensables las vidas estructuralmente expulsadas del régimen de representación en que se sustenta un espacio público. Ello no quiere decir traducir estas vidas al espacio público o habilitar su representación –ya lo advertía Agamben, el problema es la relación y no uno de sus polos–, sino construir su estructura de sensibilidad en tanto intraducibles: habilitar un imaginario de lo inhumano, pensar el tercer paisaje.

En textos como *Medios sin fin* y *Altísima pobreza*, Giorgio Agamben trata de concebir cómo sería una vida no sujeta al poder, una vida más allá de la relación excepcional con la soberanía. Si en la ontología política occidental las vidas reciben su forma de un plano

trascendente al que tienen que someterse para obtener su valor político, al tratar de pensar más allá de esta ontología, Agamben trata de concebir una vida cuya forma le fuera inherente, inmanente y no trascendente, esto es, una vida cuya forma no fuera escribiéndose sino a través del vivir mismo²⁶. Esta es la fórmula que Agamben emplea en *Medios sin fin* para definir una forma-de-vida:

Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida –la vida humana– en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo potencia (2001, 14).

Agamben es pródigo y lírico a lo largo de su obra en pensar esta forma-de-vida, una vida cuya forma no sea impuesta, ni trascendental, no suponga un ejercicio o articulación del poder, sino que se despliegue como una danza, como una coreografía improvisada tan larga como larga sea la existencia, en términos afines a los de Annie-B Parson (2022). Sin embargo, y aunque las nombra mucho, Agamben habla más bien poco de las vidas nudas, a las que nunca estudia en términos estéticos, esto es, en los modos como hacen experiencia y en las gramáticas de su invisibilidad. Y estas vidas nudas, pese a toda la violencia que sufren, de hecho viven, y sus vidas tienen una forma, pese a las muchas imposiciones violentas del poder. ¿Cuál es la estructura de sensibilidad de las vidas nudas? ¿Cómo se articula la experiencia de las vidas inmundas? ¿Cómo viven los extraños huéspedes del motel? Desde luego, todas las vidas han de pasar por la lavandería, pero cada una lo hace a su modo: como puede y como quiere. ¿En qué consiste este modo? Nuestra tesis es que la literatura motel comienza con estas preguntas, que enmarcan el territorio entero, liso y móvil, inaccesible e incodificable, del tercer paisaje.

Sayak Valencia inaugura su *Capitalismo gore* (2010)²⁷ con una tentativa de pensar los modos de experiencia de la vida nuda. Así describe Tijuana (13-14):

²⁶ Para una valoración detenida de la ontología política de la operatividad y la alternativa que Agamben propone, una ontología de la inoperancia, me remito al minucioso estudio de García Moyano (2019) así como a Valls Boix 2020.

²⁷ No en balde Valencia se sirve del nombre de un género cinematográfico para pensar la violencia salvaje del régimen capitalista global. ¿Escribe Giorgio Agamben una filosofía hotel y Sayak Valencia una filosofía motel?

This is Tijuana

La nubosidad furiosa que es el Pacífico.

Un torso descuartizado repartido por la carretera en hora pico. Cigarrillos incendiándose uno tras otro. Luces de la zona roja, microscópicos universos. Metástasis arbórea.

Los narcos. El machismo. Silicone Land. Whores-Barbie's Factory. Armas de alto calibre riéndose a carcajadas. *This is Tijuana*.

Irse y quedarse al mismo tiempo. Decir de otra manera que todo es un eterno regreso. Trayectorias y mujeres irrevocables. Violencia, tedio y cotidianidad sobregiradas. *This is Tijuana*

La palabra *Welcome* riéndose en mi cara. La palabra *Welcome* significando simultáneamente que toda entrada es una salida. El silencio que apuñala. El desierto que hierve. Los gritos migrantes que estallan. *This is Tijuana*.

Tanto Berlin como Valencia, pese a sus distancias en tantos aspectos, optan por una sintaxis cruda y enumerativa para describir el tiempo y el espacio de las vidas inmundas: amontonan, separados tan solo por puntos o por comas, la mezcolanza vital singularísima de cada lugar, las oportunidades para la invención del tercer paisaje. Ambas las abordan desde el lugar que habitan (allá, Albuquerque y sus lavanderías; aquí, Tijuana, “el filo del mundo”), y señalan las singularidades de su habitar evocando varios idiomas, insistiendo en marcas y nombres de empresas que se vuelven omnipresentes, y también luces y etnias, y muchas formas de basura y de residuo.

Es cierto, en favor de Agamben, que la vida nuda nunca alcanzará una forma inmanente mientras no se libere de la soga del poder, y que no podrá escribir su historia ni vivir si continúa manteniendo una relación tan íntima con la violencia. Es cierto, en ese sentido, que la vida nuda jamás podrá constituir una forma-de-vida, apresada como está por los mecanismos del poder. Pero también es cierto que, pese a todo, y aunque sea en la miseria, las vidas inmundas son de hecho vidas, aunque Butler las tilde de “invivibles”. Aun estando fuera del mundo, demoran en el espacio. Aun estando condenadas a la invisibilidad, su experiencia tiene unos rasgos y unas condiciones muy precisas, tal es la enseñanza de Berlin, de Valencia y de toda la literatura motel. Las vidas nudas no constituyen una forma-de-vida, pero siempre son, al menos una ruina-de-vida. La ruina-de-vida se corresponde, en términos biopolíticos, con la parte sin parte de Rancière (cf. 1996), con la configuración estético-política del “cualquiera”.

Nuestra propuesta es que la ruina-de-vida describe la configuración estética precaria de la experiencia de las vidas inmundas. Pensar la ruina-de-vida del motel, la forma-sin forma, la constitución degradada, de los cuerpos condenados al silencio y la violencia, al olvido o a la desaparición, es el ejercicio estético sin el cual ninguna tarea política de cuidado puede llevarse a cabo. En el marco de una crítica al urbanismo biopolítico, el punto de partida no es otro que la habilitación de un imaginario del tercer paisaje: solo conociendo los modos ruinosos de vida del tercer paisaje, podrá atenderse el tercer estado que lo habita. Tal es la vocación política, por estética, de la literatura motel.

¿Cómo es vivir sin tiempo ni espacio? ¿Cómo es vivir sin rostro ni historia? ¿Cómo es vivir sin transporte?

§§

“Carpe Diem” es una historia sobre lavanderías, sobre ir a lavar la ropa. En ese sentido, es una historia sobre el tiempo y sobre el transporte, o sobre la privación de ambos. La temporalidad que se describe a lo largo del relato es exactamente la contraria a la que describe el adagio latino: no es intensa, sino extensa, no nos invita a disfrutar el momento, sino que nos resigna a soportarlo. La protagonista se ha mudado la semana pasada, “maybe for the two hundredth time” (Berlin 2015, 1116), y pese a que no deja de moverse, no tiene coche y ha de acudir en transporte público o caminando a la lavandería –lo que en el Sur de Estados Unidos es verdaderamente agotador dada la precariedad y baja frecuencia del transporte público y la vastedad de las distancias–. Lo que es peor, ha de quedarse esperando, aburrida y sin hacer nada, a que la lavadora termine, no puede aprovechar ese tiempo y seguir haciendo recados. Así cuenta el paso de las horas (115):

And laundromats. But they were a problem even when I was young. Just too long, even the Speed Queens. Your entire life has time to flash before your eyes while you sit there, a drowner. Of course if I had a car I could go to the hardware store or the post office and then come back and put things into the dryer.

The laundries with no attendants are even worse. Then it seems I'm always the only person there at all. But all of the washers and dryers are going ... everybody is at the hardware store.

So many laundromat attendants I have known, the hovering Charons, making change or who never have change. Now it is fat Ophelia who pronounces No Sweat as No Thwet. Her top plate broke on beef jerky. Her breasts are so huge she has to turn sideways and then kitty-corner to get through doors, like moving a kitchen table. When she comes down the aisle with a mop everybody moves and moves the baskets too. She is a channel hopper. Just when we've settled in to watch *The Newlywed Game* she'll flick it to Ryan's Hope.

Berlin describe aquí una vida desde sus privaciones y coacciones materiales: al mismo tiempo la narradora no tiene coche, pero no deja de mudarse. Ello la lleva a tener que lavarlo todo cada poco, y entonces la condena no es la mudanza, sino el estatismo, tener que ver su vida pasar mientras los tambores de las máquinas siguen girando y no cesan nunca. Berlin toca aquí un tiempo sin horizonte y sin ritmo, el tiempo anodino de quien espera a una máquina y no puede hacer otra cosa que esperar, sumida en el puro aburrimiento. Ophelia se entretiene cambiando de canal en la televisión de la lavandería: es una channel-hopper, va saltando (*hop*) de canal en canal por si algo pudiera sacarla de ese tedio salvaje, para encontrar movimiento en la planicie. Busca también, no obstante, una esperanza (*hope*), una forma de salir de todo aquello, o al menos de que se acabe la jornada y pueda descansar y dejar de fregar y limpiar por un día. Pero ya se sabe en estos casos: una busca esperanza y solo obtiene un poco más de entretenimiento, un sucedáneo consumista de alternativas, una serie de televisión que le recuerda, como toda buena serie, que todo volverá a repetirse perversamente, y que eso es lo que se hace en una lavandería: dar vueltas en torno a un vórtice, girar en torno a un vacío con la esperanza de que las cosas sean menos sucias, que estén más limpias, después de todo.

En "B.F. and Me", L.B. no tiene tanto un problema con el desplazamiento, sino una relación particular con la voz y la invisibilidad. Trabaja como telefonista en un hospital, establece relaciones acústicas, pero no visuales: escucha y obedece, nunca ve a todos esos doctores que les dan órdenes y les piden agendas y a los que, por ende idealizan. Las teleoperadoras se entretienen imaginando y erotizando a sus jefes, pensando en la forma de sus manos, enamorándose de su voz y de todo lo que promete su voz, aunque esta centralidad de las voces en sus vidas ni es sino la constatación en forma de experiencia del tipo de trabajo precario que llevan:

I used to be a switchboard operator in a hospital, spent all day talking to different doctors that I never saw. We all had favorites and ones that

we couldn't stand. None of us had ever seen Dr. Wright but his voice was so smooth and cool we were in love with him. If we had to page him we'd each put a dollar down on the board, would race to answer calls and be the one to get his, win the money and say, "Hell-oh there, Dr. Wright. ICU is paging you, sir." Never did see Dr. Wright in real life but when I got a job working in Emergency I got to know all the other doctors I had talked to on the phone. I soon learned that they were just as we imagined them (2015, 366).

L.B. vive en un tráiler (368) y necesita que alguien le cambie el suelo de su casa-vehículo, pero a diferencia de ella, que es una voz siempre disponible, los mecánicos a los que llama usan "machine answers with Metallica in the background and they don't return your call", y nunca llegan a responder (367). Parece que L.B. pasa las horas escuchando a gente, escuchando y obedeciendo, y apenas nunca le escuchan a ella, por no hablar de verla. Quizá por ello cuando B.F. sí le coge el teléfono, y está además dispuesto a acudir a su tráiler a cambiarle la moqueta, esa mínima interacción, donde no solo puede hablar y ser escuchada, sino también acceder al registro de lo visible –ver con quién habla, ser vista por su interlocutor–, se convierte –o eso insinúa el relato– en la oportunidad mínima para establecer un pequeño vínculo más allá de la fantasía y del trabajo. Un cambio en el reparto de lo sensible (de no ver a ver, de escuchar a hablar) supone el acceso a una forma de relación allende lo estrictamente económico.

Los anteriores son dos modos de elaborar un imaginario mínimo de estas vidas anónimas. Berlin define unos tiempos, unos espacios, unos modos de convivencia y un reparto de capacidades para esas vidas que, dedicadas a los cuidados, han de desproveerse de cualquier vigencia estética y resignarse al estatismo, a esperar, escuchar, anotar, obedecer, con la esperanza de que algo cambie, aunque sea el canal de la tele.

Nos preguntamos si acaso hay en el pensamiento de Agamben una sutil connivencia con lo que Sayak Valencia denomina "monopolio interpretativo del capitalismo", una perspectiva naturalizada desde la que "hemos aprendido a ver otros elementos y dinámicas históricas (las de los Otros) como insignificantes" (2010, 21). Es notorio en la obra de Agamben ese silencio ante la configuración de experiencia de las vidas nudas²⁸, que da por sentado que son un puro fruto del poder y se someten totalmente al diseño y al designio

²⁸ Es cierto, no obstante, que *Lo que queda de Auschwitz* (2005) acaba cediendo la voz a los internados en los campos de concentración, para que sean ellos quienes cuenten su experiencia.

de las formas del poder. La literatura de moteles y lavadoras, de parkings y gasolineras propone precisamente lo contrario: las vidas, aún en su ruina, siempre resisten y se inventan un modo de ser y de hacer.

84

Una mujer de la limpieza ha de ser al mismo tiempo invisible y ubicua. Ha de conocer íntimamente todos los recodos de una casa o de un hotel y, a la vez, no abandonar nunca su condición de extraña, su rol de profesional. Suficientemente disciplinada y minuciosa para que le sigan llamando a trabajar, pero suficientemente despistada y olvidadiza, ni que sea con fingimiento, para que las señoras que las contratan se sientan cómodas desempeñando un papel al que no están acostumbradas, el papel de patrón (¿patrona?). Las mujeres de la limpieza, desde esa mágica evanescencia, lo hacen todo y lo controlan todo, controlan hasta la sensación de que sus empleadores –sus empleadoras– lo controlan todo. Hay un mundo encantado en el que se desarrollan nuestras vidas: es el mundo de los fetiches, de todos los valores trascendentales que imprimimos a la materia. A veces el fetichismo proviene sencillamente de la condición de mercancía de las cosas, y un perfume o un reloj y sencillamente el dinero son mágicos. A veces el encantamiento del mundo viene de la historia de las cosas y de los afectos que vinculamos a ellas: una vieja silla, una marca en la pared, una chaqueta que nos regalaron. Poco importa de dónde venga el fetichismo de las cosas, una mujer de la limpieza –por favor, hablamos de *cleaning women*, no de *cleaning ladies*– conoce las cosas, el soporte material de todos nuestros sueños. ¿Qué hacer para que esta camisa convierta mañana a su portador otra vez en ejecutivo o en profesor? ¿Qué hacer para que estos brazos mañana vuelvan a levantar cajas? ¿Qué hacer para que mañana esta cabeza vuelva a elaborar diagnósticos? ¿Qué hacer, en suma, para reproducir la fuerza de producción y, también, para reencantar el mundo? Las mujeres de la limpieza tienen costumbre de la inmundicia, por eso lo saben todo. “Cleaning women know everything”, sentencia Berlin en “A Manual for Cleaning Women” (2015, 43).

Las mujeres de la limpieza lo saben todo, y a propósito de este saber trata el cuento. Sus páginas están dedicadas a las mujeres de la limpieza, y en pequeños paréntesis –como pequeñas cajas ordenadas– la narradora se dirige a ellas para darles consejos y recomendaciones. Dos desplazamientos en el reparto de lo sensible confieren a este texto su valor político: el primero, está dedicado y dirigido a las mujeres de la limpieza, y así las reconoce como sujetos más allá de su condición profesional, pues se dirige a ellas para empoderarlas

(recordad que sabéis todo esto, recordad que sois imprescindibles, recordad que vuestro trabajo está cualificado de un saber que otros no poseen) y no para someterlas (cuando acabes con la habitación, haz la cocina). El segundo, está escrito por una mujer de la limpieza, condenada a callar y obedecer, a no saber y a seguir. Pero esta vez, la mujer de la limpieza es quien cuenta la historia, y la cuenta desde su condición inmunda, desde la conciencia de la roña que genera el mundo y a sabiendas de que esta conciencia, este punto de vista, trae una experiencia y una vida inconmensurables con el teatro del mundo. De este modo, tanto el sujeto de enunciación como el sujeto interlocutor son agentes insólitos, voces inusuales, sujetos, en fin, imprevistos, y ya se sabe, al menos desde Lonzi (cf. 2018), que un sujeto imprevisto es el único que puede revolucionar la historia, liberarla de su lógica masculina. Berlin enuncia con claridad esta vocación política en uno de sus paréntesis: “(Cleaning women: You will get a lot of liberated women. First stage is a CR²⁹ group; second stage is a cleaning woman; third, divorce)” (2015, 48).”

Así, este relato no solo se dirige a las mujeres de la limpieza, sino que al hacerlo genera un sujeto político, habilita un vínculo que une a todas las mujeres de la limpieza en su condición de trabajadoras: activa una conciencia de clase frágil y demasiadas veces olvidada, pues se trata de la conciencia de clase de un colectivo semi-profesionalizado, sin contrato las más de las veces –si no siempre– y cuyas labores suelen estar identificadas y naturalizadas como pertenecientes a una condición de género y raza muy concreta, que Berlin señala con precisión al situarla en el autobús (como veíamos también más arriba):

At the bus stop I sat on the curb. Three other maids, black in white uniforms, stood above me. They are old friends, have worked on Country Club Road for years. At first we were all mad ... the bus was two minutes early and we missed it. Damn. He knows the maids are always there, that the 42–PIEDMONT only runs once an hour (43).

Berlin hace otro apunte al respecto: “Everyone on this bus is young and black or old and white, including the drivers” (50). La interseccionalidad de la explotación, que asigna los trabajos de reproducción a cuerpos feminizados y migrantes, se hace patente en Cali-

²⁹ Los grupos de concienciación (*consciousness-raising group*) (CR) surgieron en Estados Unidos en la década de 1970 en el contexto del feminismo de segunda ola y la liberación gay. Su funcionamiento se caracterizaba por el desarrollo de procesos colectivos de intercambios de experiencias y situaciones en aras de transformar su conciencia individual y llevar su reflexión desde un marco personal a uno político.

fornia³⁰ en el transporte público –infrafinanciado, incómodo, poco frecuente–³¹, al que generalmente solo recurre la clase trabajadora que no dispone de vehículo propio. Así, es en el autobús donde se gesta un colectivo solidarizado y un vínculo político. De ahí las dificultades de Berlin, hija de diplomáticos, blanca y con educación, para “ser aceptada” en esa comunidad, donde es percibida a primera vista como una intrusa:

I'm not easily accepted by most old-time cleaning women. Hard to get cleaning jobs too, because I'm "educated." Sure as hell can't find any other jobs right now. Learned to tell the ladies right away that my alcoholic husband just died, leaving me and the four kids. I had never worked before, raising the children and all (44).

La sabiduría de las mujeres de la limpieza es, ante todo, un saber del cuidado y del bienestar (¿qué hacer para que las cosas estén bien, para que las cosas sean las cosas, para que mantengan su reconocimiento social?), un saber estético o, mejor aún, un saber de la reproducción, esto es, de las condiciones de posibilidad, por invisibles que sean, que han de satisfacerse para que un sistema socioeconómico y político pueda mantener su funcionamiento, tanto en el plano de la producción como en el plano de la circulación y consumo de mercancías. ¿Qué hacer para que el teatro y el mercado del mundo estrenen su función mañana? Pensar la limpieza y la lavandería consiste en pensar qué hacer para que mañana todo vuelva a funcionar, esto es, qué hacer para sostener el funcionamiento, para que el suelo o el fondo del funcionamiento pueda mantener a la máquina funcionando.

De ahí que las mujeres de la limpieza están atentas a las cosas que se pierden, a la roña que hay debajo de los muebles, a los rincones oscuros donde cae algo o se acumula suciedad: su sabiduría es la sabiduría de abajo, la del fondo, la del subsuelo o, a nuestro decir, la de lo inmundado. El territorio de las mujeres de la limpieza es el territorio de la inmundicia: se encargan de liberar al mundo de su inmundicia para que siga girando, establecen con sus manos y sus paños la distinción metafísica, fantástica, entre mundo e inmundicia. Sin su lustre no brilla el fetichismo de la mercancía, ni bailan las mesas ni resplandecen los rostros.

³⁰ Por las distintas referencias topográficas, como la Jack London Square, se deduce que el cuento tiene lugar en Oakland, al este de San Francisco.

³¹ Para tener una visión general de las pobres condiciones en que se encuentra el transporte público en California, véase el reportaje de Carbajal 2022. A propósito de la centralidad del coche en la historia del Estado como medio de transporte privado, véase Lutz 2000.

Así, esta sabiduría de las mujeres de la limpieza comporta algo así como una inversión de valores, que Berlin señala a través de una suerte de gramática del hurto: por supuesto que las mujeres de la limpieza roban, pero en lo que roban se desvela que sus valores son distintos de los de sus empleadoras: “Cleaning women do steal. Not the things the people we work for are so nervous about. It is the superfluity that finally gets to you. We don't want the change in the little ashtrays” (43). ¿Qué roban, entonces, si no es dinero, si no son joyas? La pregunta del lector señala los límites de su imaginación, que son los límites de su conciencia de clase. “All I really steal is sleeping pills, saving up for a rainy day” (idem), es la respuesta. La transvaloración que caracteriza la sabiduría de las mujeres de la limpieza tiene que ver con ese “everything” de la frase “Cleaning women know everything”, pues es un saber de la estructura, de la infraestructura que es tan necesaria como invisible, tan sólida como impalpable, para mantener un espacio social.

Las mujeres de la limpieza no aprecian el fetiche, sino lo que lo levanta; no les interesa tanto el dinero en forma de limosna o las joyas, cuanto aquello que yergue el cuello o la mano que las porta: la salud mental. De ahí que lo único que robe sean somníferos u otras pastillas, porque toda mujer de la limpieza sabe que si los bajos fondos no están limpios, nada en la superficie brilla ni desempeña su función: el resplandor de las joyas depende de las pastillas para dormir, y por tanto es eso lo que hay que robar. Por supuesto, la mención de los somníferos no hace sino señalar una carencia de este tipo de trabajadores, que es la privación de sueño. Del mismo modo que las mujeres de la limpieza no pueden cuidar a sus hijos porque han de cuidar a los hijos de sus empleadoras, tampoco pueden dormir porque han de proteger y garantizar el descanso de sus empleadoras. Esta es la forma que adoptan las alienaciones inmundas, los flujos de la fuerza de trabajo en el marco de la reproducción social. “The minute I get to work I first check out where the watches are, the rings, the gold lamé evening purses” (43), explica Berlin. Se trata primero de conocer el sistema de valores burgueses de sus empleadoras para subvertirlo y dar la apariencia a la vez de respetarlo.

La sabiduría de las mujeres de la limpieza, por supuesto, ha de lidiar también con el cuidado de las posiciones simbólicas, cuenta también con un saber escénico marcado por la invisibilidad y la omnipresencia, el papel de confidente de la señora combinado con el de sumisa: “Cleaning women: Let them know you are thorough. The first day put all the furniture back wrong ... five to ten inches off, or facing the wrong way. When you dust, reverse the Siamese cats, put the creamer to the left of the sugar. Change the toothbrushes all around.” (50). Así, esa performance de minuciosidad y limpieza a fondo les da a sus empleadoras “a chance to be assertive and a 'boss'” (50), habida cuenta de que “Most

American women are very uncomfortable about having servants. They don't know what to do while you are there" (idem). Pero, al mismo tiempo, Berlin reconoce que "I'm the only person she has to talk to", a propósito de Mrs. Jessel, cuyo marido es abogado, juega al golf y tiene una amante (43), algo que la señora aparentemente no sabe o no recuerda.

Estas son las certezas, las sospechas y los afectos que componen la sabiduría de las mujeres de la limpieza. El suyo es un saber de las manos, un tacto de la materia. Si Isherwood señalaba que los americanos habían aprendido a vivir en sus símbolos, Berlin añade que también han aprendido a limpiarlos. Acercarse a la realidad desde los restos, los residuos y la roña, acercarse a la realidad como algo que hay que limpiar, desvela siempre dos cosas: una, evidente, que la realidad está sucia, que el mundo no es tan redondo como luce si no hay alguien que lo separe de su inmundicia: las mujeres de la limpieza conocen las relaciones de poder, las violencias económicas y las relaciones de explotación que se naturalizan o se silencian en figuras como las del ama de casa aburrida siguiendo a todas partes a sus criadas, o las de esas mujeres de la limpieza negras en uniformes blancos que han de ser ubicuas e invisibles al mismo tiempo. Son habitantes de una suerte de submundo, precisamente porque es la infraestructura lo que conocen, todo aquello que levanta el sentido imaginario de las cosas y dibujo un espacio social. Su condición de vida nuda es precisamente esta aporía de la pertenencia al espacio social: lo cuidan y lo conocen mejor que nadie, pero están expulsadas de él, han de mostrarse en él como extranjeras, al fin y al cabo no es su casa la que limpian. Su ruina-de-vida, el modo en que viven de bus en bus, de insomnio en insomnio, de casa ajena en casa ajena, silenciosas y conecedoras, aburridas y lúcidas, es lo que Berlin configura en sus historias. Una sabiduría no escrita y condenada al olvido o al acallamiento encuentra aquí su espacio. Si es una mujer de la limpieza quien la posee, es comprensible que a su paso todos los muebles de la casa queden removidos y que todas las posiciones sensibles se alteren o tiemblen al menos. Las mujeres de la limpieza, anonimísimas, mantienen vigente el reparto de lo sensible del que no participan, y saber eso las hace fuertes: saben que podrían modificarlo con tan solo robar lo que custodian.

§5

La ideología de la pertenencia que hemos esbozado en capítulos anteriores se compone, además del metarrelato del hogar y una cierta concepción metafísica de la naturaleza y el mundo como espacios de sentido y propiedad, de otros rasgos ideológicos que autoras como Federici, hooks y Davis han señalado en sus relecturas de Marx. Nos referimos,

por supuesto, a la ideología de la femininidad (Davis 2019, 12-13) y a la ideología de la familia, sostenidas ambas por lo que Federici denomina "hidden work" (2021, 11-12) y hooks califica como "silent majority" (1984, 1), que no es sino un modo de referirse exactamente a la misma realidad que Berlin está haciendo visible desde la microfísica de su poder. Cuando definía su "feminismo del 99%" (Fraser et al, 2019), Nancy Fraser afirmaba lo siguiente:

Como sugiere el nombre, es el feminismo que toma como referencia la situación vital, las demandas, las necesidades de la inmensa mayoría de mujeres. Ese es el punto de partida, no la situación de un grupo de mujeres ejecutivas que quieren llegar más alto. Empieza en la vida de las mujeres que trabajan en hoteles, restaurantes, o que no tienen trabajo, en mujeres migrantes... (Requena Aguilar 2019)

Entendemos que es esta la posición política que adoptan los cuentos de Berlin, al menos en la condición de literatura motel que aquí le asignamos: un feminismo working class, un feminismo inmundo que le da la vuelta a las ideologías desde la conciencia crítica de las condiciones materiales y violentas que sostienen los afectos y articulan su gramática desde la posesión y la propiedad.

En términos de Silvia Federici, la ideología de la familia consiste en el proceso de naturalización (y toda naturalización conlleva una exigencia, una demanda) de una serie de afectos y de relaciones laborales, lo que supone tanto una división sexual del trabajo (cada género naturalmente desempeña mejor, y por tanto debe desempeñar, ciertos trabajos) como el consiguiente des-reconocimiento de ese trabajo en cuanto tal. Particularmente, la familia como entidad simbólica naturaliza los trabajos de reproducción y cuidado como trabajos femeninos, y al naturalizarlos los desreconoce como trabajos. Tal des-reconocimiento implica, de un lado, desproveer esos trabajos de salario, y de otro lado, identificarlos con la expresión de un afecto o un sentimiento (lo llaman amor, cf. Gotby 2023).

Esta doble operación identifica los trabajos de cuidado como pertenecientes a la esfera privada, y así despolitiza a quienes los desempeñan: como no están remuneradas, no son trabajadoras –son solo madres, hermanas, tías, etc.–, por tanto no forman parte del espacio público, por tanto no son sujetos políticos. Por supuesto, la asimilación de los trabajos de reproducción con el género femenino es complementaria de la asimilación de la holganza en los trabajos de reproducción con el género masculino. Así lo expone Federici:

The family is essentially the institutionalization of our wageless labor, of our wageless dependence on men and, consequently, the institutionalization of a division within the working class that has disciplined men as well. For our wagelessness, our economic dependence, has kept men tied to their jobs, ensuring that whenever they wanted to refuse their work they would be faced with the wife and children who depended on their wages (14).

La ideología de la familia no solo produce un trabajo sumergido que resulta puntal para mantener, desde la reproducción, la vigencia de un sistema socioeconómico capitalista, sino que despliega toda una tecnología disciplinaria basada en la dependencia: unos no pueden dejar su trabajo porque de ello depende económicamente una mujer y la prole; la otra no puede dejar a su marido porque depende económicamente de él. Estas dependencias económicas legitiman violencias de distinto grado. Cuanto más se glorifica la familia y se cantan el amor entre padre e hijos y otros afectos ligados al parentesco, más se legitiman todas aquellas violencias y desigualdades, y más se naturaliza un privilegio paralelo al privilegio de *tener* un hogar: el privilegio de poder formar una familia, o poder vivir con quien uno elige. La narradora del “Manual”, viuda y con cuatro hijos a su cargo, reconoce el carácter privilegiado de estas situaciones, y cualquier mujer de la limpieza lo hace con su sola posición en una casa ajena: cuida de la casa y de la familia que no tiene, da a sus empleadores algo que no puede dar a quienes conviven con ella.

Valora, además, Federici (15-16):

The home and the family have traditionally provided the only interstice of capitalist life in which people can possibly serve each other's needs out of love or care [...] The literature of the women's movement has shown the devastating effects that this love, care, and service have had on women. These are the chains that have tied us to a condition of near slavery. [...] The voluntary labor on which the modern state rests is based on just such charitable dispensation of our time. It seems to us, however, that if instead of relying on love and care our mothers had received a financial reward, [...] Our mothers would have had more time and power to struggle against their work and would have left us at a more advanced stage in that struggle.

Desde luego, Federici habla en estos pasajes del trabajo no asalariado y confundido con cariño y afecto que se da en los vínculos de parentesco y en el seno de una familia. Pero estas reflexiones explican bien porqué las señoras que emplean a Berlin y a otras mujeres de la limpieza están incómodas sin hacer nada en presencia de sus empleadas, o por qué no entienden bien que han de ocupar una posición de jefe y cómo ha de hacerse tal cosa. Además, explican muy bien que el trabajo de las mujeres de la limpieza, si bien tiene remuneración, esta no sea un salario, sino un pago sin cotización, lo que redundaría en la condición de sujeto no-político a través de la privación o la merma de derechos.

Otra de las cosas que explica bien es el detalle exquisito que menciona Berlin cuando describe a las *maids* como “negras con uniformes blancos”. Y es que la ideología de la familia se compone también de lo que Angela L. Davis denominó ideología de la feminidad, que configura el sujeto reconocido como “mujer” no solo como trabajador no salariado, condenado a trabajar en nombre del amor y la maternidad, sino también como sujeto blanco. Si las mujeres de la limpieza son sujetos racializados, es precisamente porque la ideología de la feminidad no los considera mujeres en tanto que no son blancas. Observa Davis:

As the ideology of femininity—a by-product of industrialization—was popularized and disseminated through the new ladies' magazines and romantic novels, white women came to be seen as inhabitants of a sphere totally severed from the realm of productive work. The cleavage between the home and the public economy, brought on by industrial capitalism, established female inferiority more firmly than ever before. “Woman” became synonymous in the prevailing propaganda with “mother” and “housewife,” and both “mother” and “housewife” bore the fatal mark of inferiority. But among Black female slaves, this vocabulary was nowhere to be found (2019, 12-13).

Davis señala aquí una doble operación: no solo señala, como hará años después Federici, los modos de explotación de las mujeres a través del trabajo doméstico no asalariado, sino que incluye también en su panorama el papel de las mujeres negras: mientras que decir mujer (blanca) equivale a decir madre y ama de casa, las mujeres negras, en tanto que no reconocidas como mujeres, tampoco son reconocidas como madres y, por tanto, tampoco se presupone que tengan la familia que a las mujeres blancas se les exija tener: de ahí que se les presuponga el trabajo como mujeres de la limpieza, siempre disponibles, como privadas de cualquier otra vida íntima y de

cualesquiera otros vínculos afectivos más allá de los que fingen mientras trabajan, esto es, mientras cuidan de la familia que las emplea. Del mismo modo que las mujeres de la limpieza no forman parte de la ideología de la familia, pero la sostienen, también lavan y dan vigor a la ideología de la feminidad, de la que se encuentran extrañamente excluidas por su racialización.

A través de todas estas valoraciones se pone de manifiesto los modos concretos en los que las vidas inmundas son excluidas del mundo que sostienen y cuidan. Según la ideología de la pertenencia, el mundo se compone de la esfera pública y la esfera privada, y le asigna las funciones políticas a la primera y las aparentemente personales a la segunda. Desde luego, el trabajo que tiene lugar en los hogares –esfera privada– no es considerado trabajo toda vez que la distinción entre público y privado es el salario: en una esfera se remuneran las actividades desempeñadas, no en la otra, donde se hacen por amor u otros sentimientos encontrados. Explica Federici (2021, 16):

It is the essence of capitalist ideology to glorify the family as a “private world,” the last frontier where men and women can “keep [their] souls alive,” [...] This ideology, which opposes the family (or the community) to the factory, the personal to the social, the private to the public, productive to unproductive work, is functional to our enslavement to the home, which, to the extent that it is wageless, has always appeared as an act of love. This ideology has deep roots in the capitalist division of labor, which finds one of its clearest expressions in the organization of the nuclear family. The way the wage relation has mystified the social function of the family is an extension of the way capital mystifies waged labor and the subordination of all social relations to the “cash nexus.”

La invisibilización del trabajo en la esfera privada contribuye a que las mujeres de la limpieza cobren en negro, pero el hecho mismo de que estas personas habiten un espacio estrictamente regido por relaciones de parentesco cuando ellas están excluidas de las mismas genera un impasse en esta división de espacios, o al menos hace suponer la existencia de un enésimo espacio. El mundo se compone de la esfera pública y la privada, pero ambas esferas se respaldan en un tercer espacio, un espacio inmundo, que es el que habitan precisamente quienes entran sin parentesco en un espacio marcado por el parentesco. Si los otros espacios estaban marcados por una lógica de reconocimiento social, el espacio inmundo se caracteriza por un des-reconocimiento. Así, sentencia Federici: “not

to recognize women’s work in the home because it is unwaged is to ignore that American capital was built on both slave labor and unwaged labor” (11).

El modo en que se todas las paradojas de las mujeres de la limpieza se adecúan en una figura social sostenible es, como se señalaba más arriba, a través de una posición de privaciones en el reparto de lo sensible. A esa misma condición estética señala Federici cuando tilda el trabajo doméstico como “hidden work”: “Behind every factory, every school, every office, and every mine there is the hidden work of millions of women, who consume their life reproducing those who work in those factories, schools, offices, and mines” (2021, 12). Ese trabajo escondido, que es mejor cuanto más invisible, consiste en nada menos que en generar el “producto máspreciado” del mercado capitalista, a saber, “la fuerza de trabajo” (idem). Pero si este “hidden work” es atribuible tanto a las “amas de casa”, sin remunerar, como a las mujeres de la limpieza, remuneradas en B, es bell hooks quien reconoció la situación particular de las segundas, que no ocupan ni el espacio público ni el privado, habitantes de lo inmundo, con el apelativo de “silent majority”. Explica bell hooks:

Feminism in the United States has never emerged from the women who are most victimized by sexist oppression; women who are daily beaten down, mentally, physically, and spiritually—women who are powerless to change their condition in life. They are a silent majority. A mark of their victimization is that they accept their lot in life without visible question, without organized protest, without collective anger or rage. Betty Friedan’s *The Feminine Mystique* is still heralded as having paved the way for contemporary feminist movement—it was written as if these women did not exist. [...] She did not discuss who would be called in to take care of the children and maintain the home if more women like herself were freed from their house labor and given equal access with white men to the professions. She did not speak of the needs of women without men, without children, without homes. She ignored the existence of all non-white women and poor white women. She did not tell readers whether it was more fulfilling to be a maid, a babysitter, a factory worker, a clerk, or a prostitute, than to be a leisure class housewife (1984, 1).

Estas discriminaciones sistemáticas de las vidas inmundas, su condena a no tener parte alguna en el espacio socioeconómico que sostienen, hacen preciada y singular la sabiduría de las mujeres de la limpieza. Escucharlas es una forma de poner el mundo boca abajo.

86

Slavoj Žižek ofreció en En defensa de las causas perdidas la caracterización de un sujeto que se corresponde con lo que en estas páginas hemos tratado de pensar como vida inmunda (designación de biopolítica urbana), ruina-de-vida (designación estética) u homo tantum (designación (pos)antropológica). Žižek se pregunta cuál podría ser la nueva clase que ocuparía un lugar estratégico en algún proceso revolucionario, tal y como el proletariado lo hiciera para Marx y Engels y el marxismo que reflexionaba en el marco de un capitalismo fabril. Esta nueva forma de sujeto histórico, por así decir, es hijo directo del neoliberalismo, y se caracterizaría por mostrarse ajeno a cualquier integración en los llamados estados de bienestar, aún siendo extrañamente participantes de su economía (cf. Gómez Camarena et al. 2020, 317). Siendo algo así como un despojo o un residuo del capitalismo, un paria de la sociedad, no dejaría de apuntalar, en tanto resto, la economía capitalista global: como si el capitalismo fuera un circuito de producción de bienes y servicios, pero también de desechos, y esos desechos tuviera alguna función en el mismo. Escribe el esloveno (2011, 435-437):

¿Y si la nueva posición del proletariado fuera la de los habitantes de los suburbios de las nuevas megalópolis? El explosivo incremento del número de suburbios en los últimos decenios [...] tal vez sea el acontecimiento político crucial de nuestros tiempos. [...] Así pues, somos testigos del rápido incremento de una población que vive al margen del control estatal, medio fuera de la ley, con una necesidad terrible de formas mínimas de autoorganización. Aunque esta población se compone de obreros marginados, funcionarios a los que han despedido y ex campesinos, no son solo un excedente redundante: está incorporada a la economía global de numerosas formas, muchos de ellos constituyen parte de la economía sumergida o son autónomos emprendedores, carentes de seguro médico o social. [...] no es un accidente desafortunado, sino un producto necesario de la lógica interna del capitalismo global.

Así, Žižek reconoce, como tratamos de hacer aquí también, que “la característica más definitiva de aquellos es sociopolítica y tiene que ver con su (falta de) integración en el espacio legal de la ciudadanía” (ídem). La característica principal, así, de este nuevo sujeto trabajador, desposeído absoluto, que realmente no tiene más que sus cadenas (todo lo demás, familia

u hogar, se le reveló como privilegio o ideología) y lo ha perdido todo, es su condición inmunda, su radical no-pertenencia al mundo que sin embargo sostiene cada día.

Si hay algo más que señala Žižek que resulta de interés, es que esos suburbios, que por descontado hoy se extienden a toda la ciudad en tanto tercer paisaje, más allá de la dialéctica centro-periferia, es que constituyen “uno de los escasos lugares donde en la sociedad contemporánea es posible que surja el acontecimiento: sus habitantes son, literalmente, la agrupación de quienes son ‘parte de ninguna parte’, del elemento ‘supernumerario’ de la sociedad, excluido de los beneficios de la soberanía” (ídem). Žižek es capaz de señalar la posición de inclusión-exclusión de estas vidas, así como la posición precaria que ocupan la distribución sensible de la ciudad, condenados al esfuerzo, pero también al silencio y la invisibilidad.

Acierta sobre todo valorando el sistema capitalista como un sistema de producción y circulación de residuos, y quizá su valoración destaque especialmente por reconocer en estos restos, significantes casi vacíos, una potencia semántica: que resulten ilegibles por los códigos del sistema, o que sus vidas estén “deshumanizadas” al máximo, “desciudadanizadas”, supone la emergencia, al menos potencial, de una forma otra de vida, una forma otra de afecto, otro idioma, otra historia. Aquí Žižek los reconoce como la oportunidad para el acontecimiento –incalculable, intraducible, imprevisible, plenamente nuevo–, más arriba nosotros los reconocíamos como ese sujeto imprevisible del que hablaba Lonzi, un sujeto que ni la lógica del cambio es capaz de prever.

Las historias de Berlin, sencillas y contenidas, crudas e irónicas, le dan voz y espacio a este sujeto. Más allá del autobús o la cocina, más allá de relegarlos a los márgenes de la revolución, los sitúa en su vórtice, ese núcleo vacío lleno de fuerza que hace girar el sistema entero, que hace batir el tambor entero, y aspira a lavar el mundo, a eliminar la mancha que separa mundo de inmundicia, como una lavadora enorme y muy lenta, a la que no se puede esperar.

Holiday Inn

Los Angeles Times

L.A. County homeless services workers can't afford housing themselves, study finds

Front line workers essential to solving Los Angeles County's homelessness crisis do not make enough money to afford housing themselves, leading to burnout and high turnover, a new report has found.

Researchers with Rand Corp., the nonpartisan think tank that published the report on Wednesday, estimate that the workers need to make \$64,000 annually to afford a one-bedroom apartment, or \$82,000 for a two-bedroom. Instead, they make about \$40,000 to \$60,000, spending a large portion of their income on rent, with little money left for other necessities.



LOS ANGELES TIMES, 15/05/2023

[HTTPS://WWW.LATIMES.COM/CALIFORNIA/STORY/2023-05-15/FROTLINE-WORKERS-KEY-IN-L-A-COUNTY-S-HOMELESSNESS-STRUGGLE-TO-AFFORD-HO](https://www.latimes.com/california/story/2023-05-15/frontline-workers-key-in-l-a-county-homelessness-struggle-to-afford-ho)

Cada mañana se iba a dormir diciéndose que ya había sido suficiente, que no lo haría más, y cada tarde se despertaba con el mismo deseo, la misma irresistible urgencia de volver a meterse en el coche. Necesitaba nuevamente aquella soledad, aquella carrera nocturna por el vacío, aquella vibración de la carretera en su piel.

Paul Auster, *La música del azar*

He prowled the pool
Of the Holiday Inn
And felt a fit of uselessness

The sight of a pool
At midnight
In Texas

Poor Texas
Carved into
Like all the rest

3/79
San Marcos, Texas

Sam Shepard, *Motel Chronicles*

§1

The Knickerbocker Heated Swimming Pole at the HOLLYWOOD KNICKERBOCKER HOTEL, 1714 N. Ivar Ave., Hollywood 28, California. This popular rendezvous in the heart of Hollywood, specializes in excellent food, tastefully prepared, at moderate prices. Banquet Rooms for All Occasions –Beautiful Cocktail Lounge.

§2

Como un trasunto de *Us* (Jordan Peele, 2019), Jessica Bruder describió años antes en *Nomadland* (2017) la vida sumergida de los Estados Unidos. El carácter inmundo, sometido, degenerado y oscuro de estas vidas no se debía a que, como en el film de Peele, habitaban el subsuelo como un doble abyecto y necesario de los habitantes diurnos de la ciudad; antes bien, lo que está sumergido en los habitantes que sigue Bruder en su reportaje es la economía. Su submundo no es un espacio inferior, sino la absoluta carencia del espacio propio, o la constatación de que el derecho a la vivienda se ha pervertido en un exclusivísimo privilegio de la vivienda.

La cuestión es muy sencilla: miles de estadounidenses tienen un sueldo o una pensión con el que no pueden pagar el alquiler y un seguro de atención sanitaria. Así que, para vivir, precinden del gasto principal, que es el del alquiler: se arreglan algún tráiler o caravana o remolque y viven cruzando el país de cabo a raro, a sus sesenta y setenta años, en busca de trabajos de temporada. Así lo cuenta Bruder, que recuerda que esta paradójica comunidad de solitarios precarios se autodenomina en ocasiones un *Wheel Estate*, un estado sobre ruedas, o una *vamily*: si el motel combinaba *motor* y *hotel*, la *vamily* asimila *van* y *family*, y no hay mejor modo de describir la estructura política y la gramática de la convivencia de estos habitantes de la lejanía que los términos que ellos mismos se inventaron. Bruder:

“The key is eliminating the single highest expense most of us have, our housing,” Bob wrote. He urged readers to eschew traditional homes and apartments in favor of what some nomads call “Wheel estate”: a van, car, or RV. He noted that there were vandwellers subsisting on \$500 a month or less –a sum that made immediate sense to Linda– and drafted a simple Budget stretching that pittance across life’s necessities, including allowances for food, car insurance, gas, cell service, and a small emergency fund (2017, 70).

Estas *desert rats* trabajan en la cosecha de la remolacha, en las campañas navideñas de Amazon (que habilita vastos *parking lots* para que sus trabajadores aparquen sus vans), en albergues y campings cuando es temporada de verano, o sencillamente se mueven y se mueven, porque permanecer demasiado tiempo aparcado en el suelo urbano es ilegal, y muchos de ellos incluso sueñan con la terrorífica por vergonzosa aparición de unos oficiales de policía que, en medio de la noche y con su extrañamente violenta educación, dan unos golpecitos a las paredes metálicas de sus coches como quien llama a la puerta para decirle a un inquilino que su casa no puede estar construida allí, es decir, que su furgoneta no puede estar allí aparcada. La gran estirpe americana por excelencia, jamás hombres de mundo, sino vidas inmundas que a ninguna parte pertenecen y solo sostienen sus vidas en la huida infinita, componen una red tan vasta que la suya es una *shadow economy*:

Whatever you want to call them, workampers ride a national circuit of jobs extending coast to coast and up into Canada, a shadow economy created by hundreds of employers posting classified ads on websites with names like *Workers on Wheels* and *Workamper News* (56).

Alguno de ellos dice no ser *homeless*, sino *houseless*, y desde luego acierta porque a nadie le importa tener un hogar si lo que falta son unas condiciones materiales mínimas de habitación estable. También porque, si piensan en su *home*, evocarán todos los lazos afectivos, amigos y familiares y compañeros, que han ido dejando atrás por su condena al nomadismo precario: por supuesto que tienen un espacio de convivencia afectivo y seguro, una red de confianza, amistades y amores, pero sencillamente están privados de ellas, porque uno queda expropiado de su vida en un sistema social en que una casa sea a la vez un privilegio inaccesible y el núcleo que articula la vida en común. Son los hijos de la recesión y la retirada, una subjetividad nómada más allá –o más acá– de las propuestas de Braidotti:

Other workampers I spoke with had their own ways of describing themselves. Many said they were “retired”, even if they anticipated working well into their seventies or eighties. Others called themselves “travelers”, “nomads”, “rubber tramps”, or wryly, “gypsies”. Outside observers gave them other nicknames, from “the Okies of the Great Recession”, to “American refugees”, “the affluent homeless”, even “modern-day fruit tramps” (Bruder 2017, 47).

En la película de Jordan Peele, los demacrados habitantes del submundo salen de su averno y atacan en masa los cómodos hogares de sus dobles diurnos. Entran, como bandidos, en las casas, sus homólogos les miran horrorizados. Una familia, que los tiene delante en la sala de estar, les pregunta “¿quiénes sois?”

“We are Americans”.

§§

Pensar el motel puede resultar un ejercicio meramente ocioso, y su aparente carácter anecdótico puede reducir su relevancia o su vigencia a un simple divertimento. Sin embargo, pensar el motel, y el motel como espacio literario, supone el desafío de abordar el principio de desterritorialización que rige la vida contemporánea. Su vigencia se hace patente cuando se impone la exigencia de hacer una política para una sociedad que vive sin enraizamiento, que, en términos de Bégout, ha sido “expulsada del mundo”, esto es, “ha perdido el mundo, a saber la pertenencia a un lugar” (2003, 73). Más arriba observábamos cómo Shepard concibe esta pérdida del mundo al situar tanto el nacimiento como la muerte del padre en un motel. La provisionalidad y la experiencia radical del viaje como nomadismo son rasgos de una política para los perdedores de(1) mundo, para aquellos que ya no pertenecen en ningún lugar y, por tanto, no pueden regresar a ninguna parte: privados de la vuelta, les caracteriza “una *extrañeza* absoluta de todo lo que le rodea que les obliga, a fin de cuentas, a mantenerse constantemente atentos y a registrar lo real en lo que tiene de más banal (y no de más fantástico)” (Bégout 2003, 95). La figura del ciudadano es ya indisociable de la figura del migrante, de quien vive permanentemente en moteles, en espacios anodinos y de tránsito, lugares simulados y antihogares.

El motel y la suburbanización de la experiencia se tornan una reflexión estética esencial para el pensamiento político cuando tanto la geografía como el psiquismo han desaparecido por entero en la ciudad (Bégout 2003, 97); cuando el sujeto político no está sujeto a la tierra ni al hogar, no tiene interioridad ni nombre definitivo, y no es sino un nómada, un hombre móvil sin motivo, como el personaje principal de *Paris, Texas* (Wenders, 1984): alguien que ha perdido el mundo y la comunidad, y tiene ante sí las vastas praderas de la posibilidad. Bégout lo denomina “nómadas sin nomadismo”, es decir, viajeros “sin el conocimiento de lo que hacen ni la justificación *a posteriori* de sus actos. Quienes no conocen más que la irremediable necesidad de dejarse conducir [...] Un ser perdido en la comunidad y para la comunidad (2003, 90). A alguien así describe Shepard en sus *Crónicas de motel*:

I knew a guitar player who called the radio “friendly.” He felt a kinship not with the music so much as with the radio’s voice. Its synthetic quality. [...] He believed in a Faraway Radio Land. He believed he would never find this land so he reconciled himself to listening to it only. He believed he’d been banned from the Radio Land and was doomed to prowl the air waves forever, seeking some magic channel that would reinstate him to his long-lost heritage (2010, 35).

Ello tiene dos implicaciones: en primer lugar, pensar la política ya no desde la experiencia del suelo y la tierra, sino desde la experiencia del viaje y del atravesar fronteras. Es Derrida quien apunta a esta cuestión cuando sostiene que “la morale, la politique, la responsabilité, *s’il y en a*, n’auront jamais commencé qu’avec l’expérience de l’aporie » (Derrida en Derrida&Malabou 1999, 248; Derrida 1991, 43): allí donde no hay camino, donde no hay paso seguro ni continuidad o comunidad de la tierra, allí donde el espacio es frontera y aporía, empieza la política. Y también empieza el viaje:

Voyage égale en somme « politique », bien sûr, politique d’abord, politique tout court, observation fascinée, analyse inlassable de l’arrière – scène géopolitique car on ne prend la mesure du politique qu’en passant une frontière ; mais *voyage* signifie avant tout cryptographie + politique du rêve + cinéma + télévision (je redoute plus une chambre d’hôtel sans télévision qu’une maison sans eau courante) + histoire politique, donc, politique « politicienne », *stricto sensu*. Oui, jusqu’à feindre, donc, disais-je, et dangereusement, de disparaître, juste pour voir ce qui se passe, depuis la place du disparu, avec tout le cortège des images, d’hypothèses, de récits et d’oraisons virtuelles (Derrida en Derrida & Malabou 1999, 29).

Si entendemos el viaje en el sentido estructural en que Derrida, Shepard y Bégout lo conciben, esto es, como una deriva sin retorno, una deriva con un comienzo pero sin ningún principio, pura errancia desbocada, es preciso repensar la noción de límite –con ella, desde luego, se impune reconsiderar la de individuo–. Es Paul Virno quien compara el concepto de confín con el de frontera, que adscribe, *à la Anzaldúa*, al imaginario americano (2003, 121):

La cultura de la defeción es extraña a la tradición democrática y socialista. Esta última ha interiorizado y repropuesto la idea europea de «confín» frente a la americana de «frontera». El confín es una línea sobre la que detenerse, la frontera es un área indefinida en la que proceder. El confín es estable y fijo, la frontera móvil e incierta. El uno es obstáculo, la otra oportunidad. La política democrática y socialista se basan sobre identidades fijas y delimitaciones seguras. Su fin es constreñir la “autonomía de lo social”, haciendo exhaustivo y transparente el mecanismo de representación que conecta el trabajo al Estado. El individuo representado en el trabajo, el trabajo en el estado: una secuencia sin grietas, basada en el carácter estable de la vida de los individuos.

Así, Virno señala un límite a las políticas sociales, que no es sino uno de sus fundamentos, el concepto metafísico de individuo, que aquí se desvela en su materialidad privilegiada: la de la estabilidad de la casa, la de la identidad personal como capital social competitivo. El límite mismo de una política social es, pues, esa “ontología liberal del individuo” que Butler critica al principio de *Vida precaria* (2006, 51). De ahí que Virno invoque el imaginario americano para pensar otra política, una política sin fundamento, donde el confín o el individuo estable no son suelo ni punto de partida, sino donde más bien es la vulnerabilidad, la desobediencia, la retirada lo que constituyen las bases para un espacio de convivencia que aspira a cuidar la vida y no a acrecentar el capital:

La desobediencia y la fuga no son, por otra parte, un gesto negativo, que libere de la acción y la responsabilidad. Al contrario. Desertar significa modificar las condiciones dentro de las que se desenvuelve el conflicto, más aún, aumentarlo. Y la construcción positiva de un escenario favorable exige más empuje que el encuentro con condiciones prefijadas. Un «hacer» afirmativo cualifica la defeción, imprimiéndole un gusto sensual y operativo para el presente. El conflicto se entabla a partir de lo que se ha construido huyendo, para defender relaciones sociales y formas de vida nuevas, a partir de las cuáles ya se está construyendo experiencia. A la antigua idea de huir para golpear mejor, se une la seguridad de que la lucha será

tanto más eficaz, cuanto más se tenga algo que perder más allá que las propias cadenas³².

América nos enseña la potencia de la renuncia y la fuerza de la pérdida. Nos recuerda que no somos viajeros, sino viajantes.

En segundo lugar, la falta de pertenencia y el nomadismo resuenan en una política literaria a través de la relevancia del motivo del viaje. Si bien la literatura estadounidense del siglo xx es rica en narrativas del nómada (Faulkner, Steinbeck, Kerouac, DeLillo, Banks), el caso de Sam Shepard puede resultar sugerente para pensar el viaje y el movimiento en el seno de una literatura motel. Este pensamiento literario del viaje nos permite habilitar la exigencia, para el pensamiento político contemporáneo, de comenzar en la frontera y no en el confín, de conducir a la americana y no a la europea, en términos de Virno. En Sam Shepard, el viaje nómada, el viaje sin retorno y a ninguna parte, ese viaje por el viaje más allá de los entusiasmos y fascinaciones del viaje, no solo es uno de los temas y espacios más recurrentes, sino que constituye un motivo organizador de su poética. Si los cuentos de Shepard puede pensarse como una narrativa nómada, ello se debe quizá a su particular vinculación entre la escritura y el viaje.

En *Rolling Thunder*, el narrador afirma: “Antes pensaba que el único sitio donde se podía escribir era el tren” (Shepard 1977, 27). La escritura está ligada a una experiencia cinética, a un viaje sin término que se comprende ante todo como una persistencia en el espacio, una insistencia en el espaciamento que se traduce como un apego por la carretera. En “Gary Cooper, or the Landscape”, uno de los personajes confiesa que nunca vuela: tan solo coge el tren o conduce (Shepard 2010b, 144ss), conduce durante kilómetros y kilómetros cruzando todo el país por largas y monótonas carreteras. También en “Spencer Tracy is not Dead” (2010b, 150ss), el narrador atraviesa todo Estados Unidos en coche para llegar al rodaje en México de una película por su renuencia a coger el avión. Por último, en uno de los fragmentos de *Motel Chronicles* (2010, 43) se plasma el anhelo por vivir en un tren:

On the train that I love so much. The train they named and re-named: first, according to the terrain it crossed, then, later, to jibe with a corporate sense of anonymity. The train remains the same. And all the same feelings swell up in me on this train. Same wonders. Same heart-breaking hunger for the land out the window. I'd live on a train if someone gave me one.

³² Es Pelbart quien escribió una *Filosofía de la deserción* para ensayar todos estos temas (2009).

En este viaje de escritura no impera la economía de la llegada o el retorno, sino antes bien esas largas carreteras que, en su monotonía y banalidad –no hay carreteras secundarias más auténticas que otras, “todas están hechas de asfalto”, insiste el personaje de “Gary Cooper, or the Landscape”–, son la oportunidad para la intimidad de sí mismos. La cabina del coche ya no es un espacio para el tránsito, sino la forma de la intimidad. Allí se articula la relación de uno consigo mismo, no como posesión de sí, sino como desposesión –como marcha–, y por tanto es allí donde una conciencia crítica más allá de la ideología de la pertenencia permite al viajante acceder a su condición precaria.

§4

Tras relevar en el volante a un histérico chófer alemán empeñado en cumplir horarios a toda velocidad, el actor de “Spencer Tracy is not Deat” afirma:

Things are turned around now. I'm behind the wheel. I feel much better about it. Gunther's sawing logs in the back, dreaming about the autobahn. Cruising to the Squeezetones, I set the cruise control dead on 70. Maybe I was born to be a chauffeur. Maybe that's it. I love this open road. (2010b, 154)

¿Qué quiere decir este amor por la *open road*? Este es un deseo por la vida en su inmanencia, en su radical deserción. Hay una doble condición de la literatura motel, que es la de la condena y la oportunidad. La literatura motel levanta el imaginario de la ruina-de-vida, los modos de hacer pensable y decibles las vidas inmundas, privadas de suelo: en eso, hace posible una crítica a la biopolítica urbana neoliberal. Pero si se siguen hasta el final sus consecuencias, la literatura motel señala el carácter fantasmático del deseo de hogar y de pertenencia: la revolución o la emancipación no vendrán colmando esas demandas de propiedad, puesto que son demandas capitalistas. La literatura motel trae otra revolución, que consiste no en responder a las demandas del deseo, sino en transformar el modo en que deseamos: ofrece la oportunidad de articular un deseo poscapitalista, un deseo de habitar sin poseer, un deseo de la *open road*. Este deseo de motel es la base de una ontología de la convivencia y no del individuo, una ontología de la vida en su inmanencia, en la alteridad que le es inmanente. El deseo de *open road* es la base de la desobediencia y la deserción, convierte la situación precaria de expropiación en una actitud política de deserción.

En *La música del azar*, Nashe, otro nómada errabundo que se lanza a la carretera, insiste en esta experiencia de escritura y pensamiento: “Las carreteras vacías eran siempre preferibles a las muy transitadas [...] podía conducir con la seguridad de que sus pensamientos no serían interrumpidos” (Auster 2015, 20). Busca cultivar algo similar a la inviolabilidad de la habitación del motel: “el santuario de invulnerabilidad” en que se convierte el coche en un viaje largo (Auster, ídem). De la misma forma, el “Homage to Céline” de Shepard, donde el narrador se niega de nuevo a coger el avión para desplazarse durante un rodaje, se recuerda, al final, una entrevista a Céline: “The interviewer's last question was: what did he really want in this life? Céline turned to him slowly and said: ‘I just want to be left alone.’” (Shepard 2010b, 143). El viaje constituye una experiencia de desasimiento y desposicionamiento que se tornan centrales en esta forma otra de habitar, pensar y desear. Deleuze y Guattari, a propósito de ese viaje como operación de alisamiento, sentenciaban: “Voyage sur place, c'est le nom de toutes les intensités, même si elles se développent aussi en extension. Penser, c'est voyager” (1980, 602). Por su parte, Derrida señala en *La Contre-Allée* algo muy similar: “Enfin, surtout, le plus ‘voyageur’, je dirais presque le ‘pigeon voyageur’ de ce que j'écris, c'est justement *que j'écrive*” (Derrida en Derrida&Malabou 1999, 99). Antes que en cualquier desplazamiento, la experiencia del viaje se encuentra, precisamente “là où j'écris, et, dans le ‘cœur’ de l'écrit” (ídem).

En sus cuentos, Shepard se esfuerza por anteponer la escritura a la obra, el movimiento a la posición, y así encarna ese deseo de la *open road*, y con él una forma de libertad que consiste en resistir y renunciar. Su escritura nomadista inaugura una relación otra con el espacio y con el pensamiento:

The world we slide through like it's never there. But now it seems reversed. Like we're not there and all around us life is going on about its business. Waitress serves and goes back home. Back to REAL LIFE. Back to MOM and DAD or KIDS or HUSBAND or both or all. And us sitting. Us sit eating crab legs in a hotel crypt. (2010c, 133)

En este pasaje, Shepard vincula el espacio del mundo con la ideología de la pertenencia, esta vez en su versión de familia burguesa (MOM-DAD-KIDS-HUSBAND-REAL LIFE)³³. Allí

³³ Entre tantas autoras, destacamos el trabajo de Federici (2021), que señala la dimensión histórica de la familia como unidad de convivencia y su connivencia, en tanto institución, con un estadio del capitalismo que se sostenía en la división sexual del trabajo y la invisibilización de los trabajos de cuidado y reproducción. Reconoce como

vuelve la camarera, como si la falsedad perniciosa de la ideología residiera en que de ella se puede entrar y salir, por mucho que se presente con las ínfulas de lo inevitable –de lo natural–. A esa constelación (mundo-familia-hogar) contraponen el hotel.

El viaje, como la escritura, es sin destino ni origen: ambos consisten en un dejar atrás el mundo, en no alcanzar al lector o a la obra más que por abandono y desistencia. También el personaje de Auster “durante todo un año no hizo otra cosa que conducir, viajar de acá para allá por Estados Unidos mientras esperaba que se le acabara el dinero [...] Era como un animal enloquecido, corriendo ciegamente de ninguna parte a ninguna parte, pero por muchos propósitos de parar que se hiciera, no era capaz de cumplirlos” (Auster 2015, 7).

§5

Estos elementos del tercer paisaje imprimen unos rasgos formales en la escritura de Shepard, que no solo es narrativa nómada, sino poética del residuo. Para comprenderlo, basta con aludir, en primer lugar, a los títulos de sus textos no dramáticos, en los que Shepard conjuga tanto una alusión al viaje como un descreimiento de la utopía americana que esbozábamos arriba. Como si la satisfacción plena y la felicidad lograda de aquella, el sabor a *happy ending*, fueran distorsionados por el énfasis en el espacio: de ahí *Cruising Paradise* y *Great Dream of Heaven*, una compilación de relatos breves que deja tras de sí un país en ruinas, o los restos y los recuerdos de un país de carretera; y de ahí *Motel Chronicles*, que subraya, del viaje, lo más ajeno a la llegada: las paradas en moteles de carretera, cuya insignificancia se muestra digna de reseñar en forma de crónica. En segundo lugar, porque su narrativa se conforma literalmente de restos de viajes: en todos sus viajes se recorre el vasto espacio del tercer paisaje, y así su escritura se compone de abandonos: *Motel Chronicles* es una mezcla de versos, recuerdos, notas de postal, crónicas y episodios narrativos sobre gente que lo abandona todo, que no se resigna a contenerse en los límites de la identidad que le ha sido asignada. En esta compilación, se alternan todas estas clases de textos sin títulos ni aparente concierto, sin una vinculación más allá de la del viaje: solo

“patriarcado del salario” esa forma particular de opresión de las mujeres, que comporta también la producción de un espacio articulado desde la distinción espacio público (político, profesional, masculino: la ciudad) y espacio privado (personal, íntimo, femenino: el hogar). Nos contentamos con señalar el trabajo de The Care Collective (2020) y Sophie Lewis (2022) para aludir a otras formas de convivencia más allá del parentesco, así como a la vindicación de una política de la interdependencia.

las fechas y los lugares en los que se escribieron, a lo largo del litoral californiano, dejan constancia de un viaje que ya fue, que solo conocemos por su estela.

Las fotografías de *Motel Chronicles* fueron tomadas por Johnny Dark, amigo y compañero de fatigas de Sam Shepard, y podrían concebirse como las pruebas de haber vivido que demanda un texto autobiográfico. Si el tono autobiográfico permanece presente en la narrativa breve de Shepard (por el uso de la primera persona, el recurso a la crónica, la similitud con su vida de muchos de sus personajes –actores, por lo general– y ambientaciones –rodajes, desplazamiento para grabar escenas, etc.)–, las fotografías y los textos son una suerte de testimonios del viaje. Esto es: pruebas de haber abandonado, de haber desaparecido. El origen de las imágenes resulta siempre ambiguo, no se explicita en los relatos, sino que viene a complementarlos o a cuestionar su integridad, y suponen una fuente de nuevas asociaciones entre todos esos desperdicios narrativos que componen la narrativa de Shepard, como los trozos de plástico y cristal que dejan dos coches en el asfalto tras un accidente. Las fotografías no sitúan los textos, sino que los separan de su contexto y los nutren de ambigüedad, todas ellas reflejan la “nada que ver” del tercer paisaje, esa nada que es abandono y condena, pero también oportunidad y una forma otra de libertad.

§4

Motel Chronicles se inaugura con un verso de César Vallejo: “Jamás tan cerca arremetió lo lejos” (Shepard 2010, 7). La distancia es una forma de expropiación –ya no tengo acceso al suelo, ya no habito en casa–, pero también es una forma de emancipación –a nada ni a nadie pertenezco: estoy lejos, inalcanzable–. La intimidad de la lejanía que evoca Shepard con Vallejo señala la solidaridad entre el espacio del tercer paisaje, el perfil (pos) antropológico del viajante como homo tantum y la condición semántica de la escritura y la suburbanidad de Shepard: en todos ellos hay solo residuos, que son la prueba de un abandono y de una marcha definitiva:

I was turning back into the land and wondering how far to go. Exactly the same question I'd had before when swimming out in the ocean. What's the point where it becomes dangerous to go any further? And I recognized that the point of wondering comes when you think you've gone too far (1984, 105).

El relato “Just Space” de *Cruising Paradise* consiste en una conversación telefónica entre una mujer y su hija, que ha desaparecido, se ha cambiado el nombre y, pese a las réplicas de su madre, ni va a volver a casa ni recuperará su antiguo nombre: “You don’t belong out there. What’s out there anyway? // Just – space. I guess.” (2010b, 91). Shepard reflexiona en su narrativa sobre cómo un viaje sin retorno consiste en una suerte de pasión por el espacio que quiebra y relativiza cualquier posición e identidad. Derrida coincide con él al observar: “D’une certaine façon il n’y a peut-être de voyage digne de ce nom que là où, à tous les sens de ce mot, *on se perd*, on le risque, sans même prendre ou assumer ce risque : non pas même de se perdre mais d’être *perdu*. Pour soi. N’accorder de privilège, *ergo*, à aucun de ces trois mots : « Où suis-je ? » (Derrida en Derrida & Malabou 1999, 58).

Shepard busca, en el espacio, la distancia; en la palabra, el residuo. Pretende alcanzar en el viaje y en la escritura un momento en que el espacio no sea ya una posición, en que la palabra no sea ya solo sentido, en que el escribir no sea ya solo relato: antes o después, el afán por la carretera de la literatura, la sed de tierra, la invulnerabilidad del coche, la inviolabilidad de la habitación del motel, la ausencia de pertenencia, la nación y la muerte en un motel sin registro hacen de la escritura un viaje sin retorno, y así se constituye una poética de la vida inmundada, así se articula esta ruina-de-vida que es su imaginario: la precarización del sentido y la forma señala una precariedad de vida, la hace escritura. De la idea de obra, como de la de hogar, quedan restos y fragmentos brevísimos, pedazos inencontrables que, en su incompletud, se vuelven ilegibles: el libro está en otra parte, demorado y a la deriva, y es esa ilegibilidad de lo residual y lo mezclado la que le da forma –la que le da ruina– a sus cuentos. Deja tras de sí fragmentos y relatos, esa nada en que ruge el motor de la literatura. Resulta particularmente elocuente este poema de dísticos que recuerda a una suerte de teología negativa del viaje americano:

is it a motel room
or someone’s house

is it the body of me alive
or dead

is it Texas
or West Berlin

what time is it
anyway

what thoughts
can I call allies

I pray for a break
from all thought

a clean break
in blank space

let me hit the road
empty-headed

just once

I’m not begging

I’m not getting down on my knees

I’m in no condition to fight

12/9/80

Fredericksburg, Texas (1984, 18)

La narrativa de Shepard, conformada de los despojos y las huellas del viaje, es, además de una narrativa nómada, una narrativa de la ruina, de las vidas arruinadas. Son frecuentes, de un lado, la aparición de símbolos norteamericanos deteriorados y ruinosos. En el relato “Cruising Paradise”, Crewlaw pone todo su empeño en imitar sin éxito el tupé de Elvis (2010b, 42), las andanzas de *The Lone Ranger* se intercalan con el anuncio de un Dodge en casa de la arisca tía Mellie (43). En “Hail from Nowhere”, un hombre cuya mujer lo ha abandonado recientemente se convence de que su relación acabará “Not in the sunlight, facing the granite faces of Mount Rushmore, buying postcards and sipping iced tea. Not reconciled and reunited, but totally lost and apart and dead somewhere, by an act of God” (80). Asimismo, aparecen simulacros y copias de estrellas de Hollywood acartonadas y deslucidas, como un hombre que cree ser Sterling Hayden (133), o un poema de *Motel Chronicles* habla de la doble de la Estrella de reparto que se lamenta porque

since this was her home town
and she'd be staying right here
while we'd be moving on
and the agony of being just a local stand-in
left behind
in a town she ached to be out of
was bearing down on her now
with real force
and it made me suddenly re-ashamed
of being an actor in a movie
at all (1984, 37).

Se suman un recuerdo de Nina Simone (73) u otro poema sobre “Men turning themselves into advertisements of Men” (74). En “The Self-Made Man”, el protagonista observa concienzudamente una serie de viejos retratos fotográficos para encontrar en su extrañeza un vínculo mayor que con sus parientes: “There was a connection there he felt, more real than imagined. More real than his living relatives, who were now scattered to the far ends of the country: places he had no desire to visit, like Tampa or Seattle.” (2010b, 9). Como si recorrer el espacio, transitar el llamado Paraíso, desvelara la falsedad y el simulacro de la utopía y no descubriera más que una tierra baldía, desertada, poblada de símbolos obsoletos, copias y restos de una fantasía que solo se sostiene como ruina. Una *waste land*. En este sentido, como sostiene Bégout, la aventura final del nómada urbano

consiste en desvelar, entre ilusiones y reclamos simbólicos, la presencia bruta y absurda de lo real (2003, 101)³⁴.

De otro lado, la ruina funciona como un índice de desantropologización y despersonalización, que son otro elemento recurrente en el pensamiento de Shepard. Una experiencia de desintegración, desaparición y consumición de sí mismo ocupa, junto con el abandono de falsos símbolos de la utopía estadounidense, el centro del viaje: no en vano “The Self-Made Man” acaba deshaciéndose hasta reducirse a su respiración:

His own eye vanished. Emptiness filled him completely. It seemed to rush through him, taking every thought, every feeling. It left nothing behind except the pervasive sense of his own breath. A pulse that he neither originated nor controlled. Peace, he thought, and as quickly as the thought shaped itself, peace left him. (2010b, 10).

En otro de los fragmentos de las *Motel Chronicles*, un personaje se deshace de todas sus pertinencias, sin dejar nada que probara que “se ha pasado todos estos meses errando de un lado para otro” (2010, 104) y una vez lo arroja a la chatarra, se pone a caminar desnudo “hacia las desiertas extensiones” (ídem). Leyendo a Shepard se comprende que escritura y viaje consisten, sobre todo, en una pérdida y en un abandono, en un desprendimiento imprescindible, en una desposesión y una radical des-pertenencia. Desde esta poética del residuo se articula la estructura de la sensibilidad de lo inmundo, Shepard canta su soledad, su desparo, su rabioso deseo de libertad.

En suma, en la escritura de Shepard se comprueba que lo que se puede leer, y lo que se puede vivir en el inmenso desierto suburbano de lo real no son sino los restos ilegibles de un viaje vastísimo y siempre en curso en el que todos los cuerpos van avanzando, privados de descanso y de casa. Lo que se encuentra en sus textos es solo aquella brida abandonada por los Holits en el motel con piscina que describía Carver. Los caballos que la mordían, y la fortuna o desgracia que traen con ellos, la música de su azar, quedan ya muy lejos, en el arremeter de la lejanía del viaje sin retorno, y es ese continuo abandono el que hace de un viaje y un motel una oportunidad para lo singular y el porvenir. Solo tras este abandono reluce toda esa extrañeza de lo real, la lectura imposible del lenguaje sin contexto, el frenesí de la velocidad y el trance, la carretera interminable.

³⁴ A propósito de la ruina contemporánea y su carácter obsolescente, remitimos al reciente texto de Bégout sobre la *Obsolescence des ruines* (2022).

Los
Angeles
Times

“Millennials can’t afford to pay rent in these California cities because of the renter wage gap”

Los Angeles, San Diego, San Francisco and three other California cities have some of the biggest millennial renter wage gaps in the country — the gap being the difference between what the typical worker can afford versus the average rental costs.

Of the California cities, L.A. has the biggest rent wage gap for millennials, followed by San Diego in third place, San Francisco in fifth, San Jose in seventh, Riverside in eighth and Sacramento in 12th, according to an analysis by the air filter company Filterbuy using data from the U.S. Census Bureau’s 2020 American Community Survey Public Use Microdata Sample.

In L.A., the millennial wage gap was minus 49.5% in 2020, with millennial renters making a median wage of \$36,649, according to the analysis. However, renters needed an average wage of \$72,560 to pay for a one-bedroom rental. The median rent for a one-bedroom place was about \$1,814; about 35.6% of millennials in the city were renters.



LOS ANGELES TIMES, 02/09/2022

[HTTPS://WWW.LATIMES.COM/CALIFORNIA/STORY/2023-05-15/Frontline-workers-key-in-la-counties-homelessness-struggle-to-afford-ho](https://www.latimes.com/california/story/2023-05-15/frontline-workers-key-in-la-counties-homelessness-struggle-to-afford-ho)

Carver Country

Después de que se fueran llevándose su carga de temor y belleza,
el giro de la pista me dejó
ante la oscuridad,
donde una textura de lacre se había impuesto.
Hurgaba lo dudoso en lo contiguo,
muerta la luz
sobre las superficies.

Antonio Cabrera, “Encuentro con caballos al anochecer”, *Piedras al agua*

§1

Contaba María Bastarós en sus redes sociales que todos los cuentos de Raymond Carver comienzan con alguien que ha perdido su trabajo. Tras esa pérdida inicial, los personajes se entregan al alcohol o se mudan a otro lugar. Si consiguen soportar el escarnio del desempleo, esta desposesión abre la oportunidad de seguir perdiendo, de desprenderse de países e identidades, y así inaugura la posibilidad, en la forma de “a cualquier otra parte”, de una vida más justa, o al menos de una vida mejor, más tranquila, menos esclava. Orientada desde una pérdida, la vida entera –las historias todas– se instalan en el tiempo de espera. Los personajes esperan recuperar algo que han perdido, pero no saben muy bien qué es aquello que habrían de recuperar: tampoco lo tenían cuando trabajaban. Esa indeterminación del sentido, un no-saber que se siente como un nada que decir, es lo que Carver trató de escribir. No son tan solo sus personajes quienes o bien quieren dejar de ser quienes son, o bien no lo saben, sino sus propias historias las que se construyen entorno a un espacio vacío, como si en el centro del cuento hubiera un parking sin coches o una piscina sin agua.

82

Diversos investigadores han señalado que el estilo de Carver, si bien podría recibir el apelativo de realista, está lejos de ofrecer un comentario de la realidad (Verley 2006, 8), o de ser un realismo convencional o tradicional (Neset 1995, 5), más lejos aún de articular una representación verosímil que dé cuenta de una determinada realidad social. Este realismo, más preocupado por lo Real que por la realidad, más atento a las fallas y las faltas de una realidad que a cada momento se revela como ilógica, insulsa o simulada, le ha valido a Carver la consideración de “realista posmoderno” (Rigal 2012, 95; Lehman 2006, 1), de “hiperrealista” (Rigal 2012, 14), o el reconocimiento de que su narrativa, pese a su sencillez –gracias a ella– está impregnada de sutiles elementos metaficcionales (Paquereau 2015, 251) o atravesada por lo siniestro (Verley 2006, 8). Asimismo, críticos como Just han tildado su estilo de “minimalista” (2008, 305) por su singular yuxtaposición de efectos incongruentes de verosimilitud con el colapso de la referencialidad y la coherencia del relato (316)³⁵. De esta forma, hay una tendencia general en señalar, de un modo u otro, cómo la obra de Carver se construye mediante una “estrategia de la reserva” (Colin 2010), como si un secreto ocupara el centro de unos relatos que no pueden sino resultar incongruentes, truncados y, pese a su sencillez y banalidad, enigmáticos. Como si todo el empeño de Carver en la precisión y pulcritud de su prosa (Rigal 2012, 47), así como todas las estructuras simbólicas que elabora en sus textos (Lehman 2006), estuvieran destinadas ya no a facilitar una lectura comprensiva, sino a impedirla: dar a entender que no hay nada que entender, que en la lectura y en la vida se trata de aprender a vivir y a lidiar con esa ilegibilidad estructural que Derrida, en los años noventa, denominó “secreto” (cf. 1993a, 1992). Lo relevante de este secreto es que no consiste en la ocultación de una verdad, sino antes bien el secreto es que no hay secreto, que no hay nada que revelar: el secreto es que revelar, como comprender o leer, son verbos *intransitivos*, privados e independientes de cualquier objeto. La lectura y la escritura, nos enseña Carver, son acciones de pérdida estructural, no colmada, no resuelta, no integrada. Se trata entonces de emplear todos los

³⁵ Cabe indicar, no obstante que otros estudios reconocen una evolución del estilo narrativo de Carver con *What do we talk about when we talk about love* que culminaría en *Cathedral* hacia una suerte de “humanismo” (Stull 1995; Brown, 1990), que ha sido apellidado en ocasiones como “posmoderno”, según refiere Paquereau (2015, 143), y otras como un alejamiento de sus inicios supuestamente metaficcionales (Colin 2010, 1). Puesto que consideramos que la escritura de Carver tiene por propósito mantener la indeterminación como un elemento configurador de sus relatos, nos distanciamos de esta supuesta deriva humanista.

mecanismos formales para marcar una distancia entre el texto y el lector, una resistencia a nuestro “imperialismo cognitivo” (Attridge en Mallet 1992, 55).

Carver ha empleado todos los mecanismos y recursos de que fue capaz para construir un lenguaje preciso y lacónico, austero y convencido de que solo la palabra imprescindible ha de ser impresa. Sin embargo, si bien la precisión y la exactitud del lenguaje suelen estar ligados con la referencialidad y la determinación, Carver los vuelve contra estas: la máxima denotatividad está al servicio de lo incomprensible, de un sentido arruinado o de la deserción del sentido y su comprensión. El término de cada relato revela la irrevelabilidad del lenguaje: todo ha ocurrido, ha sido descrito *de forma* directa, inmediata, con una economía de la claridad y la exactitud, sin ambages ni rodeos. Y, sin embargo, nada ha sido desvelado, y esa nada-que-desvelar es lo único que aprender.

Todo ha ocurrido y nadie dentro o fuera del texto sabe qué es lo que ha pasado, si acaso algo ha tenido lugar. En palabras de Colin (2010, 4) “el hecho está pues a la vez ausente, en tanto que situado en un ‘entre’ no narrado por el relato, imposible de aprehender, y pese a todo presente, puesto que orquesta el cambio de situación narrado por el relato. La alteración es constatada, permanece sin embargo inexplicable”, como si la realidad estuviera ahí, pero ya no fuera semantizable; como si el lenguaje fuera al tiempo la oportunidad para la revelación del sentido y su obstáculo (Rigal 2012, 93). He ahí, por ejemplo, las historias “What Would You Like to See?” (Carver 2013, 667ss) y “Preservation” (Carver 2009, 383ss), en que la avería de un congelador y el deterioro de sus alimentos supone un gravísimo augurio de una desgracia que resulta desconocida, un indicio que anuncia un suceso que no llega o no se percibe. Así, en la primera, se lee:

I lay on my back and stared at the dark ceiling. I lay there and listened to the wind. Then, just as I started to close my eyes again, I heard something. Or, rather, something that I had been hearing I didn't hear anymore. The wind still blew, and I could hear it under the eaves of the house and singing in the wires outside the house, but something was not there any longer, and I didn't know what it was. I lay there a while longer and listened, and then I got up and went out to the living room and looked out the front window at the restaurant, the edge of moon showing through the fast-moving clouds. [...] Then it came to me, what the odd silence was. The generator had gone off over at the restaurant. I stood there a while longer wondering what I should do, if I should call Pete. Maybe it would take care of itself in a little while

and switch back on, but for some reason I knew this wouldn't happen.
(Carver 2009, 680-681)

En la segunda, el charco de agua que deja el hielo derretido junto con los pies descalzos de un marido en paro afincado en la inactividad del sofá suponen un desconcierto sin respuesta ni coherencia, como una llamada sin mensaje:

She looked down at her husband's bare feet. She stared at his feet next to the pool of water. She knew she'd never again in her life see anything so unusual. But she didn't know what to make of it yet. She thought she'd better put on some lipstick, get her coat, and go ahead to the auction. But she couldn't take her eyes from her husband's feet. She put her plate on the table and watched until the feet left the kitchen and went back into the living room.. (Carver 2009, 390)

Los personajes de Carver tienen la intuición de que algo ha pasado, de que hay algo que intenta anunciarse, un acontecimiento que quiere avisar de su llegada, pero el lenguaje ha perdido cualquier capacidad de decir lo real y de comunicar. La narrativa breve de Carver está atravesada de estas intuiciones, falsos indicios, falsas interpretaciones, signos que no remiten a ningún sentido, pero cuyo anuncio, aún sin mensaje, resuena en la obra. Como ocurre en el relato "Vitamins", tras un encuentro violento en un club de jazz:

"I'm not going in to work tomorrow, today, whenever it is the alarm goes off," she said. "I'm not going in. I'm leaving town. I take what happened back there as a sign" (2009, 439).

Asimismo, en "Whoever Was Using This Bed":

She takes my drink and puts it on the table, next to the phone. She puts her arms around me and holds me and lets her head rest on my shoulder. But here's the thing. What I've just said to her, what I've been thinking about off and on all day, well, I feel as if I've crossed some kind of invisible line. I feel as if I've come to a place I never thought I'd have to come to. And I don't know how I got here. It's a strange place. It's a place where a little harmless dreaming and then

some sleepy, early-morning talk has led me into considerations of death and annihilation (2009, 559).

Una vez más, en "Fat" (2009, 7), una camarera confiesa:

That's a funny story, Rita says, but I can see she doesn't know what to make of it.
I feel depressed. But I won't go into it with her. I've already told her too much.
She sits there waiting, her dainty fingers poking her hair.
Waiting for what? I'd like to know.
It is August.
My life is going to change. I feel it.

También en "Intimacy", en que un hombre se dirige a disculparse ante su exmujer por sus errores del pasado, aparece otro falso signo, un indicio confuso:

So she walks me to the front door, which has been standing open all this while. The door that was letting in light and fresh air this morning, and sounds off the street, all of which we had ignored. I look outside and, Jesus, there's this white moon hanging in the morning sky. I can't think when I've ever seen anything so remarkable. But I'm afraid to comment on it. I am. I don't know what might happen. I might break into tears even. I might not understand a word I'd say (2009, 567).

Como indica Colin (2010, 10), la imposibilidad de comprender el acontecimiento se acentúa por la incapacidad de los personajes carverianos de captar plenamente el alcance de los hechos que les suceden. Como si no se hubiera perdido la verdad, sino la comunicabilidad de esta verdad, como observara Benjamin a propósito de Kafka (cfr. 2014); como si el acontecimiento estuviera teniendo lugar en alguna parte o inminentemente, pero ya no pudiera comprenderse. O como si solo hubiera una comunicabilidad incapaz de la verdad o de la realidad, una suerte de comunicabilidad sin comunicación. Carver puebla la vida cotidiana y las realidades más banales (camareras, desempleados dados a la bebida, matrimonios al borde del divorcio) de significantes sin sentido, o anuncios sin acontecimiento, vacuas buenas nuevas que hacen del territorio más consabido un espacio

horadado, incógnito, inescrutable. En el espacio literario de Carver, la claridad y la precisión del lenguaje están al servicio del secreto y la reserva. En su ejercicio de manifestación y exhibición, en su persistencia en lo superficial, en la frase simple y carente de complejidad sintáctica, lo imprescindible es comunicable, y el lenguaje es un lugar en que el sentido está en falta.

Rigal ha denominado esta incomparecencia del acontecimiento en el pensamiento de Carver “antiepifanía” o “épiphane manquée” (2012, 31; también Scofield 2006, 228 y Colin 2010, 5): lo que debería ser un momento de revelación para los personajes y el lector es antes bien un momento de opacidad: todo ocurre y nada ha ocurrido, el indicio es aleatorio y no conduce a ninguna parte, el término del relato siempre es ambiguo. La lectura ya no consiste en completar elipses ni aportar explicaciones, sino antes bien se trata de afrontar lo que, en la legibilidad del texto, resulta ilegible. Se trata de decir lo real admitiendo que es inexplicable, como apunta Colin (2010, 6): no hay comprensión, ni hermenéutica, ni una aspiración asintótica al sentido del texto en la escritura de Carver. Su singularidad es ilegible, y el riesgo afortunado de Carver consiste en emplazar esta radical incongruencia en la prosa más clara y más sencilla, en que todos los recursos del texto desarmen al lector en sus esfuerzos comprensivos: el lenguaje promete algo que no llega, y entorno a esa herida se teje un paisaje banal de situaciones cotidianas en el más tedioso estilo denotativo y referencial del lenguaje. La omisión, o el anuncio de la omisión, o la promesa aplazada, son esa nada que cabe preservar. Esa incompreensión en cada página de Carver.

§3

Resulta un ejemplo particularmente interesante de este desconcierto antiepifánico la extraña aparición de caballos en diversos relatos y poemas de Carver, al menos en los poemas “Asia” y “Late Night with Fog and Horses” (Randolph 2006, 4-8), y en los relatos “Dreams” (Carver 2009, 683ss), “Call If You Need Me” (2009, 706ss) y “Blackbird Pie” (2009, 598ss). En “Late Night...” y en los dos últimos relatos, un grupo de caballos aparecen súbitamente de la nada en el jardín mientras una pareja discute en el momento álgido de su crisis. Así, en “Blackbird Pie”, el protagonista recibe diversas cartas de su mujer anunciándole que “We’ve come to the end of the line. It’s over with us” (2009, 599). El marido lee condescendentemente las cartas, hasta que una noche, repentinamente, su mujer hace las maletas y se marcha:

But let the record show: *every light in the house was burning.*

A heavy fog lay outside the windows, a fog so dense I could scarcely see the driveway. The porch light was on and a suitcase stood outside on the porch. It was my wife’s suitcase, the one she’d brought packed full of her things when we moved here. What on earth was going on? I opened the door. Suddenly –I don’t know how to say this other than how it was– a horse stepped out of the fog, and then, an instant later, as I watched, dumbfounded, another horse. These horses were grazing in our front yard. I saw my wife alongside one of the horses, and I called her name. (2009, 606).

En “Call Me If You Need Mee”, una pareja emprende un último intento de reconciliación en una escapada a una casa alquilada. Cuando Nancy, la mujer, da por fracasado el intento y decide volver a casa de su madre, aparece de nuevo una manada de caballos:

When I looked out the window again, something moved in the fog
and I saw a horse grazing

in the front yard.

I went to the window. The horse looked up at me for a minute, then went back to pulling up grass. Another horse walked past the car into the yard and began to graze. I turned on the porch light and stood at the window and watched them. They were big white horses with long manes. [...] Somehow they’d wound up in our front yard. They were larking it, enjoying their breakaway immensely. But nervous, too; I could see the whites of their eyes from where I stood behind the window. Their ears kept rising and falling as they tore out clumps of grass. A third horse wandered into the yard, and then a fourth. It was a herd of white horses, and they were grazing in our front yard. (2009, 713).

En “Late Night...” se describe la misma escena, y en “Dreams” una mujer sueña con un caballo que también la mira de frente. La incursión de un elemento extraño y casi fantástico en la anodina estabilidad de una pareja en crisis parece anunciar la posibilidad de una reconciliación, un punto de inflexión en una deriva sentimental: “We’ll never see anything like this again. We’ll never, never have horses in our front yard again. Wait a

while yet, Dan”. [...] “I’ll tell you what I’d like,” she said. “I feel high, Dan. I feel like I’m loaded. I feel like, I don’t know, but I like the way I’m feeling. (2009, 728), confiesa Nancy en “Blackbird Pie”. En “Call Me If You Need Me”, actúan presuntamente como un último aviso o una señal de alarma:

There, there,” I said and started down the steps. I went over and patted the horse, and then I touched my wife’s shoulder. She drew back. The horse snorted, raised its head a moment, and then went to cropping the grass once more. [...] “What is it?” I said to my wife. “For God’s sake, what’s happening here, anyway?”

She didn’t answer. The horse moved a few steps but continued pulling and eating the grass. [...] “Can you tell me what’s going on?” I said. “Why are you dressed like this? What’s that suitcase doing on the front porch? Where did these horses come from? For God’s sake, can you tell me what’s happening?” [...] The car pulled right up onto the lawn and stopped. Then the pickup drove alongside the car and stopped, too. Both vehicles kept their headlights on and their engines running, which contributed to the eerie, bizarre aspect of things. (2009, 607).

No obstante, esta epifanía que desborda la rutina y la estabilidad del relato y que podría suponer un giro en la historia, como si fuera genuinamente el anuncio de un acontecimiento, no tiene ninguna continuidad, ni genera una inflexión en el orden de las cosas, ni permite efectivamente una reconciliación: en el primer caso, Nancy acaba marchándose igualmente, pese a que la aparición de los caballos le haya brindado a la pareja una última noche amorosa con música, baile, y sexo. En el segundo caso, nada frena la marcha de la mujer, que acaba marchándose con los policías que capturan los caballos. Pese a la irrupción de un elemento fantástico, distorsionador de lo cotidiano, que interrumpe el discurrir previsible del relato y permite, en la inestabilidad que brinda, una nueva oportunidad para el relato, la historia del mismo transcurre y se pierde, preservando la ambigüedad y el centro incógnito antes que cualquier revelación o acontecimiento³⁶. El personaje de Dotty, en “Dreams”, señala con elocuencia este carácter antiepifánico o de falsa epifanía:

That morning Dotty told me about a dream she’d had. She was in a house in the country and a white horse came up and looked in through the window at her. Then she woke up.

“I want to do something to express our sorrow,” Dotty said. “I want to have her over for dinner, maybe.”

But the days passed and we didn’t do anything, Dotty or I, about having her over. (2009, 691).

Toda la fuerza de los relatos de Carver proviene de un acontecimiento ausente. Su enigma y su incógnita pertenecen al espacio en que no pasa nada, en que literalmente nada ocurre. Son relatos que no tienen historia, que no construyen un acontecimiento, sino que, en su falta, se nutren del lenguaje desplegándose a través de sucesos nimios y ordinarios, de una cotidianidad sucia y pobre. La narrativa breve de Carver pone de manifiesto que el lenguaje funciona sin referencia y sin sentido; que, en su insignificancia, prolifera tan solo con una promesa de comprensión que nunca se cumple, con una epifanía que no resulta ser más que gestos, signos e indicios sin advenimiento. El relato se teje entorno a esta falta, a esta radical omisión de historia. La obra pone en funcionamiento una política de la ilegibilidad que la vuelve no idéntica a sí misma al privarla de historia, de sentido o de acontecimiento. Se resiste a la unidad que se le

then I heard the faint clip-clop of a horse’s hooves. It came closer and closer. What kind of mad rider in the night would this be? Then I saw an apparition: a wild horse, white as a ghost, came trotting down the road directly toward Dean [...] I felt no panic for Dean. The horse saw him and trotted right by his head, passed the car like a ship, whinnied softly, and continued on through town, bedeviled by the dogs, and clip-clopped back to the jungle on the other side, and all I heard was the faint hoofbeat fading away in the woods. What was this horse? What myth and ghost, what spirit? I told Dean about it when he woke up. He thought I’d been dreaming. Then he recalled faintly dreaming of a white horse, and I told him it had been no dream. Stan Shephard slowly woke up. The faintest movements and we were sweating profusely again. It was still pitch dark.” (Kerouac 2007, 170/Kerouac 2016, 379-380). Pese a que esta epifanía no perturbe la exhaustividad del viaje y la ambición de carretera del libro, sí resulta un elemento que mistifica en cierta forma el viaje y señala providencialmente a su causa maldita, Dean Moriarty. Como se ha observado, estos subrayados y este recurso a una transcendencia mundana están ausentes en Carver. Rigal (2012, 103-104 y ss) ha reseñado las connotaciones religiosas en sus relatos, sin dejar de apuntar la persistencia de la espera y la irresolución, así como la ausencia de cualquier manifestación divina o elemento revelador. Rigal se basa sobre todo en “The Bath” (2009, 251ss) y en su reescritura, “A Small, Good Thing” (2009, 402ss), además de en “Cathedral” (2009, 514ss) para hablar del recurso a la revelación en un sentido religioso, pero sus conclusiones o bien apuntan en la dirección que aquí proponemos, o bien resultan poco convincentes e insatisfactorias en la dirección contraria (que la lleva a ver en Scopy, el niño atropellado de “The Bath” y “A Small, Good Thing” una figura cristológica).

³⁶ Hay también en *On the Road* una aparición fantástica de un caballo blanco que podría leerse como un precedente de las de Carver. Escribe Kerouac: “Suddenly I heard the dogs barking furiously across the dark, and

supone; exige, en su imposibilidad de ser leída, otra oportunidad para la lectura. Los relatos de Carver son cuentos sin historia, que suceden antes o después de que la historia haya tenido lugar, y es esta carencia lo que pone en movimiento el divagar del lenguaje y la inquietud de los personajes. El comentario de carácter metaficcional que concluye el relato “Blackbird Pie” resulta muy revelador al respecto:

There’s still the question of the handwriting. That’s a bewilderment. But the handwriting business isn’t the important thing, of course. How could it be after the consequences of the letter? Not the letter itself but the things I can’t forget that were *in* the letter. No, the letter is not paramount at all there’s far more to this than somebody’s handwriting.

The “far more” has to do with subtle things. It could be said, for instance, that to take a wife is to take a history. And if that’s so, then I understand that I’m outside history now-like horses and fog. Or you could say that my history has left me. Or that I’m having to go on *without history*. Or that history will now have to do without me-unless my wife writes more letters, or tells a friend who keeps a diary, say. Then, years later, someone can look back on this time, interpret it according to the record, its scraps and tirades, its silences and innuendos. That’s when it dawns on me that autobiography is the poor man’s history. And that I am saying good-bye to history. Good-bye, my darling (2009, 613).

§4

Estas cuestiones hacen del problema de la identidad una de las constantes de la escritura de Carver. Tanto sus personajes como sus relatos carecen de historia, son unos desdichados: hombres y mujeres cualesquiera, un lenguaje cualquiera, sin historia ni fortuna. Los personajes de Carver no saben quiénes son ni por qué razones actúan, desconocen qué les ocurre -si acaso les ocurre algo. Se encuentran ante sí mismos con una desazón, un malestar o una frustración, como la camarera de “Fat” (2009, 3ss), que sabe que busca algo sin saber qué es, o el extraño llamado Myers, quien, aparecido de la nada para cambiar de vida, alquila una habitación a Sol y Bonnie y solo consigue resolver su dolor y su depresión

partiendo leña sin descanso durante toda una tarde y una mañana, para volver a emprender el camino hacia cualquier parte (“Kindling”, en Carver 2009, 654ss). El marido arrepentido de “Intimacy” igualmente se disculpa ante su mujer sin terminar de saber qué hace: “Then here’s the thing I do next. I get down on my knees, a big guy like me, and I take the hem of her dress. What am I doing on the floor? I wish I could say. But I know it’s where I ought to be, and I’m there on my knees holding on to the hem of her dress” (2009, 566).

A esta falta de identidad –o identidad en falta–, se le suma la de aquellos personajes que, pareciéndose demasiado a sí mismos, tratan de deshacerse de su identidad e impugnar su reconocimiento social como working class, como sucede con una de las vendedoras de “Vitamins”: “Everybody dreams. If you didn’t dream, you’d go crazy. I read about it. It’s an outlet. People dream when they’re asleep. Or else they’d go nuts. But when I dream, I dream of vitamins. Do you see what I’m saying?’ [...] ‘I dream I’m pitching vitamins,’ she said. ‘I’m selling vitamins day and night. Jesus, what a life,’ she said”. (2009, 430). Esta tensión entre la identidad impuesta y las tentativas de desidentificación se pone en juego a través del movimiento y el espacio. Son recurrentes en la narrativa de Carver los espacios cerrados, familiares y angustiosos, viciados de rutina y monotonía, cuyo inmovilismo coincide con el estancamiento de sus personajes en situaciones ahogadas o sin escapatoria: “El inmovilismo geográfico de los personajes es el reflejo de su estancamiento social” (Paquereau, 2015, 40).

Y ante estos espacios de reclusión, los personajes destacan por su inquietud: su forma de desidentificarse y dejar atrás tanto su crisis como su “historia” es precisamente trasladarse, cambiar de lugar: empezar otra vida y ser otra persona implican las más de las veces un desplazamiento, como ocurre en “Boxes” (en 2009, 533ss) con la madre del narrador, quien es algo así como un ave migratoria [*migrating animals*]: “She was always in the process of packing or else unpacking” (547), e invertía sistemáticamente sus vacaciones en mudarse (ídem). Así, Paquereau ha señalado la especial atención que Carver dedica a la topografía (2015, 222): si la fractura que constituía cada relato exigía un desplazamiento de lectura, la huida de la identidad y la desgracia de los personajes carverianos se traduce en una inquietud que los lleva a buscar una oportunidad nueva en cualquier otro lugar, buscan un remedio geográfico, una escapatoria (Paquereau 2015, 40-41). Así, la madre de “Boxes” se muda a California en busca de una vida feliz en que se preocupen por ella; Portland es la ciudad donde la mujer de Martson desaparece con su amante en “What Do You Do in San Francisco?” (2009, 85ss), y también el puerto hacia una vida mejor en “Vitamins”: “‘Maybe I could go up to Portland,’ she said. ‘There must be something in Portland. Portland’s on everybody’s mind these days. Portland’s a drawing card. Portland

this, Portland that. Portland's as good a place as any. It's all the same" (2009, 439). La simple esperanza de un mejor porvenir que se insinúa en los nombres de las ciudades satisface más la inquietud de los personajes que cualquier lugar determinado al que pudieran arrastrar su infortunio, como también es el caso, en "Chef's House", de Eureka, la ciudad en que Wes alquila una casa amueblada para poder reinventar su relación con su mujer (2009, 378ss). La desidentificación coincide con la desedentización. La inquietud y la mudanza son formas de desfamiliarización y descontextualización. La textualidad en Carver está en movimiento, desplazándose a otro lugar, en busca de un porvenir, de un espacio que le permite sustituir su nombre por la pregunta por su nombre. Lo único que dejan tras de sí los Holits al marcharse es una vieja brida de cuero, último vestigio del caballo que perdió todas las carreras y por el que se arruinaron. "When you felt it pull", observa la propietaria del apartotel de "The Bridle", "you'd know it was time. You'd know you were going somewhere" (2009, 513).

§5

Es por esta precariedad de sentido y comunicación que la escritura de Carver reúne los atributos del motel: incógnito, desidentificación y nomadismo. Como un motel, conjuga curiosamente la banalidad y la singularidad: los personajes y las situaciones de Carver son prosaicas, vulgares, corrientes. Son textos sobre unos cualquiera, en cualquier sitio, sobre cualquier cosa: no hay en ellos historia ni épica, tampoco acontecimiento. Como recuerda Fabre, "las situaciones más banales y predecibles se convierten en sujetos potenciales para sus historias, no hay necesidad de ninguna circunstancia heroica o excepcional" (1999, 24). Las situaciones que describe Carver son iguales que las habitaciones del apartotel que encuentran los Holits: "Everybody has seen dozens" (2009, 499). El motel guarda siempre un carácter genérico (Jakle et al. 1996, 257) o, como señala Bégout: "Tout motel est substituable à un autre *salva veritate*. En un sens, par indifférence à toute propriété définitive comme à toute inhérence à un lieu, il est déjà extra-terrestre dans son rapport à l'espace qu'il n'habite pas, mais visite et hante" (2003, 63).

La potencia de los cualquiera se revela en esta banalidad como una considerable fuente de descontextualización, lo que Rigal, retomando a otros críticos, denomina "desfamiliarización de lo banal" (2012, 14). La prosa de Carver desfamiliariza lo ordinario al liberarlo de cualquier sentido explícito, al señalar al mismo tiempo su carácter anodino, reemplazable, y su resistencia a la codificación. Del mismo modo que la estricta funcio-

nalidad de la arquitectura del motel opera una despersonalización que permite el cobijo de lo extraño y diferente, el carácter anónimo de los textos de Carver supone otro gesto de resistencia a la identidad que garantiza una proliferación del significado más allá del nombre: los relatos de Carver, al igual que los huéspedes de un motel, se registran con nombres falsos, sus títulos son aleatorios e irrelevantes, sus rasgos estilísticos, difícilmente distinguibles del lenguaje considerado no literario.

Bégout señala a propósito del motel dos claves atribuibles también a la escritura de Carver: de un lado, "libre de tout sens explicite, ils [los moteles] rendent ainsi possible l'émergence de significations inédites, car non prises dans les rets du codage des gestes et des paroles (2003, 108) ; y de otro, « grâce à cette absence de personnalité du motel que devient possible l'émergence de singularités » (2003, 25). De esta forma, en la literatura motel de Carver el secreto y la banalidad coexisten, creando un espacio literario en que el misterio cohabita con la cotidianidad más prosaica. Como apunta todavía Bégout en este improbable comentario del pensamiento escritural de Carver y del espacio (literario) del motel, lo que no es más que un símbolo de grado cero en el plano de la lectura ordinaria (los indicadores del motel del precio por noche y las prestaciones de la habitación; los indicios sin evento de Carver como congeladores que no funcionan, pies descalzos, clientes obesos o caballos extraviados) se torna en una especie de jeroglífico en otro plano de lectura, donde no hay desciframiento desde lo propio y lo familiar: "Le propre de la quotidienneté est de cacher comme signe ce qui se donne comme sens. Tout possède un air d'évidence qui, vu à la loupe, se désagrège et perd de sa clarté pratique" (Bégout 2003, 70)³⁷.

§6

Carver ha insistido en sus relatos en la insignificancia, en la enigmática condición de los cualquiera, en la singularidad de los que escapan de su identidad. Su literatura motel

³⁷ En este sentido, *El motel del voyeur* de Guy Talese (2017), pese a su título y su temática, se distancia con creces de la dinámica que aquí se presenta como "literatura motel". El libro recoge las detalladas anotaciones que el dueño de un motel hizo durante años para registrar todo lo que observaba de sus huéspedes a través de un orificio inadvertido por el que espiaba y vigilaba. Lo que allí se encuentra es poco más que lo esperado: anécdotas más o menos morbosas sobre episodios sexuales de diversa índole al servicio de un estudio estadístico casero sobre la vida sexual norteamericana, además de algún que otro acto vandálico o consumo de drogas estupefacientes. La vigilancia y el imperio del sentido manifiesto y la visibilidad vuelven carentes de todo interés las vidas del interior de las habitaciones, relatadas e identificadas sin fallas, ni grietas, ni misterio alguno.

combina singularidad con cotidianidad, desidentificación con incógnita, inquietud con sentido en falta, denotatividad con secreto. Sus relatos solo tienen un nombre falso, su código es secreto, y su realidad, inexplicable, queda custodiada en una habitación cerrada inviolable, banal y sustituible a cualquier otra: decible e inexplicable. Como quien frecuenta los moteles, parten de la lección de que solo mediante la liquidación de su personalidad social (el “realismo sucio” de Carver, las “tragedias cotidianas de la América profunda”, el “drama del alcoholismo y los matrimonios destrozados”, etc.) pueden salvaguardar algo así como la soledad de una habitación para sí mismos.

Otros autores han subrayado esta doble cualidad del espacio literario del motel. Así, DeLillo observa en *Players* (1977, 167): “He liked motels, their disengaging aspect, the blank autonomy they offered, an exemption from some vague imperative, perhaps the need to verify one’s status”. El motel, que solo se aborda directamente al margen de la novela, cuando esta ya ha terminado y se sitúa, fuera de sus capítulos numerados, en las últimas páginas (177-179), es justamente un lugar en que desaparecer, en que dejar de conocer y devenir, al fin, anónimo: “Spaces and what they contain no longer account for, mean, serve as examples of, or represent. The propped figure, for instance, is barely recognizable as male” (1977, 179).

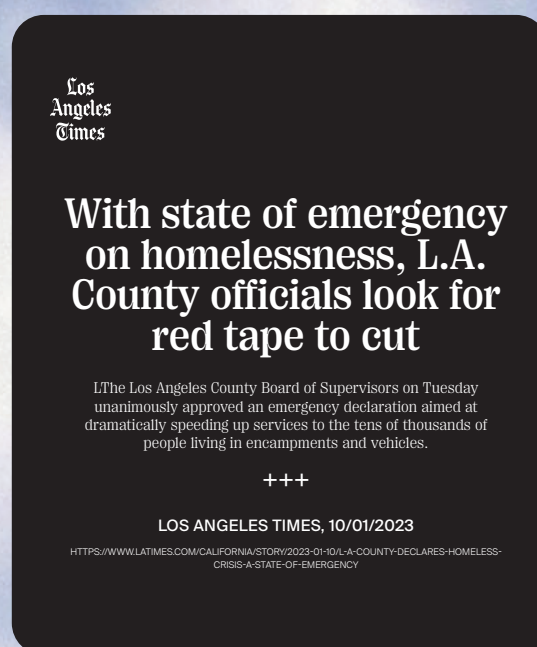
De nuevo, es DeLillo quien valora la impersonalidad y el carácter de simulacro o copia sin original del motel como la oportunidad genuina para la singularidad, para la desaparición de la identidad personal y el espacio para la inquietud, la búsqueda, el enigma de los cualquiera y los insignificantes:

The room is dark. He wonders about the tendency of motels to turn things inward. They’re a peculiar invention, powerfully abstract. They seem the idea of something, still waiting to be expressed fully in concrete form. Isn’t there more, he wants to ask. What’s behind it all? It must be the traveler, the motorist, the sojourner himself who provides the edible flesh of this concept. Inwardness spiraling ever deeper. Rationality, analysis, self-realization. He spends a moment imagining that this vast system of nearly identical rooms, worldwide, has been established so that people will have somewhere to be afraid on a regular basis. The parings of our various searches. Somewhere to take our fear. He laughs briefly, a nasal burst (DeLillo 1977, 177).

En suma, la literatura motel tal y como puede pensarse desde la escritura de Carver, así como desde las puntuales aportaciones de Isherwood o DeLillo, vindica tanto la despersonalización de la obra como su singularidad; tanto la falta de identidad y caracterización de su lenguaje como su ilegibilidad. Exige de la literatura algo más que comprensión, comunicación o traducción. Busca, en la obra, lo que excede a su carácter unitario de producto concluido, y vindica la inquietud en el corazón de la literatura. Reclama, en el libro, algo más allá o más acá de una historia. Busca el territorio marginal de los cualquiera, y recuerda que cualquier texto, la más pura banalidad del lenguaje, puede devenir texto literario. Si defiende algo, es la inestimable riqueza de lo insignificante, la “fascinación de lo insignificante” (Bégout 2003, 178).

Echo Courts (or, The W.A.S.T.E. Land)

A la manera de un paper³⁸



What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

T.S. Eliot, *The Waste Land*

L'écriture est dangereuse et angoissante

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*

³⁸ Una primera versión del presente capítulo se publicó como artículo con las siguientes señas: Valls Boix, Juan Evaristo (2019): "Trystero World (Literary) System. Thomas Pynchon y la paranoia de la literatura mundial", *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 20, pp. 34-54.

§1

La primera década del siglo XXI estuvo marcada en los debates comparatistas por el auge del antiguo proyecto goetheano de una literatura mundial. Desde distintas perspectivas y propuestas, diversos autores como Moretti, Damrosch, Casanova o Le Bris retomaron la empresa de elaborar un espacio (sea bajo la forma del atlas, el gráfico, la república, el globo...) que incluyera cualquier producción literaria existente y reseñara su circulación, impacto e influencia a través de las fronteras –lingüísticas, políticas, económicas– y más allá de las violencias y opresiones que de tantas maneras invisibilizan lenguas menores, tradiciones no hegemónicas o producciones desacordes con los modismos de la industria editorial o académica (Helgesson&Vermeulen 2015, 5-10). Parecía que la era digital era el momento oportuno para retomar el optimismo ilustrado con que diseñar algo así como un cosmopolitismo literario, o una suerte de Global Literary Studies, de lo que fue prueba la publicación de diversos *companion* de World Literature, como el de Routledge (D’haen et al 2012). Como si el progreso técnico, quintaesenciado en las Digital Humanities y su aparataje tecnológico, ya fuera capaz de brindar la oportunidad de realizar esa utopía de ascendencia moderna tanto tiempo ansiada: un sistema literario mundial.

Pese a ello, la consolidación de la World Literature no solo como paradigma comparatista, sino incluso como área de estudio (Helgesson&Vermeulen 2015, 14), traía consigo la aceptación de una serie de presupuestos de cuño ilustrado con los que el pensamiento crítico contemporáneo difícilmente podía conciliarse: la posibilidad de una traducción sin falla, la identidad de las obras literarias, la posibilidad de delimitar qué y qué no es literatura, la comprensión de la lectura como hermenéutica del sentido, etc., y otras profundas limitaciones humanistas que han hecho de los Global Studies y sus ínfulas universalistas poco más que una moda intelectual de menos de dos décadas. Si bien autores como Emily Apter (2013) o Jacques Lezra (2017, 3-4) han dudado de la validez del proyecto y han señalado el carácter pernicioso de sus supuestos, ya en los sesenta la utopía de la plena traducción y sistematización del signo se ponía radicalmente en cuestión. Por ello, resulta pertinente quizá volver a una de las tentativas de tal cuestionamiento: la que puede encarnar una lectura de Thomas Pynchon y su *The Crying of Lot 49* (Pynchon 2016).

James Wood ha considerado la escritura de Pynchon como un realismo histérico (2016), una narrativa que desquicia la mensura del realismo agotando su lógica, llevándola a la hipérbole. Y si en algo tiene razón Wood, es justamente en la importancia de la proliferación y el exceso en la escritura de Pynchon (la relevancia de la Sra. Maas y el Sr. Mucho Maas), o, en un término más preciso y más pynchoniano, la entropía, la profu-

sión del desorden. *The Crying of Lot 49* es un excelente ejemplo de ello, y sus principales problemas, imprescindibles para concebir críticamente cualquier sistema de literatura comparada: la herencia, la lectura, el mundo. O también: si acaso es posible distinguir entre original y copia, realidad y lenguaje (simulacro, sueño, *broma*), significante y sentido; en un término más apropiado, paranoia. Y además: ¿cómo construir un sistema de comunicación tan completo como selectivo, tan exhaustivo como estanco e incontaminado? Si acaso todavía hay que precisar: ¿existe Trystero? ¿Existe la comunicación W.A.S.T.E.? O, tal y como Derrida se preguntara unas décadas después (2008 [1979-1980]), ¿dónde empieza y dónde acaba un World Department of World Literature? Una vieja pregunta se impone: ¿qué es y qué no literatura? Con Edipa Maas, ¿qué es y qué no es un mensaje? ¿Qué es mera información y qué es *Sentido*?

Con el fin de dar respuesta a estas preguntas, la estrategia del presente capítulo, que entiende que la forma solemne y aséptica del paper es la mejor para abordar la cuestión del caos y la entropía, es doble. En primer lugar (epígrafes 2 y 3), se ofrecerá una concepción compleja del lenguaje y la literatura a partir de un análisis de la novela *The Crying of Lot 49* en que se destacarán las sintonías entre el pensamiento literario de Pynchon y las valoraciones de Jacques Derrida en cuestiones tales como la herencia, la entropía, la paranoia o la imposibilidad de una hermenéutica. En segundo lugar (epígrafes 4 y 5), y a partir de estos diagnósticos pynchonianos, se propondrá, en línea con Emily Apter o el propio Jacques Derrida, un cuestionamiento del paradigma comparatista de la World Literature, las limitaciones de sus presupuestos modernos y la dudosa deseabilidad de su realización, a través del concepto apteriano de «*oneworldedness*» o del carácter postutópico de la propuesta de Pynchon.

§2

Como Matthews ha observado con perspicacia (2012, 114; también Lord, 1997, 147), Pynchon anticipa en su novela del 1965 algunos de los planteamientos centrales sobre el lenguaje y el significado que Derrida hiciera en sus obras de 1967. Por decirlo con Pierre Bayard (cf. 2017), la obra de Pynchon es un plagio por anticipado del pensamiento de Derrida, y *The Crying* es el texto que revela a Edipa y al lector la primera máxima, desesperante y angustiada, del lenguaje: «Ne pouvoir faire précéder absolument l’écriture par son sens. [...] Le sens doit attendre d’être dit ou écrit pour s’habiter lui-même et devenir ce qu’à différer de soi il est : le sens » (Derrida 1967, 21-22). Lo que el lector de *The Crying*

comprende durante la novela es, justamente, que no se puede descifrar ni interpretar, sino tan solo experimentar (Greif 2015, 231); o, mejor, que tratar de interpretar y de descifrar el libro es, a su vez, experimentarlo; que no hay distinción entre ambas, tampoco entre percepción e interpretación. Leer es producir: no consiste en decodificar, sino en sobredecodificar, como señalara Barthes (cf. 1984). Esa es la difícil (paranoica) lección que comprende Edipa en su detectivesco deambular por San Narciso y San Francisco. Como albacea, debe saber que una herencia nunca es tan sólo un lote, sino una tarea, la proyección de un mundo, como ella misma se atreve a apuntar en su agenda (Pynchon 2016, 83). Ello no es sino una anticipación más, en esta conversación entre improbables contemporáneos, a *Spectres de Marx*. En su (falso) comentario de Pynchon, escribe Derrida:

Si la lisibilité d'un legs était donnée, naturelle, transparente, univoque, si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on n'aurait jamais à en hériter. On en serait affecté comme d'une cause – naturelle ou génétique. On hérite toujours d'un secret – qui dit « lis-moi, en seras-tu jamais capable ? ». (1993d, 40)

El gran error de Edipa, el que la llevará a preferir la paranoia a la realidad, consiste en pretender darle un sentido a la herencia *sin* escribirla; ordenarla y « crear constelaciones» (Pynchon 2016, 92) *sin* producirla ni inventar alguna estrella; ejecutarla *sin* diseñarla ella misma: «¿No consistía parte de su misión acaso en dar vida a lo que se había conservado, en tratar de ser lo que era Driblette, la máquina invisible del planetario, en revestir la herencia de un 'sentido' estelar y vibrátil?» (Pynchon 2016, 83).

Aquí se muestra el funcionamiento del exceso en el trabajo de Pynchon, y toda la problemática de la comunicación o de la efectividad del lenguaje como transmisor –también, el problema de la traducción–. La lectura siempre añade algo, el suplemento sustituye y adjunta al mismo tiempo. El Libro –la obra– no es un comentario, ni una explicación, ni una copia del Mundo: es otro mundo, un mundo otro que implica, a su vez, la alteración del mundo: no hay comunicación sin alteración, no hay sentido sin resto ni diseminación; no hay, en suma, comunicación sin W.A.S.T.E. *communication*. Ni un único mensaje, ni un solo mundo, ni una única voluntad de Inverarity, sino la capacidad de cualquier resto, de cualquier información, de cualquier materia para producir mensaje y multiplicar el mundo, esto es, a la inversa, de cualquier sentido de volverse significante. En su obsesión por *la* verdad y la univocidad, Edipa se pierde en el laberinto de la ciudad y la mensajería; su fracaso en el desciframiento de la herencia y las tramas del sistema de mensajería Trys-

tero consiste en buscar una comunicación que no deje resto, una traducción perfecta y sin resquicios, una interpretación definitiva. Es una de las últimas metafísicas enredada en la diseminación de sus propios deseos:

Edipa se preguntó si, al final de aquella aventura (en el caso de que tuviera final), se quedaría igualmente con una acumulación de recuerdos relativos a indicios, anunciaciones, insinuaciones, y no con la verdad misma, la verdad fundamental, que en cada ocasión parecía demasiado deslumbrante para que la memoria la retuviese (2016, 96-97)

Insiste más adelante en su transcendentalismo:

Nada de la noche podía conmoverta, nada la conmovió. La reiteración de los símbolos bastaría, puede que además sin conmociones, para minimizar la noche, incluso para desgajársela de la memoria. Estaba condenada a recordar. [...] Cada indicio que se presenta tiene que poseer su propia diafanidad, sus inequívocas posibilidades de permanencia. Pero como es lógico se preguntó si estos «indicios» diamantinos no serían más que formas de compensación. Para reparar la pérdida de la Palabra directa y epiléptica, el grito que podía anular la noche. (2016, 118)

En todas las pistas que Edipa recoge en su deambular por San Francisco y otros parajes californianos, encuentra lo mismo: información *sin* sentido, restos/R.E.S.T.O.S. [*W.A.S.T.E.*]. de comunicación en lugar de comunicación *de verdad*. Justamente, el nombre del servicio postal alternativo, W.A.S.T.E., es un acrónimo de We Await Silent Tristero's Empire (2016, 169, 139). El nombre alude también a la trompa taponada que lo simboliza, y representa precisamente una palabra muda, una palabra sin sonido/sentido: lo que Schubert Moen (2010, 32) ha denominado «el silencio de comunicación (útil)». El proceso que llevará a Edipa directa a la paranoia consiste en que la escoria y el desecho «signifies –and starts to make (or fake) messages of its own» (Greif 2015, 245). Los restos del lenguaje se tornan en comunicación R.E.S.T.O.S., en un sistema autónomo de significado que se disputa con el pretendidamente verdadero el valor de las palabras, al añadir unas marcas inaudibles, imperceptibles, residuales (como Tristero y Tryster, *différence* y *différance*) (Pynchon 2016, 130). Si la comunicación fracasa, no es por la

escasez de sentido, es por el exceso de sentido (a saber, por el significante como una materialidad irreductible a su dimensión semántica). En el éxito excesivo del signo radica la ruina de la comunicación –es decir, de la comunicación entendida como la transmisión de *un* mensaje y *siempre el mismo*. Es en el propio funcionamiento entrópico del lenguaje, señalan Pynchon y Derrida, donde la metafísica de la comunicación naufraga. *Plus d'un*, no puede decir nunca uno, ni uno solo.

De este modo, cuanto más información obtiene Edipa, menos puede comunicar, más se frustra su propósito de univocidad y verdad redentora: obtiene información y datos aleatorios sin sentido alguno, o con demasiado sentido (Lehan 1998, 271-2): el mundo y su presunta verdad se diseminan, se multiplican, proliferan volviendo cada vez más improbable una sola imagen, una única clave para el gran problema de la herencia. De poco sirve, y tal creencia consumirá a Edipa, que el mundo rebose de información si de ella no puede extraerse un orden, una estructura semántica cerrada y cósmica. Todas las averiguaciones de Edipa resultan enloquecedoras si no conducen por igual a ratificar un fenómeno histórico –un sistema de mensajería contra el monopolio estatal del correo– que confirme la integridad de la historia y la unidad de la realidad –la posibilidad, en fin, de *un* mundo, uno solo–. O solo hay un sistema de mensajería Trystero, o cualquier cosa es un mensaje y Edipa alucina; o hay un sentido definitivo, o cualquier significante es significado y viceversa y Edipa alucina; o hay una literatura mundial definible y sistematizable, o cualquier texto puede convertirse en literatura y Edipa alucina:

Detrás de las crípticas callejuelas habría o un significado trascendente o sólo la tierra. [...] Un significado de otro orden detrás del evidente o ninguno. O Edipa en el éxtasis circunvalatorio de una paranoia auténtica o un Tristero real. Porque o había un Tristero tras la fachada de la herencia americana o sólo existía América y si existía América nada más, la única forma que por lo visto le quedaba a Edipa para continuar y engancharse a ella como pudiese consistía en recorrer el ciclo foráneo, insurcado, asimilado y completo de alguna paranoia (Pynchon 2016, 182).

Desde luego, Edipa alucina, pero esta alucinación de ama de casa aburrida de ciudad de provincias es más crítica que la paranoia conspiranoica globalista de que existe –o puede construirse– un Mundo, una Palabra, un Orden establecido. La estupidez de su viaje es más lúcida que el delirio de la clasificación. Un mismo supuesto constituye el

texto como libro y el espacio como mundo, y es la noción de propiedad, de identidad propia. Si Edipa viaja es porque este supuesto está en ruinas en California, y todas las cosas son, al menos, dobles.

La paranoia está ligada a la obsesión «de que todo estuviera articulado lógicamente» (45), a la univocidad del entendimiento, esto es, a la misma distinción entre verdad y simulacro, significante y significado. En suma, o la paranoia o la entropía; o la ilusión estupefaciente o el apogeo del desorden; o la Verdad o lo Real. La agudeza de Pynchon consiste en preservar hasta el final esta disyuntiva como un momento de indistinción: Edipa jamás sabrá si está desempeñando una investigación fundada para una ejecución rigurosa de la herencia de Inverarity o un estúpido vagabundeo por los suburbios de San Francisco y sus clases sociales más bajas, una búsqueda sin principio ni fin, cuya empresa crece y se complica en lugar de resolverse a menudo que esta avanza.

Todos, el santo del agua capaz de encender candiles, el clarividente cuya amnesia es el aliento de Dios, el verdadero paranoico para quien todo está organizado en alegres o amenazadoras esferas trazadas alrededor del palpito axial de sí mismo, el soñador cuyas palabras equívocas sondean los pozos y vericuetos de la verdad, antiguos y hediondos, todos se conducen con la misma pertinencia especial respecto de la palabra o respecto de aquello para protegernos de lo cual aparece, amortiguadora, la palabra. La elaboración de una metáfora era entonces un impulso hacia la verdad y una mentira, según donde se estuviera: dentro y a salvo o fuera y perdido. Edipa no sabía dónde estaba ella (Pynchon 2016, 129)

Jamás sabrá si hay algo ahí fuera del texto que fundamente ontológicamente sus asertos, puesto que el texto, el lenguaje, está diseñado para funcionar en la ausencia de tales fundamentos, más allá de su contexto «original», su emisor o su receptor destinado: las trompas enmudecidas de Trystero seguirán sugiriendo –incluso aseverando– en los sellos de Inverarity, independientemente de si alguna vez Trystero existió verdaderamente, que un sistema de mensajería *como* el de Tristero *puede* haber existido. Cualquiera de nuestras certezas, parece sostener Pynchon, cualquiera de nuestras posiciones, tesis o convicciones, es el producto –hasta que se demuestre lo contrario– de una paranoia: la racionalidad lógica, parece comprender íntimamente Edipa, es paranoica. Sostiene así el Dr. Hilarius,

Por una parte estoy yo, por la otra los demás. Ya sabe, con el LSD, según hemos comprobado, la diferencia se diluye. Los límites pierden solidez. Aunque yo jamás he tomado esa droga, prefiero quedarme con una paranoia relativa, así por lo menos sé quién soy yo y quiénes son los demás. ¿No será por esto por lo que también usted se negaba a participar, señora Maas? (Pynchon 2016, 136)

83

Dougherty (1995: 75) ha observado cómo la paranoia resulta en *The Crying* una metáfora para desplegar el impulso de imponer racionalidad a una situación irracional. La investigación de Edipa comienza justamente cuando esta cree encontrar coincidencias sospechosas entre la representación de *The Courier's Tragedy* y la historia que ha escuchado en el bar The Scope [El Radio de Acción] y desea saber «si hay alguna relación» (Pynchon 2016, 77), averiguar «hasta qué punto había sido una casualidad» (81) o si se trataba, antes bien, de una sólida causalidad del destino y la voluntad de Inverarity. Toda la novela está afectada de esta indeterminación entre casualidad y causalidad, verdad y simulacro, haciendo de cualquier hermenéutica un despliegue de síntomas paranoicos: la banda tributo de los Beatles se hace llamar The Paranoids (27), el abogado Metzger es tan atractivo como una estrella de cine (28) y es capaz de conquistar a Edipa desdoblándose en su yo actor de la infancia y su papel adulto de abogado ejecutor de la herencia, las posesiones de Inverarity son en buena medida un paquete de acciones de Yoyodyne, término que resulta una copia manipulada a su vez de industrias como Gyrodyne Company of America, Teledyne and Teradyne y Rocketdyne. Aparece una copia de Kirk Douglas, el Dr. Hilarius imita a un agente de la Gestapo (16), hay dos sistemas de correo en juego, diferentes copias de la obra de Wharfinger (que, a su vez, es un autor ficticio), sellos falsificados en la colección de Inverarity con más valor que los originales por su rareza, la sospecha omnipresente de que se está filmando una película (58) y una larga serie de acrónimos manipulados (Puetz 1991, 374), como IA (Inamorati Anonymous), ACDC (Alameda County Death Cult), o CIA (Conjuración de los Insurgentes Anarquistas): cualquier palabra puede convertirse en acrónimo, como D.E.A.T.H. o W.A.S.T.E., imponiendo una nueva lógica más allá de su significado corriente, o conjuntamente con su significado corriente.

La grieta no está en una carencia del lenguaje, sino en que este siempre dice varias cosas al mismo tiempo, o nunca dice una sola. La novela misma, en tanto que todo se

parece demasiado a la obra jacobita de Wharfinger (Pynchon 2016, 64), es ya un simulacro de una realidad inventada. El gran problema de la interpretación en *The Crying* consiste en olvidar que es el lenguaje quien genera sus efectos de verdad como un gesto retórico, y no la verdad quien sustenta al lenguaje mediante un gesto de adecuación. En este sentido, no hay interpretación, sino tan sólo Maas interpretación: *plus d'interprétation, plus de lecture*. No hay una verdadera herencia, sino *a lot*: el alarido sin fin de ese lote, su ejecución en forma de azar, porvenir, subasta. Las condiciones de legibilidad de esta vasta herencia de Inverarity que es América y sus sistemas de comunicación –o la comunicación como sistema– no se encuentran, sino que se inventan y deciden. Esta confusión, como un primer y único error, y pese a la exactitud de todo lo demás, es el único error del paranoico, pero también constituye su condena.

Aun así, ¿por qué preferir la paranoia? Al igual que el Dr. Hilarius prefería instalarse en una paranoia relativa, ¿por qué Edipa desea también que toda su investigación no sea más que un espejismo y un producto de su enfermedad? ¿Por qué no dar credibilidad y sustancia a lo que ha visto con sus propios ojos? Reflexiona Edipa:

Había visto con sus propios ojos el funcionamiento de un circuito de R.E.S.T.O.S., a dos carteros de R.E.S.T.O.S. matasellos de R.E.S.T.O.S. Y la imagen de la trompa con sordina inundaba prácticamente toda la bahía. Deseaba, sin embargo, que todo fuera fruto de la fantasía, consecuencia inequívoca de sus diversas heridas, necesidades, anfractuosidades ocultas. [...] Deseaba saber por qué la posibilidad de que fuese real hacía que se sintiera amenazada de aquel modo. (Pynchon 2016, 132)

Un poco antes expresa el mismo desasosiego:

O Trystero existía por derecho propio o era una suposición, tal vez una fantasía de una Edipa obsesionada y metida en los entresijos de la herencia del muerto. Puede que allí, en San Francisco, lejos de los haberes tangibles de dicha herencia, hubiera alguna forma de desembarazarse de todo el asunto, de liquidarlo con discreción. Sólo tenía que conducir sin rumbo aquella noche, a la buena de Dios, y comprobar que no sucedía nada, para convencerse de que era puro nerviosismo, una de sus minucias que su comecocos solucionaba (110).

No creerse sus propios hallazgos y descubrimientos llevaría a Edipa a invalidar su sentido de la realidad y a hundirse en su rutinaria cotidianidad de ama de casa de un suburbio que cocina lasaña y asiste a reuniones de Tupperware. Creer, al contrario, que existe una red de mensajería alternativa a la red de mensajería habitual, que existe no un sistema global de comunicación, sino dos, tiene consecuencias peores: afirmar o reconocer una rotunda pérdida de libertad, un control y una vigilancia inaguantables. Es, en efecto, esta sospecha continua el gran espasmo paranoico de la novela: desde adolescentes espías de los escarceos amorosos en el motel Jardines de Eco (Pynchon, 2016: 42) hasta la persecución imaginaria que sufre el Doctor Hilarius (133), hay sospechas en Fangoso Lagoons de que Inverarity y Di Presso son vigilados con prismáticos (57), sospechas de Metzger de que La Cosa Nostra vigila continuamente (61), de que existen espías por doquier, y «siempre hay gente al acecho, gente que escucha» (64). El propio sistema W.A.S.T.E. pretende evitar justamente que la administración abra y lea las cartas (123), aunque a su vez tiene que hacer circular algunas cartas con el simple pretexto de garantizar su funcionamiento y continuidad: de nuevo, información falsa y sin importancia, restos de comunicación, para no detener la turbina de transmisión semántica.

Sin embargo, ¿por qué se conjuga este constante recurso a la vigilancia con la paranoia? Porque ambos se basan en la afirmación de que todo, cada cosa, tiene *un* significado. Es decir, que el lenguaje está saturado de significado, que es un sistema cerrado. ¿Ello qué implica? Que el mundo entero es decible, es decir, que *todo* es visible, conocible, vigilable, cuantificable. Que nadie está a salvo del control semántico, que en todo reposa una soberana identidad. La World Literature es la forma más lograda de ciudad biopolítica. El gran sueño de la racionalidad moderna, su apogeo, produce el monstruo del totalitarismo y la videovigilancia –o un sistema paranoico–. Resulta entonces preferible para Edipa afirmar que su entendimiento está enfermo y deteriorado a asumir que ningún signo está a salvo del lenguaje, que cualquier materia, hasta el despojo más informe, puede poseerse en forma de significado, pertenece al imperio de la semántica. El temor de Edipa se acrecienta al comprender que la tarea de Inverarity para amasar su fortuna no ha sido otra, precisamente, que especular con el suelo (52), y que todo San Narciso le pertenece (41) en forma de alquileres, paquetes de acciones y burocracia. Todo tiene una sola firma y constituye una única pertenencia, el legado de un ente abstracto (¿Inverarity o *In-veracity*?) cuya voluntad ha sido revelada y debe ser obedecida, ejecutada, interpretada rectamente y sin profanación ni sacrilegio. La alternativa a la paranoia, en fin, es un escenario orwelliano de control sin término:

¿cómo había acabado por suceder algo semejante en un país que antaño había contado con excelentes posibilidades de diversificación? Pues ahora era como caminar por el mapa de la memoria de un ordenador gigantesco, los ceros y los unos hermanados en lo alto, colgando como esculturas móviles en equilibrio por la derecha y por la izquierda, tupidos por delante, infinitos tal vez (182).

El Dr. Hilarius prefiere la suave paranoia cotidiana que le permite afirmar su identidad y diferenciarse de los otros al caos de la desintegración posmoderna de la subjetividad. Edipa prefiere la paranoia, el descrédito y la pérdida de tiempo de una investigación evanescente antes que aceptar la certeza de que todo tiene un sentido, controlado, cognoscible y apropiable. Conforme avanza la novela, el progreso de la pesquisa de Edipa hacia el descubrimiento de un sistema de comunicación secreto y la ordenación de la herencia de Inverarity se conjugan con una creciente entropía de la información, que se confunde con la realidad «cuando se traducían en formas escritas» (2016, 109), según John Nefastis. Como Lord ha señalado (1997, 147), la novela avanza desde un momento de grado cero de misterio –una aburrida ama de casa después de haber ingerido quizá demasiada «kirsch» en la fondue– hacia un grado creciente de desorden, incertidumbre y confusión. Cada paso que Edipa da hacia o bien la confirmación de la existencia de Tristero o bien hacia su refutación –¿cuál es más importante para la ejecución de la herencia?– genera un nuevo orden de desorganización, un nuevo pasillo en el laberinto: historias cada vez más disparatadas, sociedades secretas más absurdas –como la de Peter Penguid, la de los Enamorados Anónimos (IA), etc.–, pruebas más irrisorias que bifurcan sin cesar su camino.

O absolutamente todo, en su proliferación acósmica, tiene un único sentido total, que escapa al mundo fenoménico, o hay una sobreabundancia de signos, una diseminación, que colapsa la posibilidad de cualquier sentido. Edipa teme lo primero; la novela, en su errático progresar, celebra lo segundo: sin final ni principio genuinos (Jahshan 2010, 12), comienza en lo anecdótico, acaba en la indeterminación, abruptamente, con unas azarosas palabras que le dan título, que conforman su título como la ley aleatoria y entrópica a la que la novela se somete. Así, Greif (2015, 250) ha observado que el relato funciona «como si Pynchon estuviera titulado el libro con una interrupción arbitraria en un sistema de circulación que no tiene propiamente principio [...] como si la falsa búsqueda de un final, su definitiva arbitrariedad e imposibilidad en un período cíclico sin fin, fueran dispuestos para infectar al libro mismo». Como reconoce Edipa, «cualquier

cosa valía» (Pynchon 2016, 83), cualquier cosa que se encontrara suponía un éxito si, al fin y al cabo, «no sabía lo que buscaba» (78). También, por ello, suponía un fracaso.

84

La escritura de Pynchon celebra, así, la enfermiza proliferación entrópica de un proceso de significación que produce sentido sin necesidad de ningún criterio de verdad, simplemente como una máquina. De esta forma, supone una perversión de los ideales racionales de la Modernidad tales como la transparencia, la comunicación universal o la exactitud del lenguaje: es como si Pynchon hubiera decidido jugar hasta el final con las cartas que el régimen utópico que propugnaba la Ilustración le repartía, agotar los propósitos y las promesas de la comunicación, emprender alegremente el proyecto de la traducción definitiva y ponerlo en obra –ponerlo en escritura–. Sin embargo, jugar hasta el final con estas cartas ha conllevado una realización paranoide y totalizadora del proyecto moderno: algo así como una post-utopía. Si el pensamiento de Pynchon es de ascendencia posmoderna, si su trabajo constituye una literatura crítica con cierta idea de Modernidad, es justamente por poner a funcionar hasta agotarlos a unos ideales que pertenecen, en última instancia, a la propia Modernidad, y que quedan desacreditados en su mismo cumplimiento. Como señala Lehan, el legado de la Ilustración es una forma neurótica de experiencia (1998, 275); la noción agustiniana de orden universal, a cuyo registro ontológico se le añade el epistemológico –el hermenéutico, si se quiere–, se torna en Pynchon en una idea impregnada de obsesiones de neurótico que conducen al delirio (Puetz 1974, 126); el entusiasmo del sistema hegeliano que brilló en el centro del pensamiento europeo decimonónico se torna en una miríada de fantasías privadas, tentativas de vigilancia, oportunidades para el lucro, probabilidades de neurosis (Puetz 1974, 137).

Si la literatura de Pynchon constituye un argumento *contra* la literatura mundial, ello se debe precisamente a este carácter postutópico: muestra, en la ejecución del proyecto universalista de la comunicación y el entendimiento, que la única salida es una disyunción irresoluble entre o bien biopolítica agresiva y tecnologías del yo salvajes, o bien una alegre paranoia que penetra, como la niebla en San Francisco, todos los recodos de la ciudad. La inteligencia de Pynchon reside en pensar hasta el final, sin límites ni paliativos, qué significa especular con el suelo. En qué consiste una herencia basada en la apropiación del espacio y la sistematización del signo.

El espacio literario que ensaya Pynchon es postutópico por una razón más: su devenir heterotopía. Si acaso la heterotopía, como señaló Foucault (1967; 2010), reproduce en su interior el mismo orden del sistema que la expulsa de su seno, la novela *The Crying* esconde su clave de lectura no fuera del texto, sino dentro de él, con un recurso barroco (teatro dentro del teatro) que tensa aún más el problema de las condiciones de legibilidad. De este modo, es el motel Los Jardines de Eco (*Echo Courts*) el que, en tanto heterotopía, guarda en miniatura el mismo infinito problema de lectura tal y como la novela lo encarna. Ello gracias a dos elementos: el primero es el episodio erótico que Edipa y Metzger protagonizan ante el televisor en una de sus habitaciones y el juego de striptease o «Verdad o prenda» que entretienen (Pynchon 2016, 28ss). Toda la escena se antecede por una sospecha paranoica: «O Metzger lo ha trucado todo [...] o ha sobornado al técnico de la emisora local para que emitan esta película, todo es parte de un plan, un complicado plan de seducción. Ay, Metzger» (30-31). Pero más sugerente resulta la heterotopía de la lectura que tiene lugar: efectivamente, el cortejo y la seducción se despliegan en forma de un juego de striptease. Cada vez que Edipa se equivoque, tendrá que quitarse una prenda. Eminente metáfora de lectura, la verdad –que, à la Nietzsche, es mujer– se desnuda, se desvela (*aletheia*, etc.) y se despoja de las capas que esconden su cuerpo luminoso, simulacro a escala del pensamiento ingenuo de Edipa cuando supone que ejecutar una herencia consiste en ordenar lo dispuesto, que para leer una carta basta con abrirla y que, para interpretar la ciudad, basta con distinguir la comunicación de los restos de comunicación, la apariencia de la realidad, el polyester de la piel.

Pero, ¿qué ocurre cuando deciden entregarse a este juego? Edipa corre al cuarto de baño y se viste con toda la ropa que llevaba para su viaje, embutiéndose hasta seis bragas, amén de otros complementos. Celebración del principio de entropía: cuanto más ropa se quiera quitar, más ropa habrá; el striptease, contra lo establecido, consiste en ponerse mucha ropa en lugar de quitar una poca. Del mismo modo, cada sello mudo que Edipa investiga le lleva a una nueva sociedad anónima, a otra conspiración, a otras tantas propiedades de Inverarity, hasta que el resto más exiguo se convierte en verdad, y todo el polyester es piel; o la piel entera se vuelve áspera como el polyester. Por más que se desnude, la verdad no se desvela, sino que se retira con cada prenda y se hace siempre de rogar. La escena culmina arbitrariamente: un bote de laca desata el caos cuando, al romperse, sale disparado y zumba por todo el cuarto de baño, interrumpiendo el juego erótico y la escena de lectura: el ruidoso azar de una subasta. Pero realmente no acaba ahí, sino donde empezó: con la paranoia de Edipa, pues

el frasco, pensó, era consciente de su trayectoria, a no ser que un mecanismo ultrarrápido, Dios o un ordenador digital, le hubiera programado de antemano su enrevesado camino; pero ella no era ningún mecanismo ultrarrápido [...] (Pynchon 2016, 37)

El segundo elemento es más sencillo: el parecido razonable entre Edipa y el rostro de la escultura de la ninfa Eco (26). Toda la novela gira entorno a la indiscernibilidad entre original y copia, voz y eco, situando el problema de la repetición en primer plano. *The Crying* podría ser una reescritura americana de *Edipo Rey*, si bien su protagonista no emprende un largo viaje para encontrar a su padre (economía del retorno, producción de sentido como conservación del origen, teleología del espacio, biopolítica del hogar). Edipa Maas busca los restos de un novio muerto –ha de ejecutar un testamento– y no a un padre vivo que mata por el camino; no tiene una relación amorosa con su madre, sino con su abogado; su divagación no consiste en la búsqueda de la verdad de su historia, sino en la constatación de un simulacro: un sistema de comunicación paralelo, las inversiones en Real State de su exnovio (aneconomía de la diseminación, proliferación de sentido como perturbación del origen, desterritorialización del espacio, heterotopía del motel). Además, no en balde la búsqueda de Edipa arranca motivada por la alteración de una copia, esto es, por la inclusión por Driblette, director de escena de *The Courier's Tragedy*, del término «Trystero» en uno de los versos (¿o era Tristero?), del mismo modo que los sellos de Inverarity están alterados con un resto, el símbolo de R.E.S.T.O.S., la trompeta muda que los falsifica y a su vez les da más valor que los originales. Igual que Edipa, tras la muerte de Driblette, jamás conocerá los motivos para esa alteración, la existencia o no de Tristero y si acaso existió la W.A.S.T.E./R.E.S.T.O.S. *communication*. El juego erótico de Edipa y Metzger culmina, en el orgasmo del sexo anodino, no con más luz, sino con los plomos fundidos y el televisor apagado. Se trata, una vez más, del apagón provocado por The Paranoids por una sobrecarga eléctrica –e informativa– del sistema (42): el exceso de luz resulta más cegador que la oscuridad. El exceso de información cortocircuita el sentido.

Así, la lectura que Pynchon ensaya en *The Crying* celebra, además de la ilegibilidad del texto, la ilegibilidad de la ciudad (Lehan 1998, 271). Edipa es, en sus palabras, como un detective de los seriales radiofónicos de antaño (Pynchon 2016, 124), y este elemento confiere, aunque distorsionada, la forma narrativa de una historia de misterio (Lord 1997, 146; Lehan 1998, 271, 287) en que quien investiga, desprovisto de cualquier habilidad de la racionalidad holmesiana, pero enfrentado a un enigma exponencialmente más abstruso, obtiene como respuesta ante su interrogatorio de la ciudad la imposibilidad de la certeza.

Una vez perdido el significado transcendental, el proceso hermenéutico es puesto en cuestión y la ciudad es un espacio de misterio, imposible de descodificar. La teoría literaria y el urbanismo se complementan mutuamente (Lehan 1998, 9), como Barthes o Certeau expusieron en sus trabajos: El problema de la literatura mundial, pues, es también un problema de espacio: supone el problema de articular la literatura en la forma del mundo, una de las ideas de totalidad kantianas (cf. Apter 2012). En la primera visión desde una loma que Edipa tiene de San Narciso, señala

El ordenado laberinto de edificios y calles, contemplado desde una perspectiva elevada, se extendía ante ella con la misma claridad impensada y pasmosa que la placa del circuito. Aunque sabía menos de transistores que de californianos del sur, en la forma exterior de unos y otros había algo cifrado y de significado oculto, de orientación comunicativa. No parecía haber límites a lo que el circuito impreso habría podido decirle (si hubiera querido averiguarlo) (Pynchon 2016, 24).

Leer, al fin, no es sino una actividad nómada, un viaje que los personajes de Pynchon emprenden, del mismo modo que el lector escribe y reescribe la novela (Jahshan 2010, 5-6). Del mismo modo que Edipa proyecta un mundo paranoico en su afán por descifrar la herencia, el lector produce una novela en cada lectura (Matthews 2012, 90): *The Crying* no es un mundo literario cerrado, sino el mundo que los lectores tejen y vuelven a tejer, como el cuadro de Remedios Varo *El tapiz del mundo* anuncia al final del primer capítulo. Solo hay lectura, no palabras; tan solo restos, no obra: solo ruinas y nomadismo de motel, pero ni mundo ni *grand tour*. La obra, si la hubiera, «no significa nada», como Driblette explica a Edipa (Pynchon 2016, 78). Así continúa, ofreciendo una imagen precisa de un concepto de lectura demasiado ortodoxo, demasiado paranoico:

Sois como los puritanos con la Biblia. Fanáticos de la literalidad. Tú sabes dónde está la obra, ¿verdad? No está en el archivador, ni en el libro que buscas, sino –salió mano del vaporoso sudario de la ducha y señaló la cabeza suspendida en el aire– aquí dentro. Para eso estoy yo. Para dar corporeidad al espíritu. ¿A quién le importan las palabras? (80)

La narrativa de Pynchon no solo conversa y anticipa los hallazgos de Derrida a propósito del lenguaje y la lectura, sino que muestra la indistinción entre las dos formas de herme-

néutica que Ricoeur, otro contemporáneo de la novela, señalara en su ensayo sobre Freud (1965): la hermenéutica de la recolección, la que Edipa pretende en su ordenación de la herencia y su ejecución del testamento, comienza a confundirse con la hermenéutica de la sospecha, la que Edipa, sin quererlo, no puede dejar de practicar, en que sentidos más agudos y capciosos se esconden tras el significado establecido y corriente de las cosas.

La lectura de la ciudad, así, es la tarea en que consiste la herencia de Inverarity. O mejor, según Edipa, «la herencia era Norteamérica» (Pynchon 2016, 178), San Narciso carece de fronteras, «no se diferencia en el fondo de cualquier otra ciudad, de cualquier otra herencia» (180). De un lado, y desde una perspectiva eurocéntrica, podría concluirse que la herencia que Europa lega a América es la pregunta por su identidad como espacio, si acaso se considera, con Lehan, que las ciudades americanas son «una representación» de las europeas (1998, 167). De otro, presuntamente con menos compromisos europeístas, que la pregunta por el espacio es indisociable de la pregunta por el texto, encadenadas ambas a la espinosa y arisca cuestión del sentido (y de la interpretación, y el marco, y la frontera). Consecuencias literarias y políticas, de nuevo, están en juego. El exceso y el resto (el despojo, el suburbio, lo insignificante, los cualquiera) atascan el sistema de la interpretación y claman, una vez más, un espacio otro, una ilegibilidad desesperanzada en que, si hay algo unívocamente significativo, no sea ni transcendencia ni revelación, sino tan solo el producto de alguna paranoia. El lenguaje genera trastornos paranoicos en tanto que hace creer constantemente en la existencia real de instancias y referencias, sentidos abstractos más allá de sus palabras, cuando detrás de las palabras no hay más que palabras, y de nuevo palabras otra vez.

A propósito pues de las implicaciones de la política literaria en la novela, ¿cómo pensar desde *The Crying* los paradigmas de la *World Litterature* (sea el de Damrosch (2003), Moretti (2000; 2003), o Casanova (2005))? ¿En qué forma contestan a las especulaciones del suelo (literario) de un sistema global de literatura?³⁹ Según Matthews (2012, 115), Pynchon muestra mediante Edipa cómo un modelo de lectura basado en la ingenua transparencia del lenguaje fracasa y propone la ambigüedad como una forma

productiva de lectura. Su escritura se desplaza de las tendencias universalizantes y globales del conocimiento y el mercado hacia una forma de participación y activismo político más democrática y descentralizada. Si el sistema capitalista puede concebirse, como apunta Ryan (2014, 190), como una empresa que ocupa y se apropia de lugares tanto literal como metafóricamente, territorializando el espacio y sometiéndolo a su dominio (el legado de Inverarity), un sistema literario mundial responde a propósitos semejantes.

Edipa comprende durante su viaje las perniciosas implicaciones políticas y literarias de los procesos totalizantes de lectura e interpretación (Matthews 2012, 111), y su tránsito por la ciudad, así como su afinidad por la paranoia como única alternativa a la traducción total, pone en circulación la multiplicidad y la vibración incontrolable de la ciudad: no en vano San Francisco y Los Ángeles son descritos en diversas ocasiones como un cuerpo, o San Narciso como ese circuito que, aún en su codificación exhaustiva, podría seguir sugiriendo, como los californianos del sur, mensajes y más mensajes. Tanto en el cuerpo como en el circuito, órganos, códigos y funciones son excedidos por la inabarcable potencia semántica de la materia, de la misma forma que el sistema de comunicación estatal estará contestado o cuestionado por otro sistema de comunicación que, en su precariedad periférica, arruina los afanes de completud de aquel. En este sentido, como Bose ha sugerido (2016, 91), el énfasis de Pynchon en el carácter textual de los elementos que conforman el Trysterio y la comunicación W.A.S.T.E. describe una propuesta particular de literatura subversiva que cuestiona la legitimidad del canon literario y de la composición del sistema al señalar la convencionalidad de su conformación institucional⁴⁰.

Apter ha observado en el trabajo de Pynchon (también en el de DeLillo, Kennedy O'Toole, Roth, Vollmann) una tentativa de ofrecer una traducción crítica del *literary world-system* en lo que denomina «paranoid planetarity» (Apter 2013, 74) o «paranoid globalism» (70). Como si se sustituyera el original por la copia hasta indiferenciarlos, como si W.A.S.T.E. y la organización alternativa insurgente reemplazara a la oficial. Como si, según sugeríamos más arriba, hubiera tratado de llevar hasta los extremos un sistema literario basado en un mundo unívoco y común, cuya construcción da no obstante como

39 Si nos permitimos aglutinar de esta forma los distintos proyectos de literatura mundial, es porque todos, de un modo u otro, responden a los ideales de racionalidad moderna o metafísica de la comunicación que hemos señalado. Todos constituyen especulaciones con el espacio literario en tanto que valoran la literatura como un conjunto de propiedades literarias –con sus revalorizaciones y devaluaciones, sus finanzas, sus intereses y sus acciones. En todos ellos se refleja un proyecto de cosmopolitismo ilustrado que sólo se realiza bajo la forma del capitalismo y que supone la misma economía política del signo que aquel. Es en este sentido en que toda utopía sólo se realiza como post-utopía; y toda racionalidad, como paranoia.

40 Las tesis de Bose son, no obstante, más agudas y precisas, al estudiar la decisión del joven Pynchon de publicar algunos capítulos de *The Crying* en revistas literarias consolidadas como *The Saturday Evening Post*, *Esquire*, *Cavalier* o *The New York Times* y revisar el impacto de estos en el *status quo* del capitalismo literario, como si la circulación de mensajes de W.A.S.T.E. se infiltrara o reemplazara los circuitos de correo oficial y contestara su validez. La participación distorsionante del trabajo de Pynchon en estos canales pertenece, así a la dinámica misma de la novela (Bose 2016, 90).

resultado, lejos del orden racional y cosmopolita que promete su ascendencia ilustrada, lo que Apter denomina *oneworldedness*, un sistema laberíntico y desbordado que genera a su vez otros sistemas y otras lógicas. Explica Apter:

Oneworldedness, in contradistinction to these paradigms of world-systems, planetarity and transnationalism, envisages the planet as an extension of paranoid subjectivity vulnerable to persecutory fantasy, catastrophism, and monomania. Like globalization, oneworldedness traduces territorial sovereignty and often masks its identity as another name for «America». But where globalization is an amorphous term applied to economic neo-imperialism; to projections of the world as an ideologically bicameral yet fatally integrated single community; to the centrifugal pressure of dominant world languages and literatures (English, Mandarin Chinese, Spanish, Russian, Arabic); to the homogeneity of culture produced under capitalism; and to an essentially *non-comparative* model of comparative literature, oneworldedness, as I am defining it, refers more narrowly to a delirious aesthetics of systematicity; to the match between cognition and globalism that is held in place by the paranoid premise that «everything is connected» (Apter 2013, 71-72).

Pynchon ha jugado el juego de la utopía y ha acabado construyendo un espacio postutópico plagado de fallas, agujeros, nomadismos y procesos de territorialización y desterritorialización, en una dinámica entrópica imparable. Ha mostrado paradójicamente la imposibilidad de un mundo en común y de un sistema literario común mediante su puesta en obra. No ha podido más que traducir la aspiración enciclopédica e ilustrada (Bacon, Leibniz, etc.) de la comunicación universal y el conocimiento científico definitivo en un mundo de conspiración y biocontrol en el que todo está conectado e impera la sospecha de estar vigilado en todo momento. Al plasmar en estos términos paranoico-políticos la herencia de Norteamérica, debilita y cuestiona el sistema de democracia liberal, el monoculturalismo americano, el pensamiento unipolar y la política unilateral (Apter 2013, 98): cuestiona la estructura misma de un sistema literario mundial, la mundialización de la literatura (la literatura como *mundo*). La lectura y la lógica de la interpretación están desbocadas, descontroladas y sin brida, y no encuentran ningún pretexto para detenerse ni ningún significante que conforme el sentido en que detener su paso.

La Norteamérica paranoica de Pynchon, el laberíntico San Francisco plagado de trompas mudas que recorre Edipa día y noche, nos motivan a leer como literatura cualquier texto, a encontrar mensajes en cualquier esquina: «To read as novel or aesthetic diagrams the financial and political webs of connectedness unfurling in the news on a daily basis» (Apter 2013, 96). El hecho de que, como sostuviera Derrida (1999, 190; Cf. Derrida&Attridge 2009), cualquier texto sea virtualmente literatura hace de este proyecto, y del proyecto de la World literature, una empresa paranoica, enfermiza e irrealizable. Con ella, se ponen en cuestión los grandes paradigmas contemporáneos hegemónicos en Humanidades, cuyo estatuto, tratado como literario, pone de manifiesto su idiomática (su historia, su trayectoria singular) y su carácter convencional, y desvela las posibles estrategias político-económicas de colonización cultural y literaria que hay detrás del ascenso de etiquetas como «modernismo», «posmodernismo», «realismo», etc. En suma, y como valora Apter,

Paranoia, I am suggesting, underwrites a one-worldist paradigm that differs from transnational or global ascriptions of world-systems theory in its full realization of the psychotic dimension of planetarity. Unlike Jürgen Habermas's rationalist and decidedly unpsychotic model of universal communicative reason, [...] paranoia as world-system signals the dark side of planetary utopianism. Planetary utopianism view the globe as an ecology of *potential* and aims to enhance rather than ransack human languages, natural reserves, and institutions of socioeconomic justice (Apter 2013, 77).

85

Una última observación paranoide para concluir. Derrida pronunció en Yale durante el curso académico 1979-1980 una serie de lecciones sobre literatura comparada con el título *Le concept de littérature comparée et les problèmes théoriques de la traduction* (cf. Derrida 1979-1980), publicadas parcialmente como «Who or what is compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation» (Derrida&Prenowitz 2008). En este trabajo, Derrida comentaba el artículo de Étiemble en la *Encyclopaedia Universalis* sobre literatura comparada, observando al respecto la misma lógica paranoica que Pynchon hacía funcionar en *The Crying*. «The Pynchon experience» invade también el pensamiento de Derrida cuando, en su lectura, sostiene:

His article [Etiemble's] is very interesting because it is very reasonable and because the very exposition he develops of the rationality of the discipline he wants to defend leads him to such extremities that it makes one think about the ultimately paranoid structure of this encyclopedic rationality. If we were to follow the imperturbable logic of this article and of its declared project, the entire world would become an immense department of comparative literature administered by the International Association of Comparative Literature [...]. Not only will you see that I am not joking (neither is Etiemble, and I consider that he is right, that he is developing here a rationality that is immanent to the thing itself), but even that this is not the product of a simply utopian project: I claim that these structures [*dispositifs*] exist, in a form that is visible or not (there is such an association, there are international funds producing complex decisions, allocations, complex disputes that are not very visible but verifiable, there is even a police force, as there is in each discipline moreover, a way of regulating relations of cohabitation or cooperation by force, on the national and international levels). (Derrida&Prenowitz 2008, 31)

Derrida sigue inesperadamente a Pynchon y ofrece, en su lectura de Étiemble, ese espacio literario paranoico y totalitario al que se asomaba Edipa Maas, esa dinámica de los sistemas literarios que, en su afán de inclusión y clasificación, absorben absolutamente cualquier texto, agotan la virtualidad del lenguaje, incluyendo, como sostiene Étiemble, artes plásticas, cine o música como textos literarios en ese inmenso departamento, promocionando a cualquier enunciado del llamado lenguaje ordinario, una vez devorada toda correspondencia personal, toda diarística, y todo lenguaje sospechoso de literario.

La conclusión de Derrida es, como la de Edipa, una disyuntiva sin salida, que afecta en su centro a los estudios literarios y expone, una vez más, ese carácter contagioso, parasitario, de la literatura:

I believe that it [Etiemble's article] expresses directly and without detours the broad outline of the spirit that governs, that necessarily governs the original [*princielle*] foundation, the very constitution of every department of «Complit». (To be complete or not to be.) (33)

En suma, Pynchon despliega en *The Crying* una forma de lectura paranoica y entrópica que canta la proliferación de significado y el colapso del sentido en un espacio literario, el suburbio, que resulta ilegible por su exceso de información. Esta abundancia de significante que funciona sin referencia ni fundamento hace del mundo, en tanto que texto, un gigantesco y postutópico departamento de literatura mundial. Si este existe, solo puede tener lugar bajo la forma de la paranoia, de lo que Apter denomina *oneworldness*, como una traducción heterotópica de los ideales organicistas y sistemáticos de la epistemología ilustrada. La completud definitiva de este sistema, aunque sea un sistema de Comp Lit, solo puede gestarse bajo la forma del trastorno neurótico. Todo puede convertirse en literatura y constituir un mensaje, y ello implica que la literatura no puede ser total, puesto que es infinita. Cualquier proyecto literario pone de manifiesto su convencionalidad y arbitrariedad en tanto que esta infinitud contesta la legitimidad de sus límites y su entereza. La ciudad, en suma, excede el mundo; la literatura excede el sentido. No hay orden, sino entropía; no hay trayecto, sino errancia. No hay interpretación, sino una lectura sin término, exhaustiva, agotadora, que se nos impone con la fuerza y la fascinación de una herencia sin testamento.

Los Angeles Times

Proclamation of a Local Emergency for Homelessness in the County of Los Angeles

As of early 2022, Los Angeles County had 69,144 unhoused residents, including 70% (48,548) that were unsheltered, the highest number of unsheltered persons in the Country. This crisis is not new and has significantly accelerated over the last decade.

Since 2015, the number of unhoused individuals in Los Angeles County has increased by 55%, from 44,359 to 69,144. The residents of Los Angeles County see this crisis play out daily and desire an effective and compassionate solution.

[...]

Los Angeles County has experienced other emergencies over the decades, including earthquakes, wildland fires, civil unrest, and the COVID-19 pandemic. Each of these emergencies were unique and required different responses. Homelessness is a specific and prolonged emergency that is impacting more individuals than other emergencies.

⌘

MOTION BY SUPERVISORS LINDSEY P. HORVATH AND KATHRYN BARGER 10/01/2023

Long Beach⁴¹

I am the least difficult of men. All I want is boundless love.

Frank O’Hara, “Meditations in an Emergency”

§1

Long Beach es la última parada de la “Long Beach Branch”, una línea de LIRR que conecta Madison Avenue, en el centro de Manhattan, con la zona sur de Long Island.

Hay una Long Beach al menos en ocho estados de Estados Unidos.

§2

Aunque se llame *Sex and the City*, la serie estrenada en 1998 cuenta las historias de Carrie, Miranda, Samantha y Charlotte en Nueva York, las historias de una amistad. Esta amistad entre mujeres es el fundamento secreto de una pequeña sociedad, la red afectiva que rescata y protege contra todos los golpes de la vida y el desamor. *Sex and the City* no es una serie sobre sexo, es una serie sobre la amistad en Nueva York.

Tanto porfiarnos en la amistad de niños y adolescentes, parece un horizonte cancelado o eludido en la edad adulta. El sexo señala esa elusión.

⁴¹ Fue Héctor Andrés Rojas quien me habló por primera vez de Monalisa Ojeda.

§§

Una frase solitaria compone el guion del corto *The Windshield Wiper* de Alberto Mielgo (2021): “Love is a secret society”. Las preguntas que suscita esta lacónica definición a propósito de las relaciones entre afectos (*love*), textos (*secret*) y espacio urbano (*society*) son las que trataremos de abordar a través de la lectura de *Las beauty queen* de Iván Monalisa Ojeda, una colección de cuentos que compone un mosaico con las vidas de trabajadoras sexuales migrantes travestis y transexuales en las calles de Nueva York. El bosquejo de estas cuestiones no solo nos permitirá reflexionar sobre una afectividad alternativa al entramado de vínculos heteropatriarcales entre individuos que sostienen las sociedades occidentales contemporáneas, sino que llevará la reflexión al territorio literario para pensar cómo se escribe el amor, cuáles son los cuerpos, los textos, las palabras del amor. Si la intuición de Mielgo es acertada y el amor es indisociable de un cierto pensamiento del secreto, ¿cómo escribir aquello que está más acá de las identidades? ¿Cómo dar cuenta de aquello que no está del lado de los sujetos, sino de los cuerpos, aquello que no está del lado de las palabras, sino de la escritura?

El volumen de cuentos de Monalisa Ojeda describe un viaje desde una forma de convivencia a otra, y la trayectoria de este viaje es, a su vez, un recorrido por la ciudad de Nueva York. Sus personajes, todos ellos migrantes, se pasan las noches y las vidas caminando por la ciudad, de barra en barra y de hotel en hotel, con el doble propósito de permanecer en la ciudad y mantenerse invisibles: es decir, con el propósito de trabajar como prostitutas y, al mismo tiempo, burlar a la policía. Esta contradicción no solo espolea sus larguísimos paseos, sino que reconoce que Nueva York es, al menos, dos ciudades.

El primer Nueva York es el de Frank Sinatra, pero también la ciudad biopolítica que describía Cavalletti en su trabajo (2010). Por la noche, este Nueva York es un espacio prácticamente desierto, Monalisa Ojeda apenas describe algunos coches, y desde luego no hay alusiones a las multitudes ni gentíos propios de las metrópolis. Todos, casi todos, duermen en la noche, y este vacío hace más aprensibles las dos lógicas que caracterizan la ciudad contemporánea. La primera es la lógica económica que hace de la metrópolis un inmenso no-lugar, gobernado por relaciones económicas y, por ende, por aquellos sujetos considerados productivos. Al fin y al cabo, la ciudad contemporánea se diseñó por y para ellos, y el criterio de la productividad, que es también un criterio transversal de clase, raza, capacidad y género, se torna un índice de expulsión de la ciudad. Los cuentos de Monalisa Ojeda narran una continua expulsión de cualesquiera cuerpos no productivos a los submundos del espacio público, señala los modos en que cualquier convivencia y cualquier afectividad que no satisfaga aquel criterio de productividad –y, por tanto, sus

condiciones de clase-raza-capacidad-género– es perseguida o se vuelve imposible. En línea con estas reflexiones, Izaskun Chinchilla observa en *La ciudad de los cuidados* (2020):

El privilegio del que han gozado las actividades productivas ha forzado a definir a las y los ciudadanos como individuos que contribuyen a la productividad. Son fontaneros/as, repartidores/as, comerciantes o empleados/as. Las características biológicas (edad, género, complejión, estado de salud) y subjetivas (carácter, gustos, red de afectos) no son consideradas cuando se conforma, se regula y se gobierna una ciudad. [...] ¿Quiénes han realizado tradicionalmente esas actividades (inversión, logística y empleo) que centran la atención política? Varones, en edad laboral, no inmigrantes, con cierto poder adquisitivo y, de forma habitual, sin condicionantes físicos o cognitivos especiales. Al regular observando un tipo particular de actividad, estamos otorgando un protagonismo político implícito a los actores tradicionales de esas labores (61)⁴².

De este modo, continúa Chinchilla, las ciudades han ido convirtiendo en “rasgos de vulnerabilidad” todas aquellas características físicas y cognitivas “distintas a las del agente productivo” (63). El criterio económico no solo define el diseño urbano de una ciudad para garantizar la inversión, la logística y el empleo, sino que expulsa los sujetos y las formas-de-vida que no satisfagan tal criterio. Es aquí donde la lógica biopolítica de la excepción entra en juego: el espacio público de la ciudad se produce a partir de una vigilancia, control y expulsión sistemática de lo improductivo. Si la ciudad neoliberal biopolítica no es una “ciudad de los cuidados” es porque no acoge, sino que ataca las formas de vulnerabilidad. De ahí que, como recuerda Leslie Kern en *Feminist City* (2020), toda una

42 Chinchilla sostiene que, por mor de la productividad, “las características biológicas (edad, género, complejión, estado de salud) y subjetivas (carácter, gustos, red de afectos) no son consideradas cuando se conforma, se regula y se gobierna una ciudad” (idem). Mas al contrario, a nuestro parecer, la prosa de Monalisa Ojeda señala la convivencia entre una determinada posición en un sistema de sexo-género-raza y aquella productividad. Pone de manifiesto que la eficiencia de un agente productivo depende también de su condición de varón heterosexual blanco en edad laboral y la nacionalidad en regla. Uno de los entrevistados de *Paris is Burning!*, el documental de Jennie Livingston sobre la escena de los balls en Nueva York de los 80, explica: “When you’re a male or a woman, you can do anything. You can have sex on the street if you want to. The most somebody will say is, “Hey, get a hump for me,” you know. But when you’re gay, you monitor everything you do. You monitor how you look, how you dress, how you talk, how you act”.

serie de espacios solidarios y seguros para las comunidades queer, gay o lesbianas, como la zona de Park Slope en Brooklyn, han ido perdiéndose a causa de la gentrificación (76-77).

Por ello, los espacios que Monalisa Ojeda describe al evocar este Nueva York son o bien una emergency room (Monalisa Ojeda 2019, 55ss), o bien el calabozo del first precinct de Nueva York (13ss), o bien calles surcadas por policías encubiertos que arrestan a las prostitutas que hacen la noche. Los agentes encubiertos se coordinan con otras unidades que van patrullando la ciudad, deteniendo y recogiendo a tantos sujetos improductivos/ilegales como quepan en sus furgonetas. “En el bote” (14) describe estas redadas:

Los agentes se acercaron a hablar con mi supuesto chofer. Y sí, Santa Claus era un undercover. Un policía encubierto.

Así que lo de siempre, lo de tantas veces. Fui llevada al precinto de la calle Catorce. El first precinct de Nueva York. Cuando me metieron en la furgoneta, ya estaba casi llena. Nada raro, eran como las cinco de la madrugada. La última vez, cuando otro undercover me había hecho caer, fui la primera en la van. Como no eran ni las diez de la noche tuve que estar más de cuatro horas ahí esperando que la camioneta se llenara. Poco a poco fueron cayendo mis colegas, chicas arrestadas a la salida de algún strip club o que trabajaban en barras.

Monalisa describe la escena con experiencia y aburrimiento, como una persecución rutinaria y farragosa, que no por más monótona es menos violenta. Tal escena revitaliza la dinámica de las sociedades disciplinarias que Foucault describiera clásicamente en *Vigilar y castigar* (cf. 1993), pues la gestión de una ciudad se desarrolla a través de la circulación por espacios de encierro, y el espacio público-productivo se sostiene en esta gramática del encierro que encontrará su correlato en las heterotopías que describiremos luego.

La dinámica del encierro se sostiene en un presupuesto productivista: si la noche es tiempo de descanso y no se trabaja en las calles, todo aquel que esté por la calle es sospechoso, potencialmente un delincuente, y el trabajo policial consiste en garantizar la pulcritud del espacio económico verificando o no esa sospecha mediante los protocolos habituales de identificación. Volverse invisibles es entonces la tarea de chicas como Monalisa, y para volverse invisibles lo mejor es darse por muertas: las chicas trans han de dar su *deadname*, o al menos un nombre correspondiente a su *deadgender*, una identidad ficticia que satisfaga la lógica biopolítica tanto como contradiga la situación real:

La primera vez que caí presa, una loca en la patrulla me aconsejó. No debía dar nunca mi nombre verdadero. Lo mejor era decir que eras puertorriqueña, así nadie te molestaría ni averiguaría si eras legal o ilegal: los boricuas son ciudadanos. Y sobre el número social debía decir que lo había olvidado [...] Por eso, desde mi primer arresto me hice llamar Juan Cruz. ¿Por qué Juan? ¿Por qué Cruz? No tengo idea (17).

De ahí que, cuando en esta ocasión Monalisa se inventa el nombre de “Luis Rivera” y el policía, al revisar sus antecedentes, encuentra el primer nombre, la respuesta irreverente de la detenida es “Llámeme como quiera, I’m both” (18). Así, para hacer clientes y a la vez no ser identificadas, las chicas van de coche en coche, pidiendo *rides* a quien quiera pararse: “A ver si aparecía algo, algún carro. Can you give me a ride? Si me decían que sí, me montaba. Y si no les sacaba algún dinero, igual me daba el aventón” (13). Este transitar vagabundo por la ciudad se combina con los “cambios” o los “montajes” de la narradora, que se traviste según la ocasión: “Mi amiga, la Maru, vivía cerca, en los proyectos de Chelsea. Allí me cambiaba de él a ella o de ella a él. Así que taco, taquito, tacón, Iris Chacón” (idem). Judith Butler decía que la identidad era un “error necesario”. Para las personajes de Monalisa Ojeda es un salvoconducto, una forma de trabajar, un escudo, una condena.

Los personajes de los relatos aparecen en esta geografía urbana como algo que no son, pero que constituye su única identidad: o bien son identificados con sus nombres masculinos anteriores a la transición, o bien como sujetos productivos, esto es, como prostitutas –la otra opción, claro, es que sean reconocidos como enfermos o criminales, y así reclusos en un hospital–. Esa geografía urbana se revela como un espacio en el que los afectos solo tienen cabida en tanto que transacción económica: no se reconocen si no es por ese gobierno, de modo que se despolitizan para economizarse. De este modo, la ciudad es un espacio hostil que inhabilita cualquier forma de cuidado improductivo, un espacio en que el sujeto, en tanto vida nuda, solo puede protegerse por ese mismo poder que lo avasalla. El espacio público de la ciudad es masculino, económico, identitario, y en un espacio así, tal es la certeza que encarnan las biuty Queens, es imposible amar y también cuidarse: solo hay vínculos de competitividad o gobierno. En el cuento “En el bote” queda bien claro, una sola está segura en su cama: “Nunca te tires ni te sientes en una cama que no es la tuya. Aquí lo único que tenemos son nuestras camas. Es nuestra única propiedad. Ni los guardias nos molestan cuando estamos acostados” (31), aprende la protagonista en la cárcel. También, en “Adriana la chimba”, dos trabajadoras sexuales encuentran un colchón abandonado en la calle y deciden saltar sobre él. “En Colombia”, le

dice Melanie a Monalisa, “cuando una puta que hace la calle se encuentra con un colchón tirado, debe subirse y saltar. Eso a una le trae dinero” (47). En esta geografía neoyorkina, que conformaría lo que podría denominarse espacio público, no hay lugar para los afectos, sino solo para una policía del deseo.

La lógica de la excepción tiene sus rutinas policiales, pero también cuenta con otras más brutales. No satisfacer estos criterios supone asumir la condición de una vida que puede ser violentada y masacrada impunemente. Monalisa lo cuenta en “Los claveles de Jennifer”: después de estar trabajando en el pick up bar Edelweiss, vuelve con otras chicas al hotel donde viven y se encuentran un montón de flores. Jennifer “era una trans hondureña y estaba castrada” (41), y aparentemente esa había sido la causa del asesinato: su cliente se sintió engañado “por una loca” y la ahorcó (ídem):

Tal como diría Angie Xtravaganza, la madre de Xtravaganza House, esos asesinatos eran parte de lo que significaba ser una transexual en Nueva York. Aunque le agregaría que era parte de la vida de una trabajadora sexual justo antes del cambio de milenio y de la caída de las Twin Towers. No importaba nada lo que pasaba con gente como nosotras. Jennifer no tenía familia que abogara por ella. Nadie estuvo detrás de los detectives [...] la policía no iba a investigar la muerte de otra loca asesinada y más encima prostituta. Eran los riesgos que se corrían (43).

Lo que señalan estas vivencias es que no solo la ciudad es un espacio inhabitable, sino que es un espacio de muerte, comandado por lo que Valencia denomina “necroeconomía” (cf. 2010): una administración de la violencia, tan regulada por la ley como sumergida, una administración que produce el orden del espacio público como un orden sostenido en la productividad capitalista y en una heterosexualidad obligatoria. En ese orden las vidas inmundas de las chicas como Monalisa, Jennifer o la Manuel solo se traducen como fracasadas o como masacrables, como vidas que no cuentan, que no merecen ser lloradas, y que por tanto han de ser invisibles o invisibilizadas, silenciosas o acalladas, irreconocibles o vigiladas. Su mera existencia, su mero modo de vida –su convivencia, sus vínculos– pone en juego la ideología de la familia y el hogar que mantienen firme, como su complemento, el espacio público, profesional y masculino de la calle.

Si pueden ser asesinadas impunemente, es porque en algún sentido ya están muertas o no existen.

§4

Women’s underwear holds things up
Men’s underwear holds things down
Underwear is one thing
Men and women have in common
Underwar is all we have between us

Ferlinghetti, “Underwear”

Sophie Lewis observa en *Abolish the family!* que “the family is an ideology of work”, de modo que “to be a ‘working family’ [...] is a deeply seductive idea; an evocation of security, of harmony, and ‘right reproduction’” (2022, 13-14). La convivencia de las biuty queens se significa entonces desde sus contrarios: antifamiliar, insegura, caótica, inadecuada, extraña. Las chicas habitan la ciudad de Nueva York en tanto que desposeídas de familia y de vínculos de parentesco. Solo se tienen a ellas, como una working class House of Drag, y sus familias aparecen en la memoria o en la fantasía: como proletarias, es otra de las tantas cosas que han perdido. Su relación con ese vínculo, del mismo modo que su relación con el espacio público urbano, es la del fracaso y la violencia. Pero esa desposesión, por violenta y dolorosa, por injusta que sea su pérdida, es ocasión para una forma de afectividad otra. “El casamiento de Sabrina”, el último cuento del volumen, le da un nombre a esa afectividad. Monalisa se sube al LIRR en Penn Station para ir con una amiga a la playa, en Long Beach, donde su amiga Sabrina va a casarse. Para su sorpresa, al llegar a la playa descubre que el novio nunca llegó a la ceremonia y dejó plantada a Sabrina. Pese a ello, todas sus amigas cantan, bailan y se drogan juntas.

El relato cuenta, en ese sentido, varios viajes. El primero concierne a los espacios: el desplazamiento en tren desde Nueva York hasta las afueras, de la ciudad a uno de sus márgenes. Si la primera Nueva York se componía de espacios de encierro, calles vacías y vigilancia policial, un mapa muy distinto de Nueva York se conforma si se atiende a los lugares donde se tejen vínculos afectivos y dinámicas de cuidado. Esta distinción de espacios la marca aquella consigna feminista, “A mí me cuidan mis amigas, no la policía”. Los espacios de las amigas son espacios heterotópicos o no-lugares, un tercer paisaje donde, a base de resistencia, se ha podido establecer una comunidad alternativa a las estructuras y vínculos capitalistas (familia, policía, transacción económica). Por así decir, la ciudad biopolítica va expulsando del espacio una ciudad de los cuidados: les exige su invisibilidad, los hace desaparecer, los señala como degenerados o ilógicos. Estos espacios solo pueden

constituirse en tanto espacios ilegibles, irreconocibles o secretos para sostener sus vínculos. Las amigas se quieren como desconocidas, con los nombres que ellas eligen. Este otro Nueva York, el espacio suburbano donde viven y celebran su amistad todas estas perdedoras, mujeres migrantes y desposeídas –Melanie, la Manuel, Monalisa, Claudia, Jennifer, la Fernando, la Vivian, Sabrina...–, está compuesto de bordes, como la playa, y de heterotopías como hoteles, moteles, barras de bar, pisos compartidos y fiestas. Una de ellas, “Café con Leche”, en pleno Times Squares, acoge los domingos a “toda la comunidad gay latina, y especialmente la trans [...] Era nuestra noche”, se lee en “Los claveles de Jennifer (43-43).

Esa sociedad secreta que es la comunidad de amigas ocupa un espacio inaccesible, ni público ni privado, sino todo lo contrario: el espacio en que esa distinción se desvela contingente, impostada, contraria al hábito en común, capitalista en definitiva. “Cada tanto cambiábamos de barrio para buscar nuevos clientes”, se dice en “La gallina y sus pollitos” (113), y el nomadismo de las trabajadoras migrantes es aquí cifra de su precariedad, de la imposibilidad de habitar el espacio urbano. Estos desplazamientos permiten describir dos geografías urbanas que, aunque superpuestas en el mismo espacio físico, tratan de excluirse mutuamente. Estos otros lugares, residuos de una ciudad inhabitable, son espacios donde la visibilidad es cuestionable y la lógica del reconocimiento falla: por ello pueden ser espacios de transición, de transformación y amistad. De ahí que los sujetos de estos relatos, además de ser migrantes y transexuales, también son, por así decir, *transeúntes*, pues están condenadas a vagar sin un espacio en que establecer su afectividad. Monalisa Ojeda proyecta, en suma, dos imágenes de Nueva York desde la misma historia: la del espacio público, donde es imposible amar, y la del espacio secreto, donde una comunidad distinta –la comunidad de las sin comunidad, la comunidad de las sin nombre, la comunidad de las sin patria– puede inventarse. “Las locas somos duras”, se defiende en “La Rayito”: estos cuerpos representan en su vulnerabilidad una forma de vida que solo se desarrolla resistiendo el avance de los otros espacios, una forma de vida que solo se desarrolla a condición de ser arruinada, relegada al margen, vertebrada en una dinámica de expulsión.

El segundo de los viajes hacia Long Beach que cuenta “El casamiento de Sabrina” concierne las identidades: La narradora no es, como su compañera de viaje, una trans 24/7, así que tiene que montarse cada vez, y en esa ocasión lo hace en el tren: “Los travestis nos tenemos que construir de pies a cabeza cada vez. Now, I’m done from head to toe” (119). Su transición express es la de una identidad normativa oficial a la de una loca, la “loca vintage” que acude a la boda de Sabrina, una denegación o un delirio de la anterior. Monalisa es amiga de Sabrina desde esta transición, desde la desposesión de la identidad que le correspondería en el espacio público. Este cambio de identidad, dejar atrás una identidad normativa y con

reconocimiento legal para abrazar otra que solo se sostiene en el reconocimiento de las amigas supone también el tránsito de una policía del género a una política del deseo. Es en este viaje donde se desatan todas las subversiones, pues esta política del deseo inaugura una forma otra de convivencia, que es la camaradería de las locas.

El tercer viaje señala un cambio en el modo de convivencia. Hay una forma de vínculo sociopolítico del que todas las locas son expulsadas, y es el vínculo del matrimonio: *Las biuty queen* acaba con el plantón de Sabrina en la playa. Pero esa no es su última palabra:

–¡Escuchen! –nos grita de pronto Cassandra.

Alguien, desde su iPhone, ha puesto una canción. Comenzamos a escuchar “Como la flor” cantada por Selena. Volvemos adonde están Pamela, Cassandra, Candy y Diana y nos ponemos a bailar. “Como la flor, con tanto amor, con tanto amor, me diste tú. Se marchitó, me marchó hoy. Yo sé perder, pero ay ay ay...”

–¿Y el velo? ¿Dónde está? –pregunto al notar su ausencia.

–El viento se lo llevó –dice Sabrina entre relajada y risueña.

Todas comenzamos a reír mientras bailamos hasta que se guarda el sol. A lo lejos debemos parecer un aquelarre de brujas multicolores (126).

Sabrina y las invitadas a la boda que no fue configuran un modo de convivencia, una comunidad suburbana que Monalisa denomina “un aquelarre de brujas multicolores”. Esta comunidad está conformada por aquellas que, como canta Selena, “saben perder”, por mucho que les duela: está fundada en una herida y una desposesión, en una pérdida que saben irreparable. Monalisa Ojeda vincula durante todo el volumen al color esta forma otra de cohabitar la ciudad. Así, en “Overdosis”, que inaugura el volumen, las alucinaciones que tiene la protagonista son sombras y voces de colores:

Mi kimono sigue vestido por la mujer que hace un rato estaba arrodillada y boca abajo. Ha levantado la cabeza. Me quedo mirándola. Me dice que no me preocupe. Que no tenga miedo. Que vuelva a recostarme y que trate de cerrar los ojos. Que ya es hora de descansar. Que ellos me cuidarán el sueño. Entonces las voces desaparecen y con ellas todos los colores (9).

Además, en “Los claveles de Jennifer”, Monalisa desea que la muerta esté ahora “en alguna de las tantas nubes de colores que nos esperaban en el más allá” (42-43).

Esta comunidad de colores se compone de varias comunidades. Puesto que no comienza por la identidad, sino por la vulnerabilidad de una pérdida compartida, es primero una comunidad de muertas, una *commourance*, como se muestra en “Los claveles de Jennifer”, pero también en Ortiz Funeral Home, donde todas las amigas se reúnen para despedir a “José Buchillon also known as Amalia, la cubana” (35) –y aquí de nuevo el doble nombre muestra la participación imposible en dos espacios que son la misma ciudad–. Es en ese funeral y en el duelo de Jennifer donde se reconoce este vínculo político: “¿Acaso Jennifer descansa en paz? Ya son veinte años y no se ha encontrado a ningún responsable de su muerte. Es un cold case. Nunca la conocí pero las cosas se quedan en la mente por algo. Hay veces en que están destinadas a rodearte en una espiral de energía que traspasa el tiempo y el espacio” (44). Monalisa prosigue: “Yo, sin decir palabra, cogí la fotografía entre las manos y pensé en todas mis amigas muertas. En Amanda, la trans afroamericana con un rostro que muchas se quisieran, que fue apuñalada en pleno Port Authority. [...] En una colombiana rubia que parecía una muñeca Barbie y que fue asesinada en Australia [...]” (45). El vínculo del aquelarre de brujas no solo es un vínculo de colores, sino que es un vínculo que no se sustenta en una propiedad compartida, sino en un duelo, un duelo que, a su vez, es fuente de una “energía que traspasa el tiempo y el espacio”, como una exigencia de justicia, de otra forma de vida que no se pague con tanta violencia.

Quizá lo más relevante de esta nueva forma de convivencia es que Monalisa la define como un aquelarre de brujas. Retirada a los bosques y las montañas en los siglos XVI y XVII, los aquelarres hoy se siguen celebrando fuera de la ciudad, con la salvedad de que este afuera suburbano atraviesa la ciudad entera, horadada por espacios otros de reunión clandestina. En *Calibán y la bruja* (2010), Federici se ha preocupado por analizar las dimensiones políticas y económicas de estos encuentros nocturnos, despojándolos de la demonización cristiana que tanto sufrieron y que, como la criminalización contemporánea, resultaba un modo de deslegitimar su valor social y señalar su peligrosidad en tanto amenaza a las formas de convivencia instituidas. “Las brujas”, observa Federici, “siempre han sido mujeres que se atrevieron a ser valerosas, agresivas, inteligentes, no conformistas, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias” (221, n.2), de modo que “la sublevación de clases, junto con la transgresión sexual” eran un elemento esencial en la descripción del aquelarre: pese a ser tachada de orgía sexual, obscena y demoníaca, no era sino una “reunión política subversiva” (243).

De este modo, siguiendo a Luciano Parinetto, Federici (2010, 245) señala los rasgos que definen en clave materialista, lejos de su interpretación cristiana, un aquelarre de brujas: en primer lugar, la dimensión nocturna del aquelarre supone una transgresión de la regulación capitalista de los ciclos de producción y reproducción, del trabajo y el descanso. Así mismo, la nocturnidad impugna el régimen diurno de visibilidad y reconocimiento, y con él se entenebrecen también las distinciones entre los sexos y los cuerpos: la propiedad privada y la identidad de género se tornan borrosas y ambiguas. Por último, la idea del vuelo y el viaje, elemento central en las acusaciones de brujería, habría de leerse como una ofensiva contra la movilidad de vagabundos y trabajadores migrantes. En suma, concluye Federici con Parinetto, “el aquelarre nocturno aparece como una demonización de la utopía encarnada en la rebelión contra los amos y el colapso de los roles sexuales, y también representa un uso del espacio y del tiempo contrario a la nueva disciplina capitalista del trabajo” (*idem*).

En todos estos sentidos es un aquelarre la comunidad de amigas que protagoniza *Las biuty queens*. Todos los cuentos de Monalisa Ojeda son, de hecho, lugares de encuentro, donde dos o más amigas recuerdan y conversan mientras caminan, como en “Adriana la Chimba” o en “La Rayito”. Son comunidades de migrantes también, migrantes que comparten las historias de las familias que abandonaron y los países que perdieron, como la historia de Monalisa, que viene de Chile, como se cuenta en “En el bote”, la de “Lorena, la chilena”; la historia de Adriana para migrar desde Colombia, en “Adriana...”, o la de quien cruzó la frontera desde Honduras, con su hermanito en “La gallina y sus pollitos”. Desclasadas, despatriadas, de(s)generadas, es la pérdida lo que les une, la pérdida lo que les duele y, pese a todo, es la pérdida lo que celebran.

Hay dos momentos donde se señala la fuerza de este vínculo entre amigas. En “La Rayito”, tras un largo paseo nocturno para comprar yerba, Monalisa y Rayito se despiden, y Monalisa se queda sola para cruzar el puente que une Manhattan y el Bronx: “La Rayito noqueará a cualquier espíritu violento que se cruce en mi camino. Me siento segura. Camino hacia el Bronx por el puente gélido. Me acompaña la fortaleza de mi amiga mexicana. También la fuerza de tantas otras que saben lo que es cruzar de un lado al otro, lo que es llegar enteras, llenas de recuerdos y sin un dejo de rencor” (81). Esta comunidad de amigas, tejida a través de vínculos de camaradería y no de vínculos familiares, se sostiene, performativamente, con esa “fortaleza de mi amiga” y esa “fuerza de tantas otras” que se atreven a cruzar al otro lado, atravesar una frontera entre países, géneros, identidades, y de hacerlo “sin rencor”, soltando por completo lo perdido.

El otro momento en que se tematiza este vínculo es en “Adriana la Chimba”, en largo recorrido que hacen Melanie y Monalisa. Aquí la mano de la amiga que sostiene y resguarda se señala dos veces casi con las mismas palabras: “Melanie me da la mano, me la da como tantas veces, como siempre”, se escribe al principio del relato (48), que se concluye del mismo modo: “[...] me estira un billete y me da la mano, como siempre lo hace. Como tantas veces” (54).

No poseemos nada, todo lo que hemos perdido nos une. Lo único que tenemos en común es nuestro fracaso y nuestros viajes. Viajes de países, de géneros, de clientes, de lenguas, de drogas, de fiestas. Comunidad desobrada de locas anticapitalistas, todo los compartimos, seguimos juntas hasta el final de la línea, hasta la misma playa de Long Beach.

§5

Recordando su infancia colombiana, Melanie le contaba a Monalisa: “Mis profesores, cuando supieron que venía a Estados Unidos, me felicitaron. Me dijeron que era muy inteligente. Que podía convertirme en un doctor si quería –hace una pausa. Se da vuelta. Me mira y comenta–: Claro, nadie puede negar que tengo mucho conocimiento del cuerpo humano” (51). Ese conocimiento del cuerpo humano, esa sabiduría que desenmascara las violencias del sistema sexo-género y su connivencia con el capitalismo, es lo que tratamos de bosquejar en estos párrafos, aquello que vuelve urgente escuchar a las putas, como vindicaba Llevadot (2022, 99ss).

WITCH son las siglas de “Women’s international Terrorist Conspiracy from Hell”. El acrónimo era empleado por muchos grupos feministas que se formaron en Estados Unidos a finales de los sesenta y que resultaron indispensables en su activismo para el movimiento de liberación de las mujeres. Un fragmento del WITCH Manifiesto, que Fahs ha compilado recientemente (2020), señala los rasgos que componen ese aquelarre de brujas multicolores que canta y baila la pérdida sin rencor en la playa:

WITCH lives and laughs in every woman. She is the free part of each of us, beneath the shy smiles, the acquiescence to absurd male domination, the make-up or flesh suffocating clothing our sick society demands. There is no “joining” WITCH. If you are a woman and dare to look within yourself, you are a Witch. You make your own rules. You are free and beautiful. You can be invisible or evident in how you choose to make

your witch-self known. You can form your own Coven of sister Witches (thirteen is a cozy number for a group) and do your own actions.

Whatever is repressive, solely male-oriented, greedy, puritanical, authoritarian—those are your targets. Your weapons are theater, satire, explosions, magic, herbs, music, costumes, cameras, masks, [...]—your own boundless imagination. Your power comes from your own self as a woman, and it is activated by working in concert with your sisters. The power of the Coven is more than the sum of its individual members, because it is *together* (en Fahs 2020, 288).

En su *Feminist City*, Kern se pregunta cómo habría de concebirse la habitación urbana si las formas tradicionales de hogar heteropatriarcal están ya disminuyendo en favor de otras estructuras económicas y afectivas (2020, 82). “Given all of the ways that women rely on one another to provide not just the emotional support of friendship, but the very material support of shared childcare, elder care, transportation, housing, health care, and so many other completely necessary things, would it not make sense for cities to have the infrastructure to support such arrangements?”, sentencia (ídem). Kern explica algo que la Monalisa, la Manuel y la Melanie sabían desde hace algún tiempo, pero que a veces es necesario, aunque prosaico, poner por escrito: la vida urbana de las mujeres, sean queer, trans o cis, está cambiando, y lo está haciendo estructuralmente: el matrimonio, y la consiguiente vida conyugal van difuminándose en el horizonte –si no es que desaparecen con un soplido alegre–, y cada vez las vidas se componen de períodos más extensos –si no totales– de pura independencia, más allá de vivir en casa de los padres y más acá de establecer relaciones exclusivas monógamas estables (2020, 78-79). Este cambio de estructura económica, correlativo a una estructura social, habría de traer otro imaginario, otros sueños, otros deseos más allá de la ideología de la pertenencia, la familia y el hogar. Esa afectividad otra es la que se piensa en el Nueva York heterotópico de Monalisa Ojeda: el aquelarre en lugar del matrimonio, el aquelarre como fracaso feliz del matrimonio. La comunidad de las biuty Queens, como aquelarre de brujas, reemplazan los vínculos de parentesco, basados en valores burgueses de propiedad y posesión, por vínculos de camaradería, sostenidos en algo así como una moral proletaria basados en la pérdida y la desposesión, en una empatía de vulnerabilidades.

Autoras contemporáneas como Sophie Lewis han tratado de componer una genealogía de la abolición de la familia en aras de articular otras formas de sociabilidad y de habitación, otros “urban futures”, como decía Kern. Si escuchamos a las putas y a las brujas es para que nos enseñen ese saber, que no hace sino señalar que, en términos económicos y

biopolíticos, la familia no es otra cosa que una “tecnología de privatización” (Lewis 2022, 31): un modo de producir capital de parentesco, capital emocional, social y simbólico para generar una desigualdad estructural como base social. En esa línea, autores contemporáneos como Michael Hardt (2020, 2017) y Dora García (2020) han tratado de rescatar las reflexiones que Alexandra Kollontai hiciera en textos como “Las relaciones sexuales y la lucha de clases” (2023 [1921], 129ss) para pensar formas de vínculo no burguesas, no capitalistas, esto es, no basadas en el valor de la propiedad. Ya Kollontai escribía “la moralidad burguesa, con su familia individualista encerrada en sí misma basada completamente en la propiedad privada, ha cultivado con esmero la idea de que un compañero debería ‘poseer’ completamente la otro” (2023, 135-136). ¿Se puede cambiar de idea, cambiar de familia?

Lecturas como las de Kollontai señalan las limitaciones y los problemas de los vínculos familiares para mediar el deseo colectivo de cuidado y compañía que cualquiera tiene en tanto ser vulnerable, y permiten por tanto pensar una convivencia no-familiar, una forma de cohabitación que no esté mediada por lo que Hardt denomina “property love”. Inspirado en Kollontai, Hardt escribe (Hardt in Lind 2020, 63-64):

The root of the problem, Kollontai claims, is what I call property love, that is, the fact that we regard our bonds to each other in terms of ownership and property relations. The distinctive feature of Kollontai’s position, then, is that the critique of love is inherently a property question and thus overcoming property love requires not only equality — equal property, for instance — but also a radical social transformation, an explicitly anticapitalist project. It is only once that property love is abolished can we then begin to invent a new love, a revolutionary love, a red love.

Las historias de Monalisa Ojeda, como las de *Sex and the City*, se presentan como historias de sexo y amor romántico, pero son siempre historias de amistad, historias de redes afectivas que desvelan el sexo, la familia y el amor romántico como formas ideológicas que encubren y justifican un régimen de explotación y exclusión, el mismo régimen que apuntala, en su falsa neutralidad, el espacio urbano como espacio público. Los personajes de Monalisa siguen soñando con una boda y un hogar y una pareja estable (“Mientras el tren va por su rumbo, pienso en lo bien que debe estar sintiéndose Sabrina. Hoy se casa. [...] Trato de imaginar mi rostro sobre el de ella, soñando que soy yo la de las nupcias” (Monalisa Ojeda 2019, 122)), pero su alegría y su ánimo, su vida está siempre en otra

parte: si no dejan de viajar y de transicionar, es para redirigirse una y otra vez a esa comunidad de amigas, para salir una y otra vez de aquel mal sueño familiar-capitalista en el que siempre aparecen como la loca, la ahogada, la abandonada o la fracasada: su conciencia crítica, la salida de la ideología, coincide con su conciencia afectiva, con ese conocimiento del cuerpo humano que es, a su vez, una saber de la fuerza de las amigas, de todas aquellas que han cruzado alguna vez.

Monalisa Ojeda imagina, a través de esta amistad alegre, jovial, una convivencia urbana de camaradas basada en tres principios que Hardt describe siguiendo a Kollontai: la igualdad en las relaciones, el reconocimiento mutuo de los derechos del otro —la no posesión del corazón ni del alma del otro—, y la sensibilidad camaraderil [*Comradely sensitivity*], la capacidad para escuchar y entender el modo singular en que piensa y siente el otro (Hardt in Lind 2020, 162-163). Siguiendo también el trabajo de Kollontai, Dora García destaca la capacidad política de esta otra forma de amor, la fuerza de esta sociedad secreta que es el amor. La herencia de Kollontai, señala, consiste en vindicar “el potencial del amor (un término que en su caso significaba sexo, cuidado, comunidad, colectividad y camaradería) como herramienta transformadora, de transformación social” (2020, 40). ¿Qué política urbana, qué formas de ciudad reclaman esta nueva política de los afectos, esta convivencia, tan antigua y tan rebelde, de las amigas y las brujas y las locas? ¿Cómo vivir juntas sin tener nada en común, después de perderlo todo? ¿Cómo vivir juntas sin ser nadie, siendo antes bien vulnerables? ¿Cómo vivir juntas si estamos transitando, si somos viajeras, migrantes, transeúntes? La literatura heterotópica de Monalisa Ojeda nos permite articular esas preguntas, nos enseña el conocimiento de esos cuerpos viajeros, cómo sienten y cómo celebran y disfrutan y se duelen y se enrabian. Nos permite articular la exigencia política de un Nueva York en el que se pueda dormir, una ciudad post-Frank Sinatra.

Ofrecemos por mor de la argumentación la definición de cuidado que presenta The Care Collective en su manifiesto para señalar la afectividad específica que entrelanza las vidas inmundas de las biuty Queens: “‘Care’ is also a social capacity and activity involving the nurturing of all that is necessary for the welfare and flourishing of life. Above all, to put care centre stage means recognising and embracing our interdependencies” (2020, 13). El hallazgo del Care Collective que resulta particularmente valioso para nuestra reflexión sobre la afectividad heterotópica es señalar el carácter extrafamiliar de esta forma de cuidado a través de una su resignificación del término “promiscuo”, una resignificación paralela a todas las resemantizaciones que Monalisa Ojeda sostiene al hablar de locas y putas y brujas. Aquí la promiscuidad del cuidado no trata de denunciar una sexualidad desenfrenada, lujuriosa y nociva, no trata de estigmatizar el deseo como una amenaza, en su desregulación, para el

orden económico liberal de la familia. Antes bien, aquí la promiscuidad señala la necesidad de amar y cuidar más allá de los límites y los cauces familiares, la pertinencia de vehicular nuestro “deseo colectivo de cuidado” (Lewis 2022, 83) a través de vínculos menos exclusivos, menos desiguales, menos injustos, menos rígidos y naturalizados.

Ofrecemos la definición de cuidado que presenta The Care Collective en su manifiesto para señalar la afectividad específica que entrelanza las vidas inmundas de las biuty Queens: “‘Care’ is also a social capacity and activity involving the nurturing of all that is necessary for the welfare and flourishing of life. Above all, to put care centre stage means recognising and embracing our interdependencies” (2020, 13). El hallazgo del Care Collective que resulta particularmente valioso para nuestra reflexión sobre la afectividad heterotópica es su resignificación del término “promiscuo”, una resignificación paralela a todas las resemantizaciones que Monalisa Ojeda sostiene al hablar de locas y putas y brujas. Aquí la promiscuidad del cuidado no trata de denunciar una sexualidad desenfrenada, lujuriosa y nociva, no trata de estigmatizar el deseo como una amenaza, en su desregulación, para el orden económico liberal de la familia.

Antes bien, aquí la promiscuidad señala la necesidad de amar y cuidar más allá de los límites y los cauces familiares, la pertinencia de vehicular nuestro “deseo colectivo de cuidado” (Lewis 2022, 83) a través de vínculos menos exclusivos, menos desiguales, menos injustos, menos rígidos y naturalizados. La idea de un cuidado promiscuo como base de una afectividad heterotópica, de la convivencia de las amigas o la comunidad de las locas, devuelve la reflexión y la experiencia de los vínculos y los afectos al espacio de la ética y la política y lo sustrae del espacio determinista de la naturaleza y la economía: lo devuelve al desierto suburbano. Así lo define el Care Collective: “Promiscuous care is an ethics that proliferates outwards to redefine caring relations from the most intimate to the most distant. It means caring more and in ways that remain experimental and extensive by current standards. We have relied upon ‘the market’ and ‘the family’ to provide too many of our caring needs for too long. We need to create a more capacious notion of care” (2020, 35).

Este es el último viaje de las biuty queens. Cualquier otro de los viajes que emprendan las llevarán a este viaje.

Rancho La Brea

§1

Su casa está en obras para reparar los daños causados por un corrimiento de tierras, y mientras tanto Holly y la narradora alquilan mes a mes un apartamento en Rancho La Brea. El cuento se titula “Tonight is a Favor to Holly”, se incluye en *Reasons to Live*, que Amy Hempel escribió en 1985. El título del cuento refiere a la peculiar situación de la narradora, que tiene una cita por la noche con un tipo que no le interesa lo más mínimo, pero se verá con él para complacer a su amiga Holly. Tanto el amor como la vida en Rancho La Brea tienen la forma y los ritmos de la espera. Lo deseado de la protagonista de volver a su casa cuando esté reparada coinciden con sus ganas de volver al apartamento con Holly después de la cita. Volver a casa es volver a la amistad, todo lo demás es tiempo de espera. No es de extrañar que vivan juntas, en la casa que está en obras y en el apartamento en que esperan a que terminen esas obras. El tiempo de la espera es un tiempo muerto, vacío de acontecimientos, pero también es, como decía Andrea Kohler, un tiempo regalado (2017).

La vida de la narradora, que trabaja en una agencia de viajes que tiene por lema “We Never Knowingly Ruin Your Vacation” (Hempel 2006, 21), se describe a través de un accidente que tuvo en la carretera: aparentemente hay un club de gente que ha muerto al caerse por alguno de los acantilados con vistas que hay en la Highway One (26), “it’s called going west on Highway One”. La protagonista piensa en ello cuando evoca un accidente que tuvo la furgoneta de las mudanzas: “It spilled my whole life down a mud ravine [...] Mold embroidered the tablecloths, and newts danced in my shoes” (idem.). Su trabajo es aburrido y rutinario, se ha cansado de los amantes, no tiene ninguna expectativa en su vida, que esta escampada y sin mucho orden, como su ropa por la carretera y el fango. Desde esa posición, la narradora se dedica a esperar.

Para poder esperar, y hacerlo de verdad, es preciso que la historia pierda su lógica, que no vaya a ninguna parte, que no tenga ningún sentido. En ese vacío de sentido parece situarse igualmente la narradora: mientras que otras personas se asoman al acantilado para disfrutar de sus vistas y acaban matándose en su ambición por obtener una panorámica y construir un horizonte, la narradora pasa de largo, prefiere no interpretar ni contemplar nada: “The message was heavy-handed, but I changed lanes and continued west toward home. I say an omen that big can be ignored” (26). Su vida se sitúa en una particular privación de sentido, y sucede ajena a toda interpretación. Lo que queda cuando se desvanecen las expectativas y los sentidos, aquello que resiste cuando se renuncia a cualquier horizonte panorámico de expectativas, es la mera banalidad de la repetición, la insistente y protocolaria rutina. Anulada la estructura teleológica que confiere a la historia un sentido que haga de centro organizador (algo por lo que vivir, algo que conservar), Rancho La Brea se sitúa en el tiempo que falta para que algo así como un orden de la Historia se complete o culmine, pero ese resto de tiempo, el tiempo que al tiempo le falta para llegar a su plenitud, se vuelve estructural: no hay nada que venga a colmarlo. Rancho La Brea, al lado del aeropuerto de Los Ángeles, es una región de las penúltimas cosas, las cosas que vienen antes de que llegue lo último, que no llega nunca. En su *Historia*, Kracauer explicaba que este tiempo, el de las últimas cosas antes de las últimas, más allá de teleologías, pura contingencia y accidente, es en el fondo el tiempo de la historia en su sentido más material y secular. Quizá sea ese el desafío a pensar: que el tiempo de la Historia hoy no es el de la superación dialéctica hegeliana, sino el de la repetición insomne y presentista, que es el tiempo que marca la ubicuidad de la lógica económica en tiempos de capitalismo tardío. No en vano lo único que pasa o lo único que cuenta en esas vidas es el trabajo en una agencia de viajes.

Todo el cuento se articula desde una temporalidad de la espera: la narración se encuadra en la doble espera de volver a casa tras la reforma y aguardar a que llegue la hora de la cita. La cita misma, a la que acude solo para hacerle un favor a su amiga (ella haría el plan de siempre de irse con Holly a tomar un Ron Cola a la playa mientras se pone el sol), es también una forma de espera: “At least I can look forward to getting home. Holly will be waiting up. She’ll make us a Cobra Kiss—that’s putting the rum in pomegranate juice. We’ll have seconds. Then she’ll carry herself to the bedroom like a completed jigsaw puzzle” (24). Holly, igual de aletargada en esa espera inmensa, confiesa “I’d sooner salt myself away and call it a life”, a lo que añade “But there’s all this research” (22). Por último, cuando evoca los cincuenta y cinco minutos de conducción a La Miranda, para trabajar, la narradora vuelve a evocar este tiempo detenido: “It takes me fifty-five minutes to drive one

way, and I wish the commute were longer. I like radio personalities, and I like to change lanes. And losing yourself on the freeway is like living at the beach—you’re not aware of lapsed time, and suddenly you’re there” (20). La temporalidad del relato se articula a través de estos “lapsed times”, “waiting up”, “looking forward”, “salt myself”, se mantiene vivo por el horizonte de algo que está por llegar, aunque cuando llega (el resultado de la investigación, la cita, la vuelta a casa) es poco más que un suceso o una notificación tan anodinos como el tiempo que lo precedió.

El lugar donde se desarrollan todas esas esperas está, a su modo, hecho de esos mismos tiempos muertos, de tiempos fuera de la lógica de la historia. Es un complejo de apartamentos de nombre Rancho La Brea, aunque lo suelen conocer como Rancho Libido porque, situado justo al lado del aeropuerto, la mayoría de sus habitantes son azafatas (20), aparentemente un trasunto neoliberal de las odaslicas, sirvientas y camareras sexualizadas precisamente en actitud de espera –Ingres, Renoir, Delacroix, Matisse–. Los apartamentos reproducen un estilo “fake Spanish Colonial” (ídem):

It copies the Spanish missions in every direction. But show me the mission with wrought-iron handrails running up the side.

Also, there’s a courtyard fountain that splashes onto mosaic tiles. What’s irritating is that the tiles were chemically treated to “age” them from the start. What you want to say is, Look, relics are leftovers, you know?

Estos apartamentos son la respuesta espacial a la necesidad de articular en términos urbanos la espera, esto es, de medir la vida desde la disponibilidad para el trabajo. Así, los apartamentos parecen asimismo estar situados fuera de la historia: con un estilo anacrónico que evoca uno de los momentos en que la historia se partió en dos, los materiales baratos y obsoletos le confieren al apartamento un aire fantasmal ajeno al envejecimiento: la ruina está producida como un efecto estético, pero esos apartamentos no durarán lo suficiente como para arruinarse tanto como el efecto envejecido de su acabado parece prometer: son un espacio inarruinable y obsoleto, ajeno al paso del tiempo, y es en ese vacío de historia donde se gesta la espera de una nada que, llegue o no, no cambia mucho las cosas. Antes bien, quienes reflejan el paso del tiempo y el palpito de lo Real son Suzy y Hard, unos *squatters* que llevan viviendo años en una chabola de aluminio al final del bloque de apartamentos (22).

Este tiempo de espera, sin embargo, donde no interesa lo que llega y no hay horizonte alguno de expectativas, en una urbanización a las afueras de la ciudad y construida por y para el viaje (las azafatas listas para llegar pronto a su vuelo), anacrónica y fuera de la historia, confiere a este par de vidas infames una particular oportunidad: la de celebrar la amistad sin ningún límite, y también sin ninguna gravedad: su rutina sencilla –ir de compras, mirar a los chicos en la playa, visitar a Suzy y Hard, tomar una copa mientras se pone el sol– es toda una oda a la convivencia, a una convivencia que justifica cualquier espera: lo de esta noche, la cita de esta noche, es un favor que le hago a Holly, por ella espero, ella espera cuando estoy fuera, estoy esperando a que acabe para volver con ella y tener algo que contar. Mi amiga me aguarda siempre al otro lado de la espera. Y quizá esta conjugación entre convivencia y espera, este proyecto de vivir juntas vidas que no va a ninguna parte, es lo que hace dulce y suave la rutina, para otros mortecina, que anima sus días, pese a que sean todos aburridamente iguales. No hay esperanza ni ilusiones, no hay tampoco lamento por lo perdido ni la gesta de conservarlo, y en esa serenidad de la desesperanza, en ese tiempo que queda para que no llegue nada, una amistad lo sigue cambiando todo, sigue haciendo que las cosas en el rancho valgan la pena.

§2

¿Cómo pensar este tiempo de espera, esta suerte de paréntesis en la historia de pura pausa? Este tiempo está privado de esperanzas e ilusiones, aunque alberga algún deseo. Es absolutamente monótono, pues su espera se ha emancipado de cualquier teleología: no hay redención ni culminación del tiempo, aquí la historia, como decía Hamlet, está fuera de sus goznes [*out of joint*]: no tiene lógica, no se desarrolla hasta su realización, como quisiera Hegel. Es un tiempo restante, el tiempo que al tiempo le falta para llegar a su plenitud, como evocará Agamben en *Infancia e historia*, con la diferencia de que no hay un fin de la Historia, por el simple hecho de que no hay una razón o una lógica de la Historia.

Un modo de entender el fin de los metarrelatos que señaló Lyotard es precisamente ese: que no hay lógica de la Historia, y por tanto no hay relato de la historia porque es su trama lo que ha sido destruido, como contábamos con Zweig. El otro modo de leer este fin de las tramas es hacerlo con Fisher: la lógica capitalista es, como dirán Laval y Dardot, “la nueva razón del mundo” (2013), y como nueva razón del mundo ha reemplazado cualesquiera otras lógicas o razones que articulaban la historia como espacio de experiencia y horizonte de expectativa, en términos de Koselleck (cf. Rosa 2016, 26). Este descoyun-

tamiento de la historia, que ahora se despliegue solo comandada por la lógica del capital, no supone su acabamiento, sino antes bien su alienación: las chicas de Rancho La Brea están suspendidas en un tiempo de espera que tiene la forma de un presente aletargado que, pese a todo, ha perdido su presencia: una suerte de presente sin instante, un presente sin intensidad o sin experiencia.

Este tiempo alienado, este tiempo residual que es un tiempo de espera, puede concebirse como el tiempo de la disponibilidad. En la época del capitalismo tardío, es la mercancía y no Tom Sawyer quien vive toda clase de aventuras, al decir de Anselm Jappe (2016), es el capital y no los trabajadores quien le confiere una trama y protagoniza el desarrollo de la Historia en su crecimiento ilimitado. Devenida masa proletaria, las personas quedan a disposición de aquellas aventuras heroicas y espectaculares, recibiendo sus golpes y sus envites, a la espera de ser llamados a participar o a servirle con el sudor de su frente. La de Hempel no es la historia de un aviador, sino la de la recepcionista de la agencia de viajes: alguien que no coge un solo vuelo, pero vive programándolos.

Quizá sea esta condición de la temporalidad neoliberal la que marque la distinción entre las condiciones de experiencia moderna y las condiciones de experiencia posmoderna. Una nueva lógica poshumana, desantropologizada, que es la de la acumulación ilimitada, somete a los vivientes y los expropia de las formas antiguas, heroicas, de experiencia. El tiempo moderno era el tiempo del proyecto, gravitando en torno a un futuro de realización del ser humano (Kant) o de emancipación de sus cadenas (Marx), un tiempo que avanza, linealmente, hacia adelante. Es, así, el tiempo que Harmut Rosa denomina, en su versión contemporánea, “aceleración”. Así lo concibe en *Alienación y aceleración*:

Tal vez el aspecto más acuciante y sorprendente de la aceleración social sea el “hambre de tiempo” [*time-famine*] espectacular y epidémico que aqueja a las sociedades modernas (occidentales de manera más consistente). En la modernidad, los protagonistas sociales sienten cada vez más que se les está acabando el tiempo, que les falta tiempo. Da la impresión de que se concibe el tiempo como una materia prima que se consume como el petróleo y que, por lo tanto, se vuelve cada vez más escasa y de mayor precio. [...] Esta tercera categoría es la *aceleración del ritmo de vida (social)*, que ha sido postulada una y otra vez durante el proceso de modernidad [...] Puede ser definida como *un incremento de episodios de acción o experiencia por unidad de tiempo*; es decir, es la consecuencia del deseo o necesidad sentida de *hacer más cosas en*

menos tiempo. [...] Por lo general, las personas sentirán que el tiempo transcurre más rápidamente que antes, y se quejarán de que “todo” marcha demasiado deprisa; se preocuparán porque tal vez no puedan mantenerse al ritmo de la vida social (Rosa 2016, 29-31).

Quizá para los ejecutivos y los CEO, para directores de banco y empresarios, esto es, para aquellos suficientemente identificados con el capital –aquellos que, por evocar las reflexiones de Chinchilla, ocupan el espacio público y las calles de la ciudad–, la experiencia del mundo sigue siendo moderna, esto es, acelerada: cabalga irrefrenable, como aquel tren de la Historia, hacia adelante, cada vez más rápido, lleno de éxtasis y frenesí. Pero no es esta la experiencia que aprendemos en Rancho La Brea, por el simple hecho quizá de que la narradora no está subida en el tren de la Historia, y tampoco en el avión de la Historia. Antes bien, es quien gestiona, en su agencia de viajes, las ideas y venidas de semejantes obuses, un trasunto estadounidense de aquella señora francesa mohína y apocada que gestionaba el Hotel Splendid, al lado de un ferrocarril en construcción, mientras el viejo hotel iba hundiéndose en el pantano sobre el que estaba construido. Quien gestiona los trenes de la Historia y todos sus viajes, los ve y los deja pasar, pero se sitúa siempre detrás de ellos: forma parte de todos esos restos y ruinas que el ángel de la historia benjaminiano veía como un pasado del que se alejaba inevitablemente impulsado por el viento de la tempestad del progreso. En ese sentido, el tiempo acelerado que describe Rosa es el tiempo burgués del capital, la última versión del viento del progreso, pero no el tiempo proletario; es el cronómetro del mundo, pero no la sala de espera o la *detention room* de las vidas inmundas, menos aún el club de los que van al Oeste por la Highway One. Estas vidas están subyugadas al tiempo acelerado, pero con su espera lo sostienen y gestionan su velocidad. Tal es su ruina-de-vida, que asimismo no se permite envejecer para seguir siempre disponible.

En su especificidad posmoderna, la temporalidad adquiere en Rancho La Brea la forma de la espera. “Los viajes son pausas en el tiempo”, explica Kohler (2017, 98), y pausas más largas son si el que viaja es el otro, si con nuestro tiempo estamos sosteniendo y haciendo posible el funcionamiento de una Historia de la que somos constitutivamente expulsados – expulsados para poder sostenerla mejor, “We Never Knowingly Ruin Your Vacation”. A esta relación de inclusión y expulsión se le podría denominar, en su condición de vivencia posmoderna del tiempo, tiempo de disponibilidad. El tiempo de disponibilidad es un tiempo expropiado, un tiempo a disposición de otros: de ahí su condición de espera sin objeto, su apertura sin propósito. Mark Fisher lo explica de la mano de Franco Berardi al observar lo siguiente

La tendencia actual es que prácticamente todas las formas de empleo se vuelvan precarias. En palabras de Franco Berardi, «el Capital ya no recluta a las personas, sino que compra paquetes de tiempo separados de sus portadores, ocasionales e intercambiables». Estos «paquetes de tiempo» no tienen ninguna conexión nocional con una persona con derechos o necesidades: simplemente se encuentran disponibles o no en el mercado (2017, 42).

Esa disponibilidad plena bien puede requerir momentos de máxima aceleración y estrés combinados con largas pausas de aburrimiento e inactividad. No es tanto la cuestión el ritmo de los tiempos, sino la configuración de la temporalidad como tiempo del otro, esto es, como tiempo expropiado de pura servidumbre. Lo que evidencia el cuento de Hempel es el modo en que este tiempo de espera es también la pauta que marca los ritmos de la intimidad. Y la maestría de Hempel, o la lucidez de aquellas amigas, es entender este tiempo perdido como una oportunidad para perder, para seguir perdiendo: desidealizado el trabajo, desidealizado el hogar, desmitologizada la familia y todas sus ínfulas, ese tiempo perdido y vacío, sin esperanzas ni propósitos, es un bello espacio –Rancho Libido– para celebrar la amistad y llevar una vida de playa, como dice la narradora.

En la línea de Mark Fisher y Franco Berardi, Jonathan Crary ha pensado este tiempo posmoderno fuera de sus goznes, espacio de plena disponibilidad, a través del término “temporalidad 24/7”. Explica Crary:

La temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia, en el cual la fragilidad de la vida humana es cada vez más inadecuada y el sueño no es necesario ni inevitable. En relación con el trabajo, propone como posible e, incluso, normal, la idea de trabajar sin pausa, sin límites. Está en línea con lo que es inanimado, inerte o lo que no envejece. Como una exhortación publicitaria decreta la absoluta disponibilidad y, por tanto, el carácter ininterrumpido de las necesidades y de su incitación, como también su insatisfacción perpetua. La ausencia de restricciones en el consumo no es solo temporal. Estamos mucho más allá de esa era en la que fundamentalmente se acumulaban cosas; ahora nuestros cuerpos e identidades asimilan un exceso en constante expansión de servicios, imágenes, procedimientos y productos químicos, en cantidades tóxicas y a menudo fatales. La supervivencia a largo plazo

del individuo siempre es una cuestión menor si la alternativa es admitir –si quiera de forma indirecta– la posibilidad de pausas sin consumo o publicidad (2015, 21).

De ahí quizá ese efecto vintage hortera que impide envejecer a los apartamentos de estilo colonial español de El Rancho: la disponibilidad impugna la capacidad de una historia, y por tanto del paso del tiempo y sus deterioros. “Relics are made of leftovers, you know?”, recuerda la narradora indignada por esa impugnación de la vejez, que es la impugnación del paso del tiempo. Pero ello se combina paradójicamente con la precariedad: la perfecta disponibilidad de lo que no envejece es también la asunción de que no hay descanso posible, de que el descanso ya no forma parte de ciclo capitalista de producción, sino que se vuelve algo aleatorio y fortuito, perversamente innecesario. No hay otro horizonte que el de su disponibilidad. Ahora que están detenidas y esperando, las vidas de la narradora y Holly pueden solazarse en su vida de playa, pero el precio que pagan es aquella lenta cancelación del futuro que Fisher señalaba como consecuencia de la entronización de la lógica capitalista como principio de lo Real.

Así, el tiempo de espera que estructura el cuento “Tonight is a Favor to Holly” es un tiempo de disponibilidad, caracterizado por la cancelación del futuro y la anulación de un horizonte de expectativas. Es un residuo de tiempo, un tiempo sin historia o ese tiempo suburbano del que la Historia requiere para seguir avanzando: si la Historia es un tren o un avión, el tiempo de espera es el de quienes gestionan sus viajes y sus vuelos. Si el mundo sigue todavía una lógica modernizante de aceleración, como señalaba Rosa, las vidas inmundas siguen otro reloj, un reloj que no es suyo, y que marca la inmensa pausa de un viaje inmóvil a ninguna parte. En esta gigantesca pérdida de tiempo, no obstante, hay lugar para una amistad sin el peso de la ilusión o la esperanza.

Entonces el reino de los cielos será semejante a diez vírgenes que, tomando sus lámparas, salieron a recibir al esposo. Cinco de ellas eran prudentes y cinco insensatas. Las insensatas, tomando sus lámparas, no tomaron consigo aceite; mas las prudentes tomaron aceite en sus vasijas, juntamente con sus lámparas. Y tardándose el esposo, cabecearon todas y se durmieron. Y a la medianoche se oyó un clamor: ¡Aquí viene el esposo; salid a recibirle!

Mateo 25, 1-7

Una sola cosa separa a Holly y su compañera de piso de Timoteo: ellas son ciudadanas estadounidenses, y Timoteo no.

Timoteo es un jornalero mexicano sin papeles que vive y trabaja en las vastas extensiones agrícolas de Fresno, al interior de California. Manuel Muñoz cuenta su historia en “The Happiest Girl in the Whole USA”, un cuento incluido en *The Consequences* (2022). O mejor, deja que su mujer cuente su historia, que constituye toda entera un agotador ritual de espera que se repite cada semana. La narradora cuenta así esta rutina miserable, la disponibilidad proletaria neoliberal en su versión *Sisyphus on the road*:

The farmers put their dusty hands on a phone receiver and very calmly place a call to the migra. Then the men in the green uniforms arrive at the rows of whatever crops are in season—grapes or peaches or plums—and round up the men into vans. No one ends up paid for the week’s labor, and everyone gets a standard booking in either Visalia or Fresno before being hustled back onto the vehicles. By nighttime, the vans reach Bakersfield and start the slow ascent into the mountains. They will head through Los Angeles—where all our men know it’s easy to get lost, but expensive to live—then on to San Diego, where it’s just expensive to live. Finally, they’ll reach the border itself and Tijuana, where the van doors open to let all of the men out so they can start over again (Muñoz 2022, 23-24).

Timoteo y el resto de temporeros como él están condenados a revivir cada semana esta expatriación y a volver odiseicamente al hogar cada fin de semana para comenzar de nuevo por enésima vez –son una suerte de Odiseo masivo, un Odiseo industrial que vuelve miles de veces, a miles de casas–. Sus mujeres van todos los fines de semana a esperar su vuelta –si acaso vuelven– para repetir toda la historia. Son las mujeres de todos ellos quienes están condenadas a esperar, a no hacer otra cosa que esperar en la incertidumbre la vuelta de sus maridos. Si son Penélope, no destejen el sudario que tejen de día, sino que deshacen el viaje a su casa una y otra vez: pasan las horas en autobuses, y sobre todo las pasan en moteles y parques junto a las estaciones, y en esos espacios, que no son ya de viaje o de paseo, sino de espera, constituyen una extraña comunidad de esperadoras. Así lo expresa la narradora en dos pasajes. El primer describe el trayecto en el autobús:

It's always the same when I board the bus –it's already half-full, mostly women from Fresno and the little towns just south of it, like Fowler and Selma. I get a seat alone and the bus moves on to Goshen, then Tulare and Delano, each woman who boards more weary than the last. They're all like me. Or at least, they look like me. I don't know their histories. I don't know if they came from South Texas like I did, were taken from school in the third grade to work in the fields like me. I was resentful of my parents for giving me the life of a dumb mule and I left them almost to the minute of my eighteenth birthday, with only a scrap of paper with their address and phone number that I never ended up using. I walk around with a lot of pride because I did that, because I proved that I could support myself in a hard world. I did all right for myself for a while. Then I fell in love (Muñoz 2022, 24).

Dos certezas constituyen esta extraña comunidad de esperadoras. La primera, ese “It's always the same” que reconoce la ardua rutina de viajar para esperar. La segunda, el “They're all like me”, junto con el reconocimiento de anonimato, “I don't know their histories”. El desconocimiento de las historias de las otras, el reconocimiento de su anonimato –somos iguales en la singularidad de nuestra espera– se torna la oportunidad de la narradora para contar su historia, un relato de huida y esfuerzo que se interrumpió brutalmente con el acontecimiento del amor –“Then I fell in love”– un acontecimiento que inauguró, como probablemente lo hizo con el resto de viajeras del autobús, su condición de esperadoras.

Es siempre el mismo motel, al lado de la estación, donde la narradora espera a su amado, y es siempre el mismo parque, estratégicamente situado al lado de las estaciones, donde las esperadoras subyugan su vida al ciclo del trabajo, que aquí tiene la forma de un viaje de deportación desde el interior de California hasta Tijuana, y el subsiguiente retorno clandestino al lugar en que trabajan y malviven. La inteligencia de Muñoz reside aquí no ya en contar la historia sisífrica u odiseica de estos trabajadores sin papeles, que cruzan cada semana la frontera, sino en señalar la estructura de cuidado que la sostiene, más invisible e impalpable aún, ese conjunto triste y cansado de esperadoras, forma contemporánea y agotadora de las vírgenes del Evangelio que velaban con una vela encendida hasta que llegara su esposo. Cuenta la narradora:

I know the park and I know the agreed routine: Pershing Square, where I know to wait overnight to see if Timoteo might show up from Tijuana, spending a night at a motel near Seventh Street where the door opens out to the city's loud darkness. If Timoteo doesn't show, then I know to board the bus to San Diego, this time to the bus stations almost within sight of the border, as if both countries wanted to make everything easier on everyone. Nearby is a park just like the one in Los Angeles, where everyone waits and waits and waits (26).

Los parques y los moteles se convierten en los repositorios de ese tiempo de espera donde es el viaje del otro –el viaje del marido– el que acontece, un viaje que a su vez es un retorno continuo a un hogar imposible. Una vida entera se convierte en tiempo de espera, ese tiempo disponible que, como sostenía Crary, da por sentado que la lógica del trabajo es ubicua, que no se puede sino trabajar, y no hay recodo de la experiencia que no esté gobernado por ello y marcado por su precariedad. El país que no le concede la legalidad reclama la fuerza de Timoteo cada semana, lo trae y lo expulsa con un servicio de autobús contratado a tal efecto, y la cercanía estratégica de la estación de bus junto a las zonas de espera –el parque y el motel– señalan el conocimiento tácito de esta perversa complicidad, “as if both countries wanted to make everything easier on everyone”.

La espera aquí no es sino espera de la espera, redundancia de la espera: basta con que el ciclo se repita y que vuelva Timoteo para que la espera no haya sido en vano, pero la vuelta de Timoteo no hace sino reconocer que la espera ha sido en vano, esto es, que se volverá a repetir la semana próxima. Aquí las fronteras de lo legal son fronteras de temporalidad, señalan formas de espera y repetición. Cuando observa a los paseantes ma-

drugadores del parque que no son esperadoras y que acuden a la ciudad por su buen tiempo, reflexiona la narradora: “They lounge on a beach and wish time would never end. Here, it ends the minute my man shows up” (43). El tiempo, como una espera que se repite, se mide por la vuelta del marido, esto es, por la reanudación del ciclo de trabajo, y no depende de nada más que de esa reanudación, ese tránsito oscuro de lo ilegal a lo legal de que se nutre un sistema productivo.

La discriminación temporal de la ley contrasta con los sueños de la narradora, que recuerda sus años de niñez, cuando en la escuela le preguntaban si pesaba más una libra de plumas o de oro. Ella, que era una chica lista, respondía que “a pound is a pound, no matter what” (28). Esta expresión de igualdad, que vuelve como un recuerdo y como un sueño durante el relato, se torna una exigencia de justicia ante una realidad donde el tiempo está fuera de sus goznes y unos relojes han dejado de contar para que otros sigan girando. *Do something with your life*, le decía una y otra vez su maestra.

Pese a todo, y como ocurría con Amy Hempel y Monalisa Ojeda, esta historia de amor, frontera y trabajo es también, en el fondo y sobre todo, una historia de sororidad, que cuenta la incipiente amistad de la narradora con Natalia, una mujer que inicia el ritual de la espera del marido por primera vez. Tras permitir que pase con ella la noche en el motel, acompañarla, aconsejarle y ayudarla en su espera, la narradora le da su número y dirección poco antes de despedirse con su compañero: “I do it because Timoteo Will come back –he always does– and I do it because everyone needs someone in this world” (35). Ese gesto de cuidado y de hospitalidad, más allá de las rutinas del amor y el trabajo, y más allá de las economías del retorno y de la secreta connivencia entre legalidad e ilegalidad, motiva y lleva el relato más allá de su circularidad, hace que esa historia no sea solo la historia del trabajo y sus condiciones de posibilidad, sino una historia de oportunidades y amistad que merece ser contada. Gracias a esa amistad, por un solo momento, la vida ya no es un tiempo de espera, sino que se parece a un tiempo regalado, donde hay algo, por mínimo que sea, que no se subordina a esa lógica 24/7 y es más fuerte que todas las precariedades que desata. Ese “everyone needs someone in this world” es el modo en que aquel sueño de infancia (“a pound is a pound”) se convierte en una exigencia ética y política (everyone = someone).

§4

En *Spectres de Marx*, publicado en 1993 como una respuesta a las tesis de Fukuyama sobre el fin de la historia, Derrida trataba de pensar el acontecimiento como algo que

venía a quebrar la lógica de la historia y a desbordar cualquier horizonte de expectativas: el acontecimiento habría de ser imposible, inconcebible, intraducible al funcionamiento del mundo, si realmente era digno de ese nombre y aspiraba a transformar los órdenes establecidos. De ahí que la relación temporal con el acontecimiento era una suerte de espera sin esperanzas, una atención sin expectativas, una escucha sin oído, más allá del reconocimiento. Escribía Derrida:

Attente sans horizon d’attente, attente de ce qu’on n’attend pas encore ou de ce qu’on n’attend plus, hospitalité sans réserve, [...] à l’événement qu’on ne saurait attendre *comme tel*, ni donc reconnaître d’avance, à l’événement comme l’étranger même [...] sans cette expérience de l’impossible, il vaudrait mieux renoncer et à la justice et à l’événement (1993, 111-112).

¿Podría ser la amistad este acontecimiento, esta revolución inmunda y mínima que pasa desapercibida y tiene lugar a la vista de todos, pero consigue aun así horadar la lógica capitalista del tiempo de disponibilidad? ¿Son las esperadoras, en su complicidad amiga, el sujeto suburbano e imprevisto que trae la revolución y la revuelta del tiempo, ese mesías inmundo y kafkiano que llegará cuando no sea necesario, cuando nadie le espere, pero precisamente porque es él –son ellas– quien espera? ¿Será la amistad el modo mínimo y secreto de abolir la ley del trabajo, el imperio de su precariedad?

Chuck's Donuts

§1

El *apple fritter* es un dulce hecho a base de masa repostera (*dough*), rodajas de manzana, canela y un toque de algún licor, como brandy o vino blanco. Se fríe hasta quedar bien dorado y se cubre luego con un glaseado, adquiriendo una textura y una apariencia muy próximas a la del donut, aun careciendo del agujero central tan característico de este. Una de las recetas más antiguas de *apple fritter* proviene del libro de cocina *The Virginia Housewife*, escrito por Mrs. Mary Randolph en 1828.

El *apple fritter* es la versión estadounidense del *apfelkuchle*, un dulce tradicional del sur de Alemania, muy popular en el estado de Baden-Württemberg. Con una consistencia más afín a la de la tortita que a la del donut, es costumbre comerlo especialmente en el día festivo de *Weiberfastnacht*, el equivalente al jueves lardero o Día de la Mona.

McDonald's o Dunkin' Donuts, Krispy Kreme o Randy's Donut, cualquier tienda de donuts tiene en su carta un *apple fritter*.

§2

A finales de los sesenta, nadie sabía quiénes eran los *Asian Americans*, cuál era su identidad como colectivo, cuenta Jay Caspian Kang en *The Loneliest Americans* (2021, 50ss). En el estado de San Francisco, algunos estudiantes filipinos comenzaron a formar grupos activistas para reflexionar sobre su origen y su situación en Estados Unidos, así como para visibilizar las discriminaciones y opresiones que este colectivo padecía de forma tan silente como manifiesta. Algunos de estos integrantes habían intentado unirse al Black Panther Party, pero sencillamente les habían dicho que se montaran su propio grupo. Al

Los
Angeles
Times

Bass wants to bring homeless people indoors. Can she secure enough beds?

Outreach workers had counted about 25 people living under a 101 Freeway overpass in Hollywood, and on Tuesday, 11 of them went to one of three nearby hotels. A hot shower, a good night's rest — these are luxuries housed people take for granted, Ryan said, and would help her find a job, some security and a permanent place to live.

"It's dangerous out here. People are getting trafficked. People are getting killed," said Ryan, a 32-year-old Alabama native.

"You can't sleep if you're staying on the streets. So you're exhausted. You're not going to work. You look filthy and smell. Nobody wants to deal with you. How can you move forward in life? That's why people get stuck out here so long."

Ryan hoped to get a hotel room of her own as part of Los Angeles Mayor Karen Bass' "Inside Safe" initiative, which Bass unveiled Wednesday, nine days after she declared a citywide state of emergency on homelessness. The declaration she signed Wednesday formally kicks off a determined effort to clear encampments by offering people such as Ryan hotel and motel rooms.



LOS ANGELES TIMES, 22/12/2022

[HTTPS://WWW.LATIMES.COM/CALIFORNIA/STORY/2022-12-22/KAREN-BASS-HOMELESSNESS-DIRECTIVE-INSIDE-SAFE](https://www.latimes.com/california/story/2022-12-22/karen-bass-homelessness-directive-inside-safe)



**Michelle's
Donut house**

fin y al cabo los *Asian American* no eran negros, y no habían sufrido ni mucho menos tanto como los afrodescendientes para encontrar su lugar en el sueño americano. Pero ciertamente no eran blancos, por mucho que intentaran asimilarse a la cultura blanca tanto como los blancos les permitieran. Así, con extraña empatía, mucha admiración y otras contradicciones, la identidad asiático-americana fundó su activismo y su lucha contra la discriminación racial inspirada en los movimientos de liberación Black y latinos. La AAPA (Asian American Political Alliance), fundada en Berkeley en 1968, fue el primer grupo radical activista asiático-americano, fundado por estudiantes.

Conscientes de sus privilegios como alumnos de la UC Berkeley, muchos de los integrantes de la AAPA siguieron los pasos de los jóvenes marxistas que abandonaban las prestigiosas residencias en que vivían para instalarse en muelles de carga, fábricas abandonadas o antiguos mataderos. Los estudiantes asiático-americanos radicales de Berkeley abandonaron su vida acomodaticia y se alojaron en el International, conocido como el I-Hotel: se trataba de un hotel ruinoso y de precios baratos, fachada de ladrillo, ocupado desde hacía tiempo, apenas a una manzana de la Transamerica Pyramid, en Downtown San Francisco. Al alojarse en el hotel, se sumaron a la lucha social que allí tenía lugar: en 1968, los dueños habían comenzado a extender avisos de desahucio a sus residentes, ancianos chinos y filipinos que allí demoraban como un vestigio de un vecindario que en su momento contaba con más de treinta mil inmigrantes filipinos. Aquel vecindario había ido desapareciendo a lo largo de los sesenta, pero el hotel todavía testimoniaba su presencia desvaída.

Caspian Kang recoge en su estudio una cita de Teri Lee, un periodista *freelance* que escribió una tesis doctoral sobre el I-Hotel en 1974. Dice así:

To fully comprehend the tenant's tenacity, you must visit the hotel, walk past the front decorated with handpainted signs stating "This Is Our Home –We Won't Move!" and enter the building. It is an old structure, built in 1854 (and rebuilt after the 1906 earthquake) as a proud luxury accommodation, offering "free coach to trains and steamers." As part of Manilatown in the 1920s to 1950's, the hotel was well-known in the Philippines as a Manilatown landmark where immigrants could find friends and advice on how to live in America. Today, the original luxury has been worn into a comfortable familiarity; the pride remains [...] (cit. in Caspian Kang 2021, 51).

La expansión del distrito financiero de San Francisco, así como la construcción de diversas zonas comerciales, fue diezmando y expulsando poco a poco a la población de ascendencia asiática de la zona. Tras mucho activismo y resistencia en el I-Hotel, se firmaron diversas prórrogas de los desahucios, hasta que en 1977, pese a las barricadas, la resistencia de sus residentes y el cordón humano de tres mil *supporters*, la policía entró en el hotel con caballos, escaleras, material antidisturbios y un ariete. El hotel fue cerrado al año siguiente y quedó vacante hasta los noventa, donde se empleó para construir vivienda social. En 2005, el edificio reabrió como residencia de la tercera edad para personas con bajos ingresos. Sigue llamándose I-Hotel.

§3

Este es el penúltimo capítulo de la tesis y trata sobre la identidad personal. Conferimos a la identidad personal un sentido social y político, la entendemos como fruto de un reconocimiento colectivo. La relevancia de este reconocimiento sociopolítico radica en que constituye una condición de posibilidad para habilitar al colectivo identificado como agente económico, y por ende es la base para garantizar una vida con condiciones materiales suficientes. Sin este reconocimiento, el colectivo no-identificado está condenado a la economía sumergida y a una suerte de marginación o estigmatización que redundan en un inmovilismo de clase. Quiero decir que supone una condena a la miseria y la expulsión efectiva del mundo. Especialmente si por "identidad personal" entendemos, principalmente, identidad racial y cultural.

Sothy y sus dos hijas, Kayley, de 12, y Tevy, de 4, viven y trabajan en la donutería Chuck's Donuts. Anthony Veasna So incluye su historia en *Afterparties* (2021). Sothy y su prole son khmer, migraron desde Camboya hasta algún lugar en el interior de California en busca de prosperidad. Su marido se quedó en el país, so pretexto de gestionar desde allí el negocio y ahorrar lo recaudado. La verdadera razón era que el marido de Sothy tenía una segunda familia, y tardó relativamente poco tiempo en desaparecer y llevarse buena parte de los ahorros recaudados en Chuck's. En el fondo fue un alivio para Sothy, que se libró de una pesada carga. El cuento de Veasna So reflexiona sobre la difícil y confusa definición de la identidad social y política de los asiático-americanos, pero también sobre librarse de una carga pesada –que es la carga de la identidad–.

Veasna So se preocupa por describir las calles ruinosas y abandonadas en que se sitúa Chuck's Donut. La importancia de la descripción de este tercer paisaje radica en que, en el

curso de su abandono y decadencia ante la recesión, se presentan dos formas de concebir la identidad colectiva, como enseguida veremos. Por aquellas calles la adolescente Kayley está tomando una *summer class* en el *community college* al lado del “abandoned mall” (Veasna So 2021, 8), allí puede leer a Wittgenstein y escribir una disertación filosófica sobre la identidad personal (“What does it mean to be Khmer, anyway? How does one know what is and is not Khmer?” (9)). La solitaria farola de la calle “still emits a dark nothing” (5), Kayley mira por la ventana de Chuck’s “for anything worth observing but sees only the empty street, a corner of the old downtown motel, the dull orange of the Little Caesars, which her mother hates because the manager won’t allow her customers to park in his excessively big lot” (15-16). La producción de esa nada a base del abandono y la crisis, toda esa devastación del espacio por la misma dinámica capitalista que en algún momento lo resignificó como símbolo espectacular de éxito y vida buena, es una dinámica similar a la producción de identidad en sujetos migrantes y su descendencia: un proceso de asimilación a la cultura blanca espoleado por todos los sueños que promete, seguido de la desposesión y el abandono a la economía sumergida al ser expulsado de una cultura que sigue cantando con excesiva y nerviosa viveza las glorias del hogar y la familia como formas de propiedad y autenticidad.

Dos reflexiones de Sothy y sus hijas sobre la tienda de donuts de la que viven y donde viven señalan esta dinámica devastadora de la identidad. Reflexiona Sothy:

Their mom walks in from the kitchen, holding a tray of glazed donuts. She is the owner, though she isn’t named Chuck—her name is Sothy—and she’s never met a Chuck in her life; she simply thought the name was American enough to draw customers. She slides the tray into a cooling rack, then scans the room to make sure her daughters have not let another homeless man inside (Veasna So 2021, 2).

El primer paso para convertirse en sujeto económico consiste en adoptar la identidad cultural hegemónica: la asimilación es una forma violenta de reconocimiento —¿qué reconocimiento, *malgré* Honneth, no es violento?— donde se borra el significado cultural que se concentra en un nombre para reproducir una esencia familiar, homogénea, no extranjera ni amenazante. Pero en ese sentido, la asimilación es una forma de subyugación: en tanto americanizados, estarán al servicio de los americanos, friendo todo el día sus santos donuts, pero jamás serán reconocidos como americanos, sino que solo serán “as white as white will allow”, como dice Caspian Kang (2021, 11). Ya lo decía Cixous en *Le Rire*

de la Méduse (2010): Argelia no era Francia, era francesa. La asimilación es un proceso truncado de reconocimiento social que consiste en una expropiación, una expropiación motivada por la promesa de una apropiación: esta apropiación no llega, y el inmigrante juega siempre el papel del fracasado en el juego de las identidades. Este papel del fracasado, llevado al juego económico, consiste precisamente en vivir en la misma tienda de donut en la que se trabaja, enraizar la vida en el no-lugar de una cafetería, convertirse, según el juego de los espacios, en un sirviente, que no conoce otro lugar que el lugar de su trabajo. Fuera de él, *an empty street, a dark nothing*.

Las diatribas de este proceso se reelaboran cuando las hijas de Sothy recuerdan el ascenso y caída de su donutería, que es un índice de la burbuja inmobiliaria que llevó a los precios de la vivienda en Estados Unidos a su punto álgido en 2006, para alcanzar sus mínimos en 2012, la mayor caída de precios en la historia del país. Las dinámicas contemporáneas de abandono del espacio y su progresiva conversión en tercer paisaje, en paralelo con las dinámicas de zonificación y gentrificación, confirman el progreso de la inhabilitación de las ciudades, la transformación del derecho a la vivienda en un privilegio. Cuentan sobre Chuck’s:

Chuck’s Donuts seemed blessed with good business. Imagine the downtown streets before the housing crisis, before the city declared bankruptcy and became the foreclosure capital of America. Imagine Chuck’s Donuts surrounded by bustling bars and restaurants and a new IMAX movie theater, all filled with people still in denial about their impossible mortgages. Consider Tevy and Kayley at Chuck’s Donuts after school each day—how they developed inside jokes with their mother, how they sold donuts so fast they felt like athletes, and how they looked out the store windows and saw a whirl of energy circling them.

Now consider how, in the wake of learning about their father’s second family, in the next town over, Tevy and Kayley cling to their memories of Chuck’s Donuts. Even with the recession wiping out almost every downtown business, and driving away their nighttime customers, save for the odd worn-out worker from the nearby hospital, consider these summer nights, endless under the fluorescent lights, the family’s last pillars of support. Imagine Chuck’s Donuts a mausoleum to their glorious past (Veasna So 2021, 4-5).

La misma dinámica que le granjeó a la tienda un pasado glorioso la zarandea ahora con el viento del desierto de lo Real. Esta dinámica es la dinámica de la identidad en un espacio capitalista, donde una posición cultural se traduce como posición económica, y así se rentabiliza. El desierto de lo Real estaba ya latiendo en aquel iluso pasado en que vendían rosquillas como atletas: la borradura sin resto de las violencias de la migración y de sus historias antes de cruzar el océano, en paralelo a la denegación agitada de las hipotecas imposibles, la precariedad y la destrucción asediaban a ambos lados de la barra de Chuck's: cliente o camarero, ambos estaban arruinados, condenados por aquello que por un momento pareció salvarles: las luces fluorescentes como el último de los pilares que sostienen la familia. El problema no es que los asiático-americanos u otros colectivos racializados no sean reconocidos como ciudadanos americanos. El problema biopolítico es, antes bien, que el valor político de una vida esté subyugado a los juegos simbólicos de la identidad y la naturalización de todas sus ficciones. Más acá de todo ello, donde sopla el desierto de lo Real, va aconteciendo ese “devenir-negro del mundo” que Mbembe pensó en *Crítica de la razón negra* (2016). Sus reflexiones sobre necroeconomía (2011) y la expansión de la racialización en tanto dinámica material de precarización y fragilización de las vidas es el modo filosófico de señalar lo que aquí pensamos en términos literarios de urbanismo biopolítico, que es la motelización del espacio.

De esta forma, la identidad cultural como identidad económica es la primera carga de la que Sothy y sus hijas se desprenden tan pronto como comprenden que están atadas a ella si quieren pagar el alquiler, que esta identidad es solo una forma de violencia, y que no tiene nada de brillante o deseable pese a que se anuncie en tubos fluorescentes de neón. Esta identidad se sostiene siempre en lo que Ferreira ha denominado recientemente “una deuda impagable” (cf. 2023). Se trata de una deuda constitutiva, irreductible por estructural, del sujeto migrante, que solo es integrado en el nuevo espacio en tanto sujeto de débito, y como sujeto de débito es gobernado: solo puede acceder al espacio como expulsado, como subalterno. La dicotomía centro-periferia, que en este trabajo se ha tratado de cuestionar en favor de un tercer paisajes que horada el espacio entero, responde a esta misma lógica de dependencia o de inclusión-expulsión.

Hay otra forma de identidad de la que Sothy aprende a desprenderse en este relato, que es la identidad con sus raíces, sus ataduras con su pasado. Estas ataduras están también reflejadas en su nombre, sobre todo al portar el nombre de su marido. Caspian Kang ha reflexionado en estos términos sobre la identidad racial de los asiático-americanos y todas sus contradicciones:

This book is about that desperate need to find oneself within the narrative of a country that would rather write you out of it. When I say Asians are the loneliest Americans, [...] I am talking about the loneliness that comes from attempts to assimilate, whether by melting into the white middle class or by creating an elaborate, yet ultimately derivative, racial “identity.” The latter serves a double purpose. First, and most important, it serves as an explanation to white people: This is who we are, and here are the ways in which we are both different and the same as you. Second, it allows for the illusion of solidarity. [...] The loneliness comes from the realization that nobody, whether white or Black, really cares if we succeed in creating any of these identities. [...] It's hard to blame anyone for not caring enough about Asian Americans, because nobody —most of all Asian Americans— really believes that Asian America actually exists (Caspian Kang 2021, 14).

Veasna So aborda esta reflexión mediante el personaje de un hombre misterioso que acude diariamente a Chuck's, pide un *apple fritter* que no se come —en el fondo no le gustan, como reconocerá después— y pasa unas horas esperando sin hacer nada. Se trata de un personaje misterioso, que es descrito por su cansancio: “His face wears an expression full of those mixed-up emotions that only adults must feel, like *plaintive*, say, or *wretched*” (Veasna So 2021, 1). Ese hombre cansado de tanto viajar y tanto trabajar, esa persona que no es otra cosa que su agotamiento —su agotamiento y su rechazo sistemático a ingerir ese dulce hipercalórico mitad americano mitad europeo, que sin embargo no puede dejar de pedir, aunque lo deteste—, esa persona es, al menos, dos cosas más. En primer lugar, Sothy está segura de que es un khmer como ellas, y así le *reconoce*:

Tevy's philosophical interest in the man was sparked when her mother revealed that she knew, from only a glance, that he was Khmer.

“Like, how can you be sure?” Kayley whispered on the man's third visit, wrinkling her nose in doubt. Sothy finished arranging the donuts in the display case, then glanced at the man and said, “Of course he is Khmer.”

And that of course compelled Tevy to raise her head from her book (8).

Además de una intuición vaga y las dinámicas habituales de racialización, no hay otra cosa por la que la madre sepa que ese hombre es, como se dice, “uno de los suyos”. Sothy

emplea los mismos mecanismos que cualquier estadounidense emplearía para reconocer a un Asian American (y los conoce bien, porque de ellos dependía su integración, porque ya los puso en práctica cuando nombró como “Chuck’s” a su negocio –y nadie le culpa de ello porque no tenía más remedio–). Lo que Kayley señala en las reflexiones para su *summer class* es que no hay elemento substancial alguno para señalar una distinción y delimitación prístina y sólida entre un khmer y un no-khmer: lo único que hacía de ese señor un khmer es, antes bien, el reconocimiento de su madre, el gesto performativo que señala para ese cuerpo una adscripción en un sistema de raza y clase, y todos los rituales y protocolos que, en el trato consuetudinario con el sujeto, se derivan y reafirman ese gesto performativo. Solo cuando su madre lo dice, ese señor empieza a ser khmer. Reflexiona Kayley:

Being Khmer, as far as Tevy can tell, can't be reduced to the brown skin, black hair, and prominent cheekbones that she shares with her mother and sister. Khmer-ness can manifest as anything, from the color of your cuticles to the particular way your butt goes numb when you sit in a chair too long, and even so, Tevy has recognized nothing she has ever done as being notably Khmer. And now that she's old enough to disavow her lying cheater of a father, Tevy feels completely detached from what she was apparently born as (Veasna So 2021, 9).

En este sentido, como reconoce Kayley, ni siquiera los propios khmer tienen elementos para saberse como pertenecientes a esa identidad racial y cultural: “How does one know what is and is not Khmer? Have most Khmer people always known, deep down, that they're Khmer? Are there feelings Khmer people experienced that others don't?” (ídem). Kayley señala el núcleo de toda esta cuestión: no se trata de acertar o no en el juego del reconocimiento, se trata antes bien de invalidar las lógicas del reconocimiento, de acabar con la mediación que la carga simbólica de una identidad constituye entre la vida de alguien y su valor.

La segunda otra cosa que ese hombre es, además de su cansancio y su condición de khmer, es un trasunto del padre ausente y huido de la familia que vive en Chuck's. La identificación con este sujeto borroso con el padre tiene lugar en tres ocasiones. La primera: “One night, Kayley decides that the man is the spitting image of her father. It's unreal, she argues [...] They have the same chin. Same hair. Same everything” (10). La segunda identificación la hace Tevy, la hija menor: cuando la mujer de ese señor misterioso –que desde luego no es el padre de las niñas– aparece en la cafetería a rendirle cuentas

a su marido, el narrador en tercera persona observa: “What concerns Tevy more is the validity of the idea that every Khmer woman –or just every woman– has to deal with someone like their father” (28). La tercera identificación la hace Sothy, la madre, cuando teme que ese señor sea un familiar de su marido, que ha viajado a Estados Unidos a exigir el pago de alguna deuda que quedó olvidada. Si la primera identificación era *unreal*, y la segunda se hacía desde la libertad (imposible liberarse, para una mujer, del hombre que lleva atado), esta tercera se hace desde el miedo: “She fears that her past has finally caught up with her” (14). La identidad racial, entendida aquí como identidad familiar, como raíces compartidas, aparece aquí como una carga, como un bulto incómodo del que es difícil –si no a veces imposible– liberarse.

Resolución del misterio: resulta que el señor no es ni su familia, ni su padre, y ni siquiera es khmer. “My father told me that I am Chinese”, responde el hombre a las niñas (26), aunque su respuesta tampoco alude a un origen, sino a su producción performativa en retrospectiva. Cuando las niñas le preguntan si se considera americano, el hombre responde: “I live in America, and I am Chinese” (26), sin aclarar mucho las cosas, pero señalando en la discordancia de gentilicios una zona precaria de nadie (la misma que ocupa Chuck's). Más evidente se vuelve el carácter ficticio y performativo de los procesos de reconocimiento y asignación de identidad racial cuando es el propio señor el que le dice a las niñas khmer que, de khmer, no tienen nada:

“You two don't look Khmer,” he says. “You look like you have Chinese blood”.

“How can you tell?” Tevy asks, startled, her cheeks burning.

The man answers, “It's in the face.”

“Well, we are,” Tevy says. “Khmer, I mean.”

And Kayley says, “Actually, I think Mom said once that her great-grandfather was Chinese.”

“Shut up,” Tevy says (ídem).

El señor misterioso hace exactamente lo mismo que Sothy había hecho con él, a saber, racializarle, asignarle una identidad y proyectarle un pasado, unas formas, unos modos. Tan misteriosa es la familia de Chuck's como el señor que acude allí a diario: ambas partes piden para comer un *appel fritter* que ni les gusta ni se comerán. El caso es que todos ellos entran en Chuck's, esto es, en el sistema capitalista que constituye Estados Unidos, esto es, en el juego de la identidad y la desposesión. No se les culpa de ello porque todos lo

hacen, porque la vida les va en juego; es el juego de la identidad y la desposesión lo que ha de ser responsabilizado, es la lógica del hogar y la ideología de la pertenencia lo que sigue funcionando a pleno rendimiento en la sociedad neoliberal de Airbnb y vuelos *lowcost*. Vivir como ciudadano americano es insufrible, vivir como ciudadano khmer es insufrible, y en todos casos lo es por la economía del hogar y de lo propio, en la que todos ocupan el papel del expropiado. Dice el narrador de Sothy: “She understands, more than ever, how lucky she is to have rid her family of her ex-husband’s presence” (Veasna So 2021, 28).

Por todo ello, Sothy resuelve todas las paradojas de la identidad de un plumazo: un hombre que es conocido y a la vez ajeno, que es a la vez familiar y a la vez misterioso, que a la vez es khmer y chino, o quizá todo lo contrario. Una vez más, no se trata de abogar por una de las alternativas en la disyuntiva. Lo que es demasiado extraño y demasiado íntimo, a pesar de ser violento y misterioso, a pesar de ser inmanejable, agotador y *unreal*, es el sometimiento a la lógica fantasmática del reconocimiento. Es esa misma lógica, que divide las vidas según las racializa, la que hacemos funcionar cada día a pleno rendimiento, aunque sus mecanismos más íntimos se nos sigan escapando, aunque no entendamos que hay violencia cuando decimos familia, raíces, pasado. Esa siniestra fantasía, familiar y extraña (*unheimlich*, ya se sabe), de la identidad que somos sin serlo, a la que pertenecemos sin domeñarla, que nos asignan para dominarnos, la carga sobre la que Veasna So reflexiona a lo largo de *Afterparties*, y en particular en el cuento que nos ocupa. Y por eso sentencian tácitamente las tres mujeres al unísono: “Yes, they think, we know this man. We’ve carried him our whole lives” (29).

§4

La lógica del reconocimiento desvela en la donutería su carácter masculino, racial y opresivo, y ello urge a Sothy a pensar una alternativa, una alternativa que permita comprender la situación de su vida, buscar para ese enigma otra respuesta que no sea la de Chuck's. Esa alternativa no ayudará a nadie a entrar en el mundo, pero sí es un buen modo para salir de él (para recordar que, por suerte, no hay necesidad alguna en nuestra pertenencia al mundo; para recordar que, por suerte, podemos vivir fuera de él y fingir que entramos y salimos). Podríamos llamar a esa línea de fuga la alternativa de las manos: mira tus manos para saber no qué eres, sino cuál ha sido tu historia, cuáles tus viajes, cuál tu situación material concreta de opresión. ¿Qué residuos, qué rastros y qué marcas ha dejado en ti el juego perverso del reconocimiento, la lógica aciaga del hogar y las raíces? Esta alternativa

pasa por el cuerpo, pasa por la madre y no por el padre, pasa por las historias que uno cuenta de sí, y que uno ha de contar antes de que, como dice Caspian Kang, otros las cuenten por él, o le borren al contar la propia. Reflexiona Sothy para resolver el enigma de la identidad racial, donde nadie gana:

She contemplates her hands, the skin discolored and rough, at once wrinkled and sinewy. They are the hands of her mother, who fried homemade *cha quai* in the markets of Battambang until she grew old and tired and the markets disappeared and her hands went from twisting dough to picking rice in order to serve the Communist ideals of a genocidal regime. How funny, Sothy thinks, that decades after the camps, she lives here in Central California, as a business owner, with her American-born Cambodian daughters who have grown healthy and stubborn, and still, in this new life she has created, her hands have aged into her mother's (3).

Al fin Sothy mira y deja de reconocer. Lo único que ve son las huellas devastadoras del trabajo, y la violencia de los campos y la migración: es ese ángel de la historia que, al fin, mira hacia atrás y no hacia adelante, y contempla una estela de devastación. Observa también lo único que la mantuvo en la vida, aunque fuera del mundo, que es el afecto o la enseñanza de su madre –nunca escapamos del todo del fantasma del origen; pero la dicha es buena si las “Three Women in Chuck's”, como dice el relato, se liberan de la carga de los hombres que las someten—. El relato de Chuck's Donut cuenta la historia de aquellos que no tienen historia, porque se empeñaron –como su opresor bien les enseñó– en tener, más bien, una identidad. Salir del mundo y entrar en la heterotopía del motel implica abandonar el juego de la identidad (no por dejar de jugar, que es imposible, sino por dejar de creérselo: por aprender el arte del motel, que es el arte de las ficciones y su fuerza crítica) para abrazar la singularidad de las historias, una singularidad que ninguna identidad soporta, que toda identidad borra, como resto, para confirmar una pureza que, como las calles vacías y devastadas que se contemplan desde Chuck's, es poco más que un “dark nothing”.



Motel Lark (apenas una parada técnica)

Histoire improbable de la fantaisie
Proche de l'équateur à un point précis
Latitude 500 longitude 36
Au cœur de la forêt à cette interstice
Dans ta tenue d'Ève verdoyante
Tu étais d'une beauté étourdissante
Des oiseaux nous chantaient leur mélopée
Et nous vivions heureux dans la canopée.

Polo & Pan, "Canopée"

§1

El término inglés *lark* tiene, al menos, dos traducciones posibles. Una de ellas es "alondra", un pájaro capaz de imitar el canto y el grito de otras aves, pero también es el ave que, según algunas simbologías, evoca el comienzo y la alegría. Otra de las traducciones posibles de *lark* es diversión, juega o jolgorio.

"The Little Winter" es una historia publicada originalmente en 1990, e incluida después en *The Visiting Privilege*, la compilación de historias de Joy Williams. Acaba donde querría acabar esta investigación: en la juega, en el comienzo, cantando como canta cualquiera. Joy Williams cuenta los últimos días de Gloria, que va a visitar a su amiga Jean y a adoptar un perro. Tiene un cáncer terminal. Se le escapará el perro que quiere adoptar.

En su viaje, se instala primero en un motel de tipis y, después, en el motel Lark.

§2

Este es el último capítulo de la tesis y trata sobre la muerte, sobre la relación de Gloria con la muerte. Gloria tiene un cáncer terminal, reconoce que puede hacer lo que quiere

porque se está muriendo (“I’m dying,” she said. “I have a brain tumor. I can do what I want.”) (Williams 2015, 187), y sin embargo no sabe dónde morirá, y sobre todo no sabe dónde querría morir:

Gloria had felt she’d been handling her upcoming death pretty well, but now she wasn’t sure. In fact she felt awful. What was she doing spending what might be one of her last days sitting on a scratchy blanket in a weedy yard while an unpleasant child insulted her? Her problem was that she had never figured out exactly where she wanted to go to die. Some people knew and planned accordingly. The desert, say, or Nantucket. Or a good hotel somewhere. But she hadn’t figured it out. En route was the closest she’d come (*idem*).

Aunque su nombre guardara la promesa de una personalidad extraordinaria, Gloria se dice a sí misma que “I haven’t had a very interesting life” (188). Estas dos carencias –no tengo dónde morir, no he tenido una vida interesante– resuenan con una tercera, que Gloria le espeta a Gwendal, la hija de su amiga Jean, cuando esta le dice que le gustaría ver su casa: “I don’t have a house. I live in an apartment” (187). Las tres carencias son, bien se sabe, una sola y la misma pérdida. A este respecto, sostenemos que la poética motel de Joy Williams se asemeja a todas las otras que componen la “Escuela de la Banalidad”, puesto que lo que Gloria pierde es una idea de autenticidad o de sentido propio: bien tiene un piso para ella, aunque no una casa (doble evocación del hogar y, claro, de una propiedad mejor y más asentada que un apartamento); bien tiene una vida, aunque no sea interesante; bien sabe que va a morir –y quién no–, pero a su morir le falta el lugar apropiado. ¿Y a quién no le faltan todas estas auras? La vida de Gloria es una vida infame, una vida cualquiera, y en tanto cualquiera que se sabe mortal en su banalidad constituye el sujeto político de nuestros días.

Es la muerte la que le brinda a Gloria estas certezas. *Devenir motel, c’est devenir mo(r)tel*, y la heterotopía, con su carácter banal y desespectacularizado, vacío de sentido, es de nuevo la oportunidad para hacer un uso crítico, y no ideológico, de la ficción. La gran lección que aprende Gloria entre los tipis de alquiler es que se morirá como cualquier otro, que su muerte será la muerte del otro, como la muerte del otro, precisamente porque cualquier forma de propiedad y singularidad, cualquier forma de decir “mi” muerte (una casa, un lugar en que morir, una vida interesante que acaba con un broche dorado) señala, sí, algún singular –es mi historia la que acaba–, pero ya no algo auténtico. No tener un

hogar en que vivir, no guardar un vínculo orgánico con la tierra que nutra nuestra vida, trae como correlato poder viajar, esto es, no tener donde morir, no tener que volver a ningún lugar para morir: la pérdida del hogar impugna la economía del retorno, quiebra el círculo, inaugura la diseminación. Morir es siempre morir como otro, porque uno no vive si no va deviniendo, en su vivir, otro de lo que es. Algo así refleja Gloria al observar un paisaje de carretera desolado y mortuorio:

The day was cloudy and there was a great deal of traffic. The land falling back from the highway was green and still. It seemed to her a slightly lugubrious landscape, obelisks and cemeteries, thick drooping forests, the evergreens dying from the top down. Of course there was hardly any place to live these days. A winding old road ran parallel to the highway and Gloria turned off and drove along it until she came to a group of cabins. They were white with little porches but the office was in a structure built to resemble a tepee. There was a dilapidated miniature-golf course and a wooden tower from the top of which you could see into three states. But the tower leaned and the handrail curving optimistically upward was splintered and warped, and only five steps from the ground a rusted chain prevented further ascension. Gloria liked places like this (Williams 2015, 189).

¿Qué le gustaría a Gloria exactamente de lugares como ese? ¿Qué apreciará tanto de moteles tan horteras como uno en que las habitaciones son tipis? Desde luego, es a Gloria a quien habría que preguntarle. Pero en su preferencia por la carretera vieja y ventosa por encima de la autopista principal hay algo que rima con esas tres carencias que Gloria reseñaba y que nosotros reconocemos como una pérdida –jubilosa, jolgoriosa–: Gloria entiende que su vida anodina es aquello que William Gaddis denominaba “la carrera por el segundo lugar”, y con su gusto por lo secundario y lo anodino se desembaraza de la cultura del éxito y de todos sus imperativos y sumisiones. La muerte, la conciencia de la muerte –la conciencia motel mortal–, supone el desembarazamiento de tales ínfulas.

Esta liberación –la pérdida como liberación, saber perder y perderlo todo– aparece reflejada al menos en dos momentos del relato. La primera, cuando Gloria reflexiona sobre un señuelo que se encuentra en el motel: “Decoys have always been particularly abhorrent to me,” Gloria said, “since they are objects designed to lure a living thing to its destruction with the false promise of safety, companionship and rest” (Williams 2015, 190). No

estaríamos desencaminados al comprender que aquí se reconoce que la casa, lo interesante de la vida y el hogar como lugar en que morir son desvelados como señuelos: la preferencia de Gloria por la carretera secundaria es la contracara de su aborrecimiento de los señuelos, de las falsas promesas de la carretera principal, que lleva a cualquier hogar.

La segunda de ellas llega cuando Bill, un conocido de Jean y Gloria, le explica a esta última que el pato de madera que tienen delante de sí no es ningún señuelo, o al menos ya no se usa como señuelo, sino como objeto de decoración. Bill reflexiona sobre él: “According to Bill, the situation the object represented seemed to be the acceptance of inexorable fate, this acceptance containing within it, however, a heroic gesture of defiance” (191). Esa aceptación que no es resignación, sino desafío, es el modo mismo en que la pérdida y la renuncia constituyen una forma de desobediencia, en el que alguien se afirma como mortal sin reconocerse como auténtico, esto es, en el que alguien se muere viajando, vagando por moteles, sin tener a dónde ir. Williams trae en este relato una forma de concebir la muerte en una singularidad que no es autenticidad, sino una forma de alteridad: uno muere como otro, morir es rechazar la identidad, perder países, lugares y nombres.

Así, la muerte se parece a una juerga o un jolgorio, a un espacio de liberación, de pérdida y destitución (Motel Lark). La muerte nos lleva al motel definitivo, puesto que es la pérdida jaranera y *gloriosa* del hogar y de cualquier otra propiedad. La muerte es el último viaje, con una parada en el Motel Lark:

She went into the bathroom and shut the door. The tile was turquoise and the stopper to the tub hung on a chain. This was the Motel Lark, she thought. She dropped the rubber stopper in the drain and ran the water. A few tiles were missing and the wall showed a gray, failed adhesive. She wanted to say something but even that wasn't it. She didn't want to say anything. She wanted to realize something she couldn't say. She heard a voice, it must have been Gwendal's, in the bedroom. Gloria lay down in the tub. The water wasn't as warm as she expected. *Your silence is no deterrent to me, Gloria*, the voice said. She reached for the hot-water faucet but it ran in cold. If she let it run, it might get warm, she thought. That's what they say. Or again, that might be it (Williams 2015, 196).

§3

En *Chaque fois unique, la fin du monde* (2003f), Derrida observa que cuando alguien muere, es un mundo entero el que se desvanece con esa persona; que, si quien muere es una singularidad absoluta, y no tan solo un particular o el caso de instanciación de una identidad, toda una lógica y un modo de habitar se acaban. Como si con cada amigo que se va, aconteciera un apocalipsis, la destrucción de un mundo entero, y la revelación también de que dentro del mundo hay tantos mundos como habitantes, tantos mundos como cuerpos. Como si el mundo no fuera una figura de la totalidad, sino su contrario, esto es, una índice de singularidad: una forma de vivir, esto es, una forma de habitar.

¿Qué se desvanece y qué se acaba, cuando quien se va no pertenece al mundo? ¿Qué se desvanece y qué se acaba, cuando vivir consistía ya en habitar esta pérdida, con aceptar –y celebrar– la pérdida de raíces y países y hogares? Afortunadamente –eso nos enseña Gloria–, no hace falta llegar a morir para que el mundo se desvanezca: vivir mismo, viajar mismo, supone la pérdida del mundo. Vivir es deshacer un mundo, salir del mundo, volverse inmundo. Parece que la muerte, en la forma más íntima de inmanencia, no es sino un punto álgido en esta empresa vital, que consiste en perder símbolos y autopistas, evitar las ascensiones, romper mitologías.

El mundo se acaba cada vez que alguien se va, pero se va también cada vez que alguien viene, que alguien viene a la vida. El mundo se acaba cada vez que hay viaje, porque no hay viaje –vida y muerte, vida-muerte– que no consista en salir del mundo. El mundo llega a su fin en cada motel, el motel es el fin, el confín, viene después del fin del mundo, más allá de sus límites.

§4

Como tantos otros relatos de Joy Williams, es un perro el que desencadena el conflicto en el cuento y en la vida de Gloria. Gloria se había planteado adoptar un perro durante su visita a Jean, y así lo hizo, pero el perro se escapó apenas Gloria había comenzado a congeniar con él: “Gloria didn't have any name to call the dog with. It had just disappeared without having ever been hers” (Williams 2015, 195). Perder al perro es lo que llevará a Gloria a conducir durante horas, a vagar por los alrededores donde estuvo con su cachorro por última vez, hasta llegar al Motel Lark y alojarse allí junto con Gwendal.

Es en el Motel Lark donde se elabora la pérdida del perro. Pero, ¿qué se pierde, cuando ni siquiera tenemos un nombre para reconocer lo perdido? ¿Qué se pierde, si apenas conocemos lo que perdemos? ¿Cómo puede doler la pérdida de algo que no conocemos,

la pérdida de una pura posibilidad, la pérdida de la promesa que traía aquello perdido? ¿Cómo puede doler la pérdida de ese perro? ¿Cómo puede doler la muerte? ¿Cómo puede doler la pérdida de la vida, que ni es nuestra, ni podemos nombrarla, ni la conocemos?

Lo cierto es que no lo sabemos. Por eso mismo, como Gloria, seguimos buscando a nuestro perro. Seguimos viviendo, viajando por carreteras secundarias en busca de ese perro que no es nuestro, esa criatura sin nombre que nos lleva a todos los desiertos y nos hace abandonar todos los mundos. No conocemos a ese perro, pero queremos cuidarle en su radical extranjería. Por eso seguimos conduciendo, a muerte y hasta la muerte, hasta perderlo todo, con tal de no perder la posibilidad de lo nuevo, la oportunidad de seguir perdiendo. Ese perro convoca todas esas alteridades, nos promete la vida en cada ladrido.

Quizá la gloria de Gloria sea que su perro no tenga nombre alguno. ¿Cómo podría si no volver a la carretera?





LLEGAMOS A SAN FRANCISCO.
CONCLUSIONES

Forget all of the tears that you've cried
It's over (Over, over, over, over)
It's a new state of mind
Are you coming, my baby?

Lorde, "Solar Power"

Llegamos a San Francisco por la mañana, nos hospedamos en un Airbnb en las afueras de la ciudad, es imposible pagar nada a cincuenta kilómetros a la redonda del Downtown. Luce la ciudad limpiísima, desierta, apenas algunos turistas y otros ejecutivos, vagabundos por la noche en las plazas. Entramos a City Lights, bebemos en Café Trieste, nos han enseñado a hacer estas cosas. Vamos a seguir viajando, hemos de volver a Los Ángeles –siempre estamos volviendo a Los Ángeles–, pero ahora que estamos repostando en los suburbios, ofrecemos algunas conclusiones provisionales del viaje.

La presente investigación sobre la literatura motel ha cumplido satisfactoriamente los diversos objetivos que se ha propuesto, y dará crédito de este cumplimiento a continuación:

El objetivo principal de la tesis consistía en ofrecer una respuesta a la pregunta por la dimensión política de la literatura. Hemos elaborado esta respuesta desde la filosofía y la literatura. Desde lo filosófico, hemos articulado una concepción de la literatura basada, en primer lugar, en la obra de Rancière: la literatura es política en tanto que interviene en la configuración de un reparto de lo sensible, al generar las estructuras de sensibilidad y experiencia que vuelven decibles, visibles, sensible y pensables espectros de lo real que permanecían desatendidos en el reparto de lo sensible. La literatura es política, así, porque es disensual: reclama y concede una parte a los sin parte en el reparto de lo sensible, para hacerlo ha de revolver el orden de la experiencia que hay establecido, y así consigue inaugurar una escena de igualdad.

El modo en que nosotros hemos explorado esta vocación política, desde lo literario, es a partir de la literatura motel, estudiando cómo en la narrativa breve estadounidense se le da voz, espacio, oído, se construye la sensibilidad de aquellos desposeídos de todo, los proletarios contemporáneos que viven sin nada propio y sin hogar. Aquí radica otra de las apuestas teóricas del trabajo, que vincula la estética de Rancière con la biopolítica de Agamben, Butler o Sayak Valencia: leemos la parte de los sin parte de Rancière como el equivalente a la vida nuda de Giorgio Agamben, en aras de reconocer la singular configuración de experiencia de estas vidas. Para ello, nos servimos del término "vidas inmundas", haciendo alusión a su carácter abyecto, exceptuado, no incluido en el reparto de lo sensible



que configura el mundo. Esta es una de las tesis esenciales del trabajo: fuera del mundo sigue habiendo experiencia posible, y es necesario vindicarla como un horizonte alternativo de vida y justicia.

Que la literatura haga pensables estas experiencias de lo inmundo, estas vidas expulsadas de todos los lugares, es lo que la hace política. Hemos denominado a este imaginario “ruina-de-vida”, como derivación de la “forma-de-vida” agambeniana, en el entendido de que estas vidas, si bien tienen sus modos de experiencia, estos siempre aparecen mermados, contenidos, depauperados, aunque no dejen por ello de ser modos de vida (sus tiempos, sus ritmos, sus formas, sus espacios). En nuestra investigación, el imaginario motel de la ruina-de-vida está marcado por el viaje y el nomadismo (Shepard, Monalisa Ojeda), por el desempleo o el empleo precario y sumergido (Berlin); su tiempo es el de la espera de un acontecimiento que no llega jamás (Carver, Hempel, Muñoz). Para pensar los espacios de desposesión, en el esfuerzo por salir de la dicotomía centro-periferia, hemos abogado por la idea de Gilles Clément de un tercer paisaje, donde los residuos que se abandonan para producir un orden son a su vez una oportunidad para lo diverso, lo nuevo y lo otro. Llevando el pensamiento de Clément a lo poshumano, más allá de su visión botanista, podemos leer los espacios contemporáneos como atravesados por estas zonas de tercer paisaje, que no son sino reescrituras inesperadas y prácticas del suburbio que convierten en lugares de hábito aquello que no fue concebido sino como lugar de transacción, o de consumo (Bukowski, Smith, Veasna So). Este imaginario, además, propone formas de afectividad construidas desde la camaradería y el reconocimiento de la vulnerabilidad, más allá del parentesco y el capital afectivo de la familia (Williams, Moore, Berlin, Monalisa Ojeda).

Al construir este imaginario, hemos ofrecido una reflexión, ahora en clave derridiana, de la literatura y la política como hospitalidad, como reflexión sobre la acogida incondicional a lo otro, a lo absolutamente otro: la literatura se articula como hospitalidad, como motel, al traer y acoger en lo simbólico aquel sufrimiento de lo real que no tenía palabra ni aliento. Esta articulación literaria es lo que hace posible, ulteriormente, la tarea política insoslayable de la hospitalidad: pensar una forma de convivencia que permite habitar a todos los cuerpos, y que el habitar de unos cuerpos no sea privativo, que no se sostenga sobre la vulneración del habitar de otros.

Con todo ello, hemos cumplido el segundo objetivo, pues hemos propuesto la “literatura motel” como ese conjunto de poéticas que producen las estructuras de sensibilidad de las vidas inmundas en las sociedades capitalistas contemporáneas. Hemos trazado un arco en nuestros análisis desde los setenta, con autores como Carver, Smith, Bukowski y Berlin, hasta la sociedad contemporánea, con voces como Monalisa Ojeda, Hempel,

Veasna So, Williams. La única razón por la que no se han incluido otros cuentistas (AH Homes, Proulx, Washington, Beattie) en el análisis han sido las limitaciones materiales del presente trabajo.

Otro propósito del presente estudio consistía en armar una concepción no goetheana de literatura comparada. Dos valoraciones han sido centrales para ello. La primera, la convicción de que una forma de leer es una forma de hacer política, y ello no solo por la capacidad crítica de la lectura, sino porque las formas de leer son formas de comparar, formas de ordenar, formas de clasificar, también formas de todo lo contrario. La defensa de lo no exhaustivo, que se sostiene en el supuesto de que un texto no es idéntico a sí mismo –todavía no ha dicho su última palabra, todavía no hemos leído a Raymond Carver, todavía no sabemos nada de Lorrie Moore–, ha sido en ello crucial, y de ahí la estructura del trabajo, que desde luego podría ser otra, pero que en la especificidad arbitraria de su desarrollo señala una situación concreta de lectura –apenas una perspectiva desde Europa, demasiado académica, demasiado clase media, etc.–; como cualquier historia o cualquier viaje, busca devolver la pregunta al lector: ¿Por dónde has viajado tú? ¿Cómo llegaste a donde has llegado? A toda teoría le falta calle, a toda teoría le falta carretera, a toda teoría le falta algo: su valor político radica en señalar esa falta y no en pretender colmarla. La otra valoración pertinente para esta política no goetheana de la literatura es la que hacemos, con la base de los trabajos de Apter, Lezra o Cassin, a través de la figura del motel, una heterotopía que aspira en todo a oponerse a la figura del mundo como su abyección. Si pensar la literatura desde el mundo es paranoico o totalitario, como nos ha enseñado Pynchon, pensarla desde el motel impone algo así como una desacademización, porque hace de la literatura sobre todo algo político, una propedéutica de vida, y no tanto algo a clasificar. El motel impone el criterio de la diferencia para leer la literatura –leerla como intraducible–, y así impugna el de la identificación y la clasificación.

Estas reflexiones sobre política literaria se prolongan al desarrollar, como nos proponíamos, un ejercicio de crítica cultural del s. XX y XXI a partir del motivo de la pérdida de lo propio, comprendido como la pérdida del hogar. Este ejercicio se sustenta en algunas de las principales decisiones teóricas del trabajo. Ofrece una comparación de los imaginarios europeo y americano desde lo que hemos llamado ideología de la pertenencia y su relación con el hogar como habitación de un espacio intrínsecamente propio. Señala que la contemporaneidad se caracteriza, en el caso americano y en el europeo, por la pérdida de este vínculo orgánico con el espacio: el fin del metarrelato del hogar adviene por la destrucción de los hogares y por la impugnación del acceso al suelo: hay una pérdida simbólica que es, también, una progresiva pérdida material, y es que cada vez es más difícil

para más gente habitar. La diferencia principal entre el imaginario estadounidense y el europeo es el modo en que abordan la elaboración de la pérdida del hogar. Sostenemos que en el imaginario europeo (Zweig, Heidegger) la elaboración de la pérdida es integradora: el europeo es melancólico porque no sabe perder, y trata de restituir en lo ideológico lo que jamás recuperará ni jamás tuvo en lo material. El hotel europeo como espacio lujoso y mirífico es el espacio resultante (Bernhard). En el imaginario americano, proponemos, la elaboración de la pérdida es liberadora (Irving, Thoreau): el estadounidense es alegre y rabioso porque sabe perder, y halla en el espacio vacío que deja la pérdida la posibilidad de vivir de otro modo: retirarse es desobedecer. El espacio resultante es el motel, una casa absolutamente anodina, desprovista de cualidades, e íntimamente vinculada al viaje y a la desposesión: una casa que no es de nadie porque acoge a cualquiera.

Otro objetivo que nos proponíamos consistía en hacer una lectura comparada desde la infraestructura del acceso al suelo, o más bien desde su carencia: la imposibilidad de habitar el territorio nos ha llevado a comparar toda una serie de cuentos e historias que ocurrían en moteles, bares, lavanderías, tiendas de donuts, apartoteles, gasolineras. Al pensar desde la habitación del espacio las obras, y no desde categorías psicológicas o antropológicas, hemos podido acceder a los modos en que la literatura configura la experiencia de vidas precarias, encadenadas al trabajo o a su carencia, vidas insomnes que no pueden dejar de viajar, que están condenadas a fracasar y a perder.

La reflexión literaria desde el urbanismo y los malestares de la ciudad nos ha permitido releer la historia literaria estadounidense contemporánea desde la tradición del cuento, que aquí hemos concebido como “Escuela de la Banalidad”. Hemos acuñado este término para señalar una tradición paralela a aquella que Eduardo Lago denominaba “Escuela de la Dificultad”, marcada por la experimentación y los desafíos formales propios del posmodernismo. En sentido jamesoniano, nuestra “Escuela de la Banalidad” no puede no ser posmoderna, porque se sitúa en una fase del capitalismo en que la lógica económica se ha vuelto una precondition para cualquier interpretación del mundo, y también para cualquier forma material de habitarlo. Pero en la tradición que nosotros componemos, ello no se traduce en proezas masculinas formales, sino en una precariedad formal que da cuenta de una vulnerabilidad material: el cuento como forma breve, relatos en torno a la pérdida, y un compromiso con señalar el agotamiento de la experiencia y la crisis cotidiana de su comunicabilidad que suele reconocer en esta tradición banal un acento realista. Aquí por “realista” jamás habría de entenderse costumbrismo, sino afán de señalar lo Real, lo abyecto, lo que no ha podido ser dicho todavía. Contra la obsesión por la gran novela americana, la tradición banal se interesa por la inmundicia, el residuo y la ruina,

las vidas devastadas por un sistema socioeconómico que se apunala sobre la violencia. La “Escuela de la Banalidad” compone ese imaginario americano de los perdedores, de quienes encuentran en la pérdida lo único que tienen, que es la posibilidad de otra vida. Esta tradición se encarna por las voces de todas las formas de la subalternidad, que hemos tratado de acoger en el presente estudio en la medida de nuestras capacidades.

En la terminología de Bajtín, este trabajo podría leerse como una presentación del cronotopo del motel como el índice espacial simbólico y político de la precariedad, como autores como Bégout, Koestenbaum o Nancy hicieran en su trabajo. Nuestros vínculos con el materialismo de Rancière y la biopolítica de Agamben y Butler nos han distanciado de esta terminología, si bien hemos querido pensar la literatura como un motel, y el motel como espacio literario. El paisaje del motel es el tercer paisaje, el destartado, roñoso, ruidoso y lúgubre hábito de los perdedores y los desposeídos. Como lugar es una heterotopía, un espacio otro donde reside todo lo expulsado de la normalidad y del espacio público, pero que es también ese lugar que, por situarse “afuera” del mundo, es capaz de contemplar críticamente su lógica y desentrañar sus violencias y dispositivos de poder. El tiempo del motel es el tiempo de la espera, la cancelación del futuro, la redundancia del presente. El ritmo del motel es el de la mudanza y el nomadismo. Viven en moteles quienes carecen de propiedad, y un motel es un Airbnb, un piso compartido de alquiler, una gasolinera, una tienda, un apartotel: todo se está motelizando mientras seguimos cantándole al hogar y empeñando nuestras vidas en un sueño cruel e imposible. Esas vidas son vidas de desempleados, de alcohólicos, de mujeres de la limpieza, de prostitutas, de trabajadores migrantes y racializados, de esa masa inmensa proletaria que puede denominarse “homo tantum”, todos aquellos, anónimos e infames, que no tienen más que perder que sus cadenas, unas cadenas que los atan a un coche, al autobús, a la carretera, a hacer la calle. Nuestra investigación piensa esa atadura, pero también celebra la potencia y el misterio de las personas ordinarias. La elaboración del cronotopo del motel nos impulsa desde la literatura a la precariedad de lo real, a las causas perdidas de lo real. Quizá asumir que todos vivimos en moteles pueda impulsarnos a pensar otros modos de convivencia urbana, a organizar nuestra vida desde otros vínculos, a ahuyentar todos los malestares e imposiciones ideológicos y, ojalá, a reducir en algo los dolores y las violencias materiales.

Por último, esta tesis aspiraba a constituir un proyecto personal de escritura, un proyecto crítico o, al menos, distanciado de algunos protocolos académicos. Ello queda probado por la estructura de viaje del texto, por nombrar los capítulos como moteles, por organizar el material en párrafos no temáticos, por la producción de sentido y conectores argumentativos a través de la yuxtaposición de temas, y no tanto por su explicitación. Si

es un proyecto personal, es porque se trata de un proyecto situado, y el viaje Los Ángeles – San Francisco que compone la tesis tuvo lugar en realidad a principios de agosto de 2022.

Ya está lleno el depósito. Arranca y vámonos.

C.
WE ARRIVED IN SAN FRANCISCO.
CONCLUSIONS

Forget all of the tears that you've cried
It's over (Over, over, over, over, over)
It's a new state of mind
Are you coming, my baby?

Lorde, "Solar Power"

We arrived in San Francisco in the morning, stayed in an Airbnb on the outskirts of the city, it is impossible to pay for anything within fifty kilometers of Downtown. The city looks too clean, deserted, just a few tourists and other executives, homeless people wandering at night in the squares. We go to City Lights, drink at Café Trieste, we've learned to do things like that. We are going to keep traveling, we must go back to Los Angeles –we are always going back to Los Angeles–, but now that we are refueling in the suburbs, it is time to offer some provisional conclusions of the trip.

The present investigation of motel literature has satisfactorily met the various objectives it set out to accomplish, and will give credit for this accomplishment below:

The main objective of the thesis was to offer an answer to the question of the political dimension of literature. We have elaborated this answer from the point of view of political philosophy and literature. From the philosophical point of view, we have articulated a conception of literature based, in the first place, on Rancière's work: literature is political insofar as it intervenes in the configuration of a distribution of the sensible, by generating structures of sensibility and experience that make decipherable, visible, sensible and thinkable dimensions of the Real that remained unattended in a certain configuration of the world. Literature is political, thus, because it produces dissensus: it claims and grants a part for those that have no part, and to do so it has to overturn the established order of experience, and thus succeeds in inaugurating a scene of equality.

The way in which we have explored this political vocation, from the literary point of view, is through motel literature, studying how the American short story tradition gives a voice, a space, a hearing, in sum, a sensibility to those dispossessed of everything, the contemporary proletarians who live without anything of their own and without a home. Herein lies another of the theoretical stakes of the work, which links Rancière's aesthetics with the biopolitics of Agamben, Butler or Sayak Valencia: we read Rancière's "part of those that have no part" as the equivalent in aesthetic terms of Giorgio Agamben's "bare life", to recognize the singular configuration of experience of this people. To do so, we use the term "unworldly lives": these lives are the violent result of an abjection and an excep-

tion, they are not included in the distribution of the sensible that configures the world. This is one of the essential theses of the work: outside the world there is still possible experience, and it is necessary to vindicate it as an alternative horizon of life and justice.

That literature makes thinkable these experiences of the unworldly, these lives expelled from all places, is what makes it political. We have coined the term “ruin-of-life” to name this imaginary. It is a suburban version of Giorgio Agamben’s “form-of-life”, in the understanding that these lives, although they have their own forms of experience, these always appear diminished, contained, impoverished, even though they do not cease to be concrete and singular modes of life (their times, their rhythms, their routines, their wounds, their spaces). In our research, the motel imaginary of the ruin-of-life is characterized by travel and nomadism (Shepard, Monalisa Ojeda), by unemployment or precarious and submerged employment (Berlin); its temporality is that of waiting for an event that never comes (Carver, Hempel, Muñoz). To think the spaces of dispossession, avoiding the center-periphery dichotomy, we have advocated Gilles Clément’s idea of a third landscape, where the residues that are abandoned to produce an order are in turn an opportunity for the diverse, the new, the other. We’ve tried to move Clément’s philosophy beyond its botanist perspective, to embrace the general dynamic of urbanism in contemporary cities. By doing this, we can read contemporary spaces as traversed by these zones of third landscape, which are nothing but unexpected rewritings and practices of the suburb that turn into places of habit those places once conceived as places of transaction and consumption (Bukowski, Smith, Veasna So). This imaginary, moreover, proposes forms of affectivity built from camaraderie and the recognition of vulnerability, beyond kinship and the affective capital of the family (Williams, Moore, Berlin, Monalisa Ojeda).

In constructing this imaginary, we have offered a reflection, now in a Derridean key, of literature and politics as hospitality, as a reflection on the unconditional reception of the other, the absolutely Other: literature articulates itself as hospitality –as a motel– by bringing and welcoming in the symbolic that suffering of the real that had no word, nor breath. This literary articulation is what makes possible, subsequently, the unavoidable political task of hospitality: to conceive a form of coexistence that allows all bodies to inhabit, a cohabitation that is not private, nor sustained on the violation of the inhabiting of others.

With all this, we have fulfilled the second of our goals, since we have proposed “motel literature” as that set of poetics that produce the structures of sensibility of unworldly lives in contemporary capitalist societies. We have traced an arc in our analyses from the 1970s, with authors such as Carver, Smith, Bukowski, and Berlin, to contemporary

society, with voices such as Monalisa Ojeda, Hempel, Veasna So, Williams. The only reason for not including other storytellers (AH Homes, Proulx, Washington, Beattie) in the analysis has simply been the material limitations of the project.

A further purpose of the study was to imagine a non-Goethean conception of comparative literature. Two assessments have been central to this. The first, the conviction that a way of reading is a way of doing politics, and this not only because of the critical capacity of reading, but also because ways of reading are ways of comparing, ways of ordering, ways of classifying, and ways of doing the opposite as well –disorder, unclassify, singularize–. The vindication of the non-exhaustive, which is sustained on the assumption that a text is not identical to itself –it has not yet said its last word, we have not read Raymond Carver yet, we still know nothing of Lorrie Moore–, has been crucial in this, and hence the structure of the work; indeed it could have been different, but its particular development points to a specific situation of reading –just a perspective from Europe–; like any story or any journey, it seeks to return the question to the reader: Where have you traveled? How did you get to where you have arrived? *A toda teoría le falta calle, a toda teoría le falta carretera*, every theory lacks something: its political value lies in pointing out that lack and not in pretending to fill it. The other relevant assessment for this non-Goethean politics of literature is the one we make, based on the work of Apter, Lezra, and Cassin, through the figure of the motel, an untranslatable heterotopia that aspires in everything to be the incongruent with the figure of the world: a part of the world that is structurally outside the world. If thinking literature from the world is paranoid or totalitarian, as Pynchon has taught us, thinking it from the motel imposes something like a deacademization, because it makes literature above all something political, a propaedeutic of life, and not something to classify. The motel imposes the criterion of difference for reading literature –reading literature as untranslatable–, and thus challenges that of identification and classification.

These reflections on literary politics are extended by developing, as we proposed, an exercise of cultural criticism of the 20 and 21st centuries based on the motif of the loss of property, understood as the loss of home. This exercise is supported by some of the main theoretical decisions of the work. It offers a comparison of the European and American imaginaries from what we have called the ideology of belonging and its relation to the home as the habitation of a space intrinsically one’s own. He points out that contemporaneity is characterized, in the American and European cases, by the loss of this organic bound with space. The end of the meta-narrative of the home comes with the destruction of homes and increasing difficulties to access to the land in contemporary history: there is a symbolic loss that is also a progressive material loss. The main difference

between the American and the European imaginary is the way in which they approach the elaboration of the loss of the home. We maintain that in the European imaginary (Zweig, Heidegger) the elaboration of loss is integrative: the European is melancholic because he does not know how to lose, and tries to restore in the ideological what he will never recover nor ever had in the material. The European hotel as a luxurious and fantastic place is the resulting space (Bernhard). In the American imaginary, we propose, the elaboration of loss is liberating (Irving, Thoreau): the American is joyful and angry because he knows how to lose, and finds in the empty space left by loss the possibility of living differently: to withdraw is to disobey. The resulting space is the motel, a house deprived of any singularity, a house intimately linked to travel and dispossession: a house that belongs to no one because it welcomes anyone.

Another objective we set ourselves was to make a comparative reading from the infrastructure of the access to the land, or rather from its impossibility: the impossibility of inhabiting the territory has led us to compare a whole series of tales and stories that took place in motels, bars, laundromats, donut stores, apartment buildings, gas stations. By thinking from the habitation of space, and not from psychological or anthropological categories, we have been able to observe the ways in which literature shapes the experience of precarious lives, chained to work or to unemployment, insomniac lives that cannot stop traveling, that are doomed to fail and to lose.

Literary reflection from the perspective of urbanism and the discomforts of the city has allowed us to reread contemporary American literary history from the tradition of the short story, which we have conceived here as the “School of Banality”. We have coined this term to indicate a tradition parallel to that which Eduardo Lago called the “School of Difficulty”, marked by experimentation and the formal challenges of postmodernism. According to Fredric Jameson’s conception of postmodernism, our “School of Banality” cannot but be postmodern, because it is situated in a phase of capitalism in which economic logic has become a precondition for any interpretation of the world, and also for any material way of inhabiting it. But in the tradition that we compose, this does not translate into great and masculine stylistic achievements, but in a formal precariousness that accounts for a material vulnerability: the short story as a brief, fragmentary form, the insistent topic of loss, and a commitment to point out the exhaustion of experience and the daily crisis of its communicability that usually recognizes in this banal tradition a realistic accent. Here “realist” should never be understood as *costumbrismo*, but rather as a desire to point out the Real, the object, that which has not yet been said. Against the obsession with the great American novel, the banal tradition is interested in filth, waste

and ruin, the lives devastated by a socioeconomic system that is based on violence. The “School of Banality” composes that American imaginary of the losers, of those who find in loss the only thing they have, which is the possibility of another life. This tradition is embodied by the voices of all forms of subalternity, which we have tried to accommodate in this study to the best of our abilities.

In Bakhtin’s terminology, this work could be read as a presentation of the chronotope of the motel as the symbolic and political spatial index of precarity, as authors such as Bégout, Koestenbaum, and Nancy did in their work. Our links with the materialism of Rancière and the biopolitics of Agamben and Butler have distanced us from this terminology, although we have wanted to think of literature as a motel, and the motel as a literary space. The landscape of the motel is the third landscape, the ramshackle, rusty, noisy, dismal habitus of the losers and the dispossessed. As a place it is a heterotopia, an *espace autre* where everything expelled from normality and public space resides, but which is also that place that, by situating itself “outside” the world, is capable of critically contemplating its logic and unraveling its violence and power devices. The time of the motel is the time of waiting, the cancellation of the future, the redundancy of the present. The rhythm of the motel is that of moving and nomadism. Those who lack property live in motels, and a motel is an Airbnb, a shared rental apartment, a gas station, a store, an apartment hotel: everything is being motelized while we continue to sing the home and pawn our lives in a cruel and impossible dream. These lives are the lives of the unemployed, of alcoholics, of cleaning women, of prostitutes, of migrant and racialized workers, of that immense proletarian mass that can be called “homo tantum”, all those anonymous and infamous, who have nothing to lose but their chains, chains that bind them to the car, to the van, to the bus, to the road, to the street. Our research thinks about this contemporary slavery, but also celebrates the power and mystery of ordinary people. The elaboration of the motel chronotope propels us from literature to the precariousness of the Real, to the lost causes of the Real. Perhaps if we assume that we all live in motels, we can start to think of other ways of urban coexistence, to organize our lives from other links, to chase away all the discomforts and ideological impositions and, hopefully, to reduce some of the pain and material violence everybody suffers everywhere.

Finally, this thesis aspires to be a personal writing project, a critical project or, at least, a project distanced from some academic protocols. We tried to do this by giving a travel structure to the text, by naming the chapters as motels, by organizing the material in non-thematic paragraphs, and producing meaning and argumentative connectors through the juxtaposition of themes, with no direct explanation. If it is a personal project, it is

also because it is a situated project: the road trip from Los Angeles to San Francisco that organizes the thesis took place in early August 2022.

Now the tank is full. Let's hit the road.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (2008): *Crítica de la cultura y de la sociedad I*. Madrid: Ediciones Akal.
- ADORNO, THEODOR W. Y HORKHEIMER, MAX (2007): *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, ed. de Rolf Tiedemann y trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007
- AGAMBEN, GIORGIO (2016a): *Ce cos'è la filosofia*. Roma: Quodlibet.
- AGAMBEN, GIORGIO (2016b): *El fuego y el relato*, trad. de Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso.
- _____(2008): *El reino y la gloria: por una genealogía de la economía y del gobierno. Homo sacer*, II, 2, trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- _____(2006a): *La comunidad que viene*, trad. de José Luís Villacañas, Claudio La Rocca y Ester Quirós. Valencia: Pre-Textos.
- _____(2006b): *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(2001): *Medios sin fin: notas sobre la política*, trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1998): *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Valencia: Pre-Textos.
- _____(1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi: Turín.
- ALEMANY BAY, C. (1998): *La polémica de meridiano intelectual de hispanoamérica (1927). Estudio y textos*. Alicante: Universitat d'Alacant.
- ALMOND, IAN (1999). "Negative Theology, Derrida, and the Critique of Presence: A Poststructuralist Reading of Meister Eckhart". *The Heythrop Journal* Vol. 40/ 2, pp. 150-165.

- ALSINA, CRISTINA Y ANDRÉS, RAMÓN (coords.) (2022) : *American Houses. Literary Spaces of Resistance and Desire*. Boston : Brill.
- ANTONIOLI, MANOLA (2008) : « Maurice Blanchot et Michel Foucault : hétérotopies », en Hoppenot, Eric (ed.) : *Maurice Blanchot, de proche en proche*. París: Editions Complicités, pp 131-151.
- APTER, EMILY (2016): “Untranslatability and the Problem of World Literature”, conferencia pronunciada en las jornadas internacionales “*Weltliteratur*. Perspectiva desde Europa”, Barcelona.
- _____ (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Londres/ Nueva York : Verso.
- _____ (2012): « Le mot ‘monde’ est un intraduisible », *Relief*, vol. 6, no. 1, pp. 98-112.
- _____ (2006): *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton : Princeton University Press.
- ALTHUSSER, LOUIS (2011 [1970]): “Idéologie et appareils idéologiques d’État”, en *Sur la reproduction*. París : PUF, 2011, pp. 263-306.
- ARENDT, HANNAH (2020 [1951]): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARFI, BADREDINE (2012): “Khôra as the Condition of Possibility of the Ontological Without Ontology”. *Review of International Studies*, no. 38, pp. 191-207.
- ARTIÈRES, PHILIPPE ; BREN, JEAN-FRANÇOIS; POTTE-BONNEVILLE, MATHIEU & REVEL, JUDITH (2013) : « Présentation », en Foucault, Michel : *La grande étrangère. À propos de littérature*. París : Éditions EHEES, pp. 7-20.
- ATTRIDGE, DEREK (1992): « Introduction: Derrida and the Questioning of Literature », en Derrida, Jacques: *Acts of literature*, ed. de Derek Attridge. Londres: Routledge, pp. 1-33.
- AUGÉ, MARC (1997): *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Trad. de Alberto Luis Bixio. Barcelona, Gedisa.
- _____ (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- AUSTER, PAUL (2015 [1990]): *La música del azar*, trad. de Maribel de Juan. Barcelona: Seix Barral.
- BALCARCE, GABRIELA (2014): “Hospitalidad y tolerancia como modos de pensar el encuentro con el otro. Una lectura derrideana”, *Estudios de Filosofía*, no. 50, pp.195-213.
- BALLARD, J. G. (2006): « Motel Architecture », en *The Complete Short Stories*, vol. 2. Nueva York : Harper Perennial, Year, pp. 2235-2258
- BARRIONUEVO, S. J., & RODRÍGUEZ, Y. R. (2019): “El concepto de ‘espacio público’ en Habermas: algunas observaciones a partir del caso ateniense”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, no. 77, pp. 151–163.
- BARTHES, ROLAND (2014 [1973]): *Le plaisir du texte*. París : Galilée.
- _____ (1985): «Sémiologie et urbanisme» en *L’aventure sémiologique*. París : Éditions du Seuil.
- _____ (1984): *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París : Éditions du Seuil.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1986 [1863]) : « Le peintre de la vie moderne », en *Écrits esthétiques*. París : Union générale d’Éditions, pp. 360-404.
- BAYARD, PIERRE (2017): *L’énigme Tolstoïevski*. París: Éditions de Minuit.
- BÉGOUT, BRUCE (2022) : *Obsolescence des ruines : Essai philosophique sur les gravats*. París : Inculte.
- _____ (2020) : *Le Concept d’ambiance : Essai d’éco-phénoménologie*. París : Seuil.
- _____ (2019a) : *Los Angeles, capitale du xx siècle*. París : Inculte.
- _____ (2019b) : *En escale. Chroniques aéroportuaires*. París : Philosophie Magazine Editeur
- _____ (2003): *Lieu commun. Le motel américain, essai*. París : Éditions Allia.
- _____ (2002) : *Zéropolis*. París : Éditions Allia.
- BENJAMIN, WALTER (2014): *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires : Eterna Cadencia.
- _____ (2013) : « París, capital del siglo XIX », *Obra de los pasajes*, vol. 1, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Juan Barja. Madrid : Abada, p. 53-99
- _____ (1978) : « Paris, Capital of the Nineteen Century », en *Reflections*. New York: Schocken, pp. 146-62.

- BERLIN, LUCIA (2016) : *Manual para mujeres de la limpieza*, trad. de Eugenia Vázquez Nicarino. Madrid : Alfaguara.
- _____ (2015) : *A Manual for Cleaning Women. Selected Stories*. Nueva York : Farrar, Straus & Giroux.
- BERNARD, CATHERINE (2009): « Le voyage, le désert, la pierre : espacement de l'art » in Dutoit, Thomas et Romanski, Philippe (dirs.): *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris : Galilée, pp. 73-67.
- BERNHARD, THOMAS (2002 [1982]) : *Hormigón*, trad. de Miguel Sáenz. Madrid : Alfaguara.
- BERTI, EDUARDO (comp.) (2017): *Vidas de hotel*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BLANCHOT, MAURICE (2014 [1955]): *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- _____ (1996 [1969]): *L'entretien infini*. París: Gallimard.
- BLANCO, AZUCENA G. (2020): *Literature and Politics in the Later Foucault*. Berlín: De Gruyter.
- BLOOM, HAROLD (ed.) (2009): *The American Dream*. Nueva York: Boom's Literary Criticism.
- BOSE, MARIA (2016): "Branding Counterculture in Pynchon's *The Crying of Lot 49*", *Studies in American Fiction*, vol. 43, no. 1, pp. 73-96
- BOURDIEU, PIERRE (1999): *Intelectuales, política y poder*, trad. de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.
- BROWN, ARTHUR A. (1990): "Raymond Carver and Postmodern Humanism", *Critique*, vol. 31, no. 2, pp. 125-136.
- BRUDER, JESSICA (2018): *Nomadland. Surviving America in the Twenty-First Century*. Nueva York: Norton & Company.
- BUKOWSKI, CHARLES (1983): *The Most Beautiful Women in Town and Other Stories*. San Francisco: City Lights.
- _____ (1972) : *Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness*. San Francisco: City Lights.
- BUTLER, JUDITH (2006 [2004]): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. de Fermín Rodríguez. Barcelona: Paidós.
- CACCIARI, MASSIMO (1995): "Edmond Jabès en el judaísmo contemporáneo. Una 'huella'", *Revista Confines*, no. 2, pp. 133-138.
- CANO, GERMÁN (2023): *Mark Fisher: los espectros del tardocapitalismo*. Barcelona: Gedisa.
- CARE COLLECTIVE (2020): *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*. Nueva York: Verso.
- CARBAJAL, ADRIAN (2022): "California's History of Poor Public Transit Affects the Working Class", *Medium*, 21/06/2022. Recuperado el 15/11/2022 en <https://medium.com/rewriting-the-culture/californias-history-of-poor-public-transit-affects-the-working-class-f970da280df3>
- CARMENATI GONZÁLEZ, MEYSIS (2016): "La concepción de espacio público antes y después del cambio de paradigma: desobediencia civil y racionalidad en el 'segundo' Habermas", *Comunicación*, no. 34, pp. 39-54
- CARVER, RAYMOND (2016 [1988]): *Tres rosas amarillas*, trad. de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015a [1983]): *Catedral*, trad. de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015b [1981]): ¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?, trad. de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015c [1976]): ¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?, trad. de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015d [1983]): *Catedral*. Nueva York: Vintage.
- _____ (2013 [2000]): *Si me necesitas, llámame*, trad. de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2009): *Collected Stories*. Nueva York: The Library of America.
- Casanova, Pascale (2012): "Literaturas combativas", *New Left Review*, no. 72, pp. 113-123.
- _____ (2005): "La literatura como mundo", *New Left Review*, no. 31, pp. 66-83.
- _____ (2001) [1999]: *La República mundial de las letras*, trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.

- CASPIAN KANG, JAY (2021): *The Loneliest Americans*. New York: Crown.
- CASTRO GARCÍA, PABLO (2021): “Pérdida”, en Rocco Lozano, Valerio (ed.) (2021): *Glosario del fracaso*. Madrid: Ediciones Pensamiento, pp. 250-262.
- CASSIN, BARBARA (2019): *Plus d'une langue*. París : Bayard Éditions.
- CAVALLETTI, ANDREA (2010): *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.
- CERTEAU, MICHEL (de) (1990): *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- CHÉNÉTIER, MARC (1986): “Living On/Off the ‘Reserve’: Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver”, en Chénétier, Marc (ed): *Critical Angles. European Views of Contemporary American Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 164-190.
- CLÉMENS, ERIC : « De-limitations. Politique, Écriture, Démocratie », en Mallet, Marie-Louise (dir.): *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida: colloque de Cerisy*. París: Galilée, 1994, pp. 127-130.
- CLÉMENT, GILLES (2007 [2004]) : *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona : Gustavo Gili.
- CLINE, EMMA (2016): *The Girls*. Londres: Random House.
- CHINCHILLA, IZASKUN (2020): *La ciudad de los cuidados. Salud, economía y medioambiente*. Madrid: Catarata.
- COCCIA, EMANUELE (2021): *Filosofía della casa. Lo spazio domestico e la felicità*. Turín: Einaudi.
- _____ (2020): *Métamorphoses*. París: Payot & Rivages.
- COHEN, JOSEPH : « Lire en déconstruction. Note sur l'écriture de Jacques Derrida », en Mallet, Marie-Louise (dir.): *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida: colloque de Cerisy*. París: Galilée, 1994, pp. pp. 163-179.
- COLIN, CLAIRE (2010) : « La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvellistes contemporains – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove », TRANS-, 10. Recuperado el 15/04/2017 en [http:// trans.revues.org/374](http://trans.revues.org/374); DOI : 10.4000/trans.374
- CORI, PAULA (di) (2015): “¿Qué es un lugar? La topología espiritual de Michel de Certeau”, *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, vol. 17, no. 1, pp. 86-101.
- CULLER, JONATHAN (2008): “The Most Interesting Thing in the World”, *Diacritics*, vol. 38, no. 1-2, pp. 7-16
- _____ (2005): “Derrida and the singularity of literature”, *Cardozzo Law Review*, vol. 27, no. 2, pp. 869-875.
- DAMAI, PUSPA (2009): “Cosmopolitanism after Derrida: City, Signature, and Sovereignty”, en Baral, K. C. y Radhakrishnan, R. (eds.): *Theory After Derrida: Essays in Critical Praxis*. New Delhi: Routledge, 2009. 174-199.
- _____ (2005): “Messianic-City: Ruins, Refuge and Hospitality in Derrida”, *Discourse*, vol. 27, nos. 2&3, pp. 68-94.
- DAMROSCH, DAVID (2003): *What Is World Literature?* Princeton /Oxford: Princeton University Press.
- DAVIS, ANGELA L. (2019 [1981]): *Women, Race & Class*. Londres: Penguin.
- DEBORD, GUY (1996 [1967]): *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- DEKOVEN, MARIANNE (2004): *Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern*. Durham and London: Duke University Press.
- DELILLO, DON (2016) [1977]: *Jugadores*, trad. De Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Seix Barral.
- DELILLO, DON, (1977): *Players*. Nueva York: Vintage Classics.
- DELEUZE, GILLES (2007): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- (1996): *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX (1980): *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París : Les Éditions e Minuit.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX (1978): *Kafka. Por una literatura menor*, trad. de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era.

- DERRIDA, JACQUES (2017): “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”, *Boletín 18. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 115-150.
- _____ (2016 [1996]) : *Le Monolinguisme de l'Autre ou la prothèse d'origine*. París : Galilée.
- _____ (2015): *Les arts de l'espace (Ecrits et interventions de Jacques Derrida sur l'architecture, 1984-1997)*, ed. de Joana Masó y Ginette Michaud. París: La Différence.
- _____ (2011): *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2005 [1994]): *Force de loi*. París: Galilée.
- _____ (2003a) : *Psyché. Invention de l'autre II*. París: Galilée.
- _____ (2003b) : *Voyous. Deux essais sur la raison*. París : Galilée
- _____ (2003f) : *Chaque fois unique, la fin du monde*. París : Galilée
- _____ (2003c) : *Papier Machine*. París: Galilée.
- _____ (2003d): *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. París: Galilée.
- _____ (2003e) : *Voyous*. París : Galilée
- _____ (2002): “Hostipitality” en Gil Anidjar (dir.), *Acts of Religion / Jacques Derrida*. Nueva York y Londres : Routledge.
- _____ (1999) : *Donner la mort*. París : Galilée.
- _____ (1994) : *Politiques de l'amitié*. París : Galilée
- _____ (1993a) : *Passions*. París : Galilée.
- _____ (1992): *Acts of Literature*, ed. de Derek Attridge. Londres: Routledge.
- _____ (1987) : *Psyché. Invention de l'autre*. París : Galilée.
- _____ (1979-1980): *Le concept de littérature comparée et les problèmes théoriques de la traduction*. Texto inédito, consultado en los *Jacques Derrida Papers* del Critical Theory Archive de la University of California – Irvine (Box 15, folders 1-7.
- _____ (1972) : *Marges de la philosophie*. París : Éditions de Minuit.
- _____ (1967) : *L'écriture et la différence*. París : Gallimard.
- _____ (1970). *De la grammatologie*. París : Éditions de Minuit.
- DERRIDA, JACQUES Y ATTRIDGE, DEREK (2009) : « Cette étrange institution qu'on appelle littérature », en Dutoit, Thomas y Romanski, Philippe (eds) : *Derrida d'ici, Derrida de là*. París : Galilée, pp. 253-293.
- DERRIDA, JACQUES Y DUFOURMANTELLE, ANNE (1997) : *De l'Hospitalité*. París: Calmann-Lévy.
- DERRIDA, JACQUES Y FERRARIS, MAURIZIO (1997). *Il gusto del segreto*. Roma: Laterza.
- DERRIDA, JACQUES Y MALABOU, CATHERINE (1999): *La contre-allée*. París: Louis Vuitton.
- DERRIDA, JACQUES Y PRENOWITZ, ERIC (2008): “Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation”, *Discourse*, vol. 30. No. 1&2, pp. 22-53
- DESCARTES, RÉNÉ (2011): *Meditaciones metafísicas*, trad. de Guillermo Graíño Ferrer. Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ, CÉSAR (2012): “Literatura mundial: una mirada panhispánica”, *Ínsula*, no. 787-788. Recuperado el 20/07/2017 en http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_787-788.html
- DOUCEY, BRUNO (2006): *Le livre des déserts. Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*. París: Robert Laffont.
- DOUGHERTY, D. C. (1995): “Nemeses and MacGuffins: Paranoia as Focal Metaphor in Stanley Elkin, Joseph Heller, and Thomas Pynchon”, *Review of Contemporary Fiction*, vol. 15, no. 2, pp. 70-78.
- DUFOURMANTELLE, ANNE (1997): *De l'hospitalité / Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. París: Calmann-Lévy.
- ERNAUX, ANNIE (2016): *Regarde les lumières mon amour*. París: Gallimard.
- EVANGELISTA, STEFANO (2021): *Literary Cosmopolitanism in the English Fin de Siècle, Citizens of Nowhere*. Oxford: OUP.

- FABRE, CLAIRE Y CHAUVIN, SERGE (1999): *Raymond Carver, Robert Altman: Short Cuts*. Paris: Didier érudition: CNED, 1999.
- FAVREAU, JEAN-FRANÇOIS (2012) : *Vertige de l'écriture. Foucault et la littérature*. Lyon : ENS Éditions.
- FEDERICI, SILVIA (2022 [2020]): *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- _____ (2021 [2018]): *Patriarchy of the Wage. Notes on Marx, Gender, and Feminism*. Oakland: Between the Lines Books.
- _____ (2010 [2004]): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- FERREIRA DA SILVA, DENISE (2023): *La deuda impagable*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- FILIPOVIC, ZLATAN (2013): "For a future to come: Derrida's democracy and the right to literature", *Journal of East-West Thought*, vol. 3, no. 1, pp. 13-23.
- FISHER, MARK (2017 [2009]): *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FORSTER, RICARDO (2007): "El desierto, la palabra y la imagen", *Historia y Grafía*, no. 28, pp. 101-123.
- FOUCAULT, MICHEL (2013) : « Littérature et langage », dans *La grande étrangère. À propos de littérature*. Paris: Éditions EHEES, pp. 71-144.
- _____ (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión
- _____ (2009): *El pensamiento del afuera*, trad. de Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos.
- _____ (2001): « Le langage de l'espace », *Dits et Écrits, vol. I (1954-1975)*. Paris: Gallimard.
- _____ (1992): *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard.
- _____ (1977): *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. Trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Buenos Aires, Altamira.
- _____ (1969): *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- _____ (1967): «Espacios diferentes» en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Vol. III*. Trad. de Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós, pp. 431-441.
- _____ (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- FRASER, NANCY, BHATTACHARYA, TITHI, ARRUZA, CINZIA (2019) : *Feminisme per al 99%. Manifest*, trad. de Anna Llisterri. Barcelona: Tigre de Paper.
- FREUNDLIEB, DIETER (1995): "Foucault and the Study of Literature", *Poetics Today*, vol. 16, no. 2, pp. 301-344.
- GARCÍA, DORA (2020): "Amor rojo, en García, Dora (ed.): *Amor y revolución (Kollontai)*. Barcelona: Arcadia / MACBA, pp. 19-46
- GOETHE, J. W. (2013 [1827]): "On World Literature", in Theo D'hean, César Domínguez and Mads Rosendahl Thomsen (eds.): *World Literature: A Reader*. London, New York: Routledge, 2013. 9-15.
- GOETZ, BENOÎT (2011) : *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*. Lagrasse : Verdier
- _____ (2003) : « Le désert désacralisé : la pensée de l'habitation chez Emmanuel Lévinas », in Nauroy, Gérard, Halen, Pierre et Spica, Anne (eds.) : *Le désert, un espace paradoxal*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 51-57.
- GÓMEZ CAMARENA, CARLOS Y AGUILAR ALCALÁ, SERGIO (2020): "Café sin leche, Escuela sin concepto: rasgos, operaciones y lecturas en la Escuela eslovena", *Res publica*, vol. 23, no. 3, pp. 305-319
- GÓMEZ RAMOS, ANTONIO (ed.) (1998): *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*. Madrid: Cuaderno Gris, nº 3.
- GONZÁLEZ, VERÓNICA (2014): "Literatura y democracia: de la palabra muda o del derecho al secreto", *Cátedra de Artes*, no. 16, pp. 81-96.
- GOTBY, ALVA (2023): *They Call It Love. The Politics of Emotional Life*. Nueva York: Verso.
- GREIF, MARC (2015): *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction in America, 1933-1973*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- HABERMAS, JÜRGEN (1999) : *Historia y crítica de la opinión pública*. México: Gustavo Gili
- HALDAS, GEORGES (1998): *Le Livre des trois Déserts*. Paris : Regard – Nouvelle Cité.

- HALEN, PIERRE ET ÉTIENNE LECLERCQ (2003): « Désert et altérité : propositions sur un 'non-territoire' », in Nauroy, Gérard, Halen, Pierre et Spica, Anne (eds.): *Le désert, un espace paradoxal*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 11- 30.
- HALL, ANN C. (2002): "Sam Shepard's nondramatic works" en Roudané, Matthew (ed.): *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 247-256.
- HEIDEGGER, MARTIN (2013). *Identidad y diferencia*. Madrid: Anthropos.
- _____ (2012 [1927]): *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta.
- _____ (2000): *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- HELGESSON, STEFAN Y VERMEULEN, PETER (2015): *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge.
- HEMPEL, AMY (2006): *The Collected Stories*. Nueva York: Scribner.
- HERDER, J.G. (1968): "Reflections on the Philosophy of the History of Mankind", en *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*. Chicago, University of Chicago Press, pp. 3-28.
- HILLIS MILLER, JOSEPH (2001): "Derrida and literature", en T. Cohen, (ed.): *Jacques Derrida and the Humanities. A critical Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-81.
- HOCH, MATTHIAS (2016): *Hotel Kobenzl. Mit einem Text von Andreas Maier*. Salzburgo: Fotohof Edition.
- HOOKS, BELL (1984): *Feminist Theory. From Margin to Center*. Nueva York: Routledge.
- HOUEN, ALEX (2006): "Sovereignty, Biopolitics, and the Use of Literature: Michel Foucault and Kathy Acker", *Theory & Event*, vol. 9, no. 1. Recuperado el 15/07/2017 en <https://muse-jhu-edu.sire.ub.edu/article/195386>
- IRVING, WASHINGTON (2016): *Stories and Legends from Washington Irving*. Londres: Forgotten Books.
- ISHERWOOD, CHRISTOPHER (2010): *A Single Man*. Londres: Vintage Books.
- JABÈS, EDMOND (1991): *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*. París: Pierre Belfond.
- JAHSHAN, PAUL (2010): "Dark Margins: Invisibility and Obscenity in Thomas Pynchon's *V*, *The Crying of Lot 49*, and *Gravity's Rainbow* », *Transatlantica*, no. 1. Recuperado el 30/09/2016 de: <http://transatlantica.revues.org/4860>
- JAKLE, JOHN A., SCULLE KEITH A., ROGERS, JEFFERSON S. (eds.) (1996): *The Motel in America*. Londres: The John Hopkins University Press.
- JAKOBSON, ROMAN (1988): "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, pp. 347-395.
- JAMES, HENRY (2008): *The Ambassadors*, ed de Adrian Poole. Londres: Penguin, pp. 24-90, 125-135.
- JAMESON, FREDRIC (2015): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo. Barcelona: Paidós Studio.
- JDEY, ADNEN (Dir.) (2011) : *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique, suivi d'un entretien inédit avec Jacques Derrida*. París: Éditions Cécile Defaut.
- JOHNSON, ADRIANA Y NEMSER, DANIEL (cords.) (2022): "Reading for Infrastructure: Worlds Made and Broken", *Social Text*, vol. 40, no. 4, número monográfico.
- JUST, DANIEL (2008): "Is Less More? A Reinvention of Realism in Raymond Carver's Minimalist Short Story", *Critique Studies in Contemporary Fiction*, vol. 49, no. 3, pp. 303-317.
- KANT, IMMANUEL (1971 [1784]): "Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose", en Reiss, Hans (ed.). *Kant's Political Writings*, trans. De H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 41-53.
- KEROUAC, JACK (2016): *En el camino*, trad. de Martín Lendínez. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007): *Road Novels 1957-1960. On the Road. The Dharma Bums. The Subterraneans. Tristessa. Lonesome Traveler. Journal Selections*, ed. de Douglas Brinkley. Nueva York: The Library of America.
- KERN, LESLIE (2022): *La gentrificación es inevitable y otras mentiras*. Barcelona: Bellaterra.
- _____ (2020): *Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World*. Nueva York: Verso.
- KOESTENBAUM, WAYNE (2007): *Hotel Theory*. Nueva York: Soft Skull Press.

- KOLLONTAI, ALEXANDRA (2023): *Amor rojo*. Madrid: Verso.
- KRACAUER, SIEGFRIED (2010 [1977]): *La novela policíaca. Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.
- KRISTEVA, JULIA (1997 [1987]): *Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. de Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila Editores.
- LACAN, JACQUES (2014 [1966] [1955]) : “Séminaire sur *La lettre volée*”, in *Écrits I*. París: Éditions du Seuil, pp. 11-63.
- _____(2001 [1971]) : « Lituraterre », in *Autres écrits*. París : Éditions du Seuil, 11-20.
- LAGO, EDUARDO (2018) : *Walt Withman ya no vive aquí. Ensayos sobre literatura norteamericana*. Barcelona : Sexto Piso.
- LAVAL, CHRISTIAN (2020) : *Foucault, Bourdieu y la cuestión neoliberal*, trad. de Alfonso Díez. Barcelona : Gedisa.
- LE BRIS, MICHEL et al. (2007) : « Pour une littérature monde en français », *Le Monde des Livres*. Recuperado el 20/06/2017 de http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html
- LEFEBVRE, HENRI (1974): *La production de l'espace*, París: Anthropos.
- LEHAN, RICHARD (1998): *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- LEHMAN, DANIEL W. (2006): “Symbolic Significance in the Stories of Raymond Carver”, *Journal of the Short Story in English*, 46. Recuperado el 15/04/2017 en <http://jsse.revues.org/493>
- LEWIS, SOPHIE (2022): *Abolish the Family. A Manifesto for Care and Liberation*. Nueva York: Verso.
- LEZRA, JACQUES (2019) : *Untranslating Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought*. Nueva York : Rowmann&Littlefield.
- LIND, MARIE et al. (eds.) (2020) : *Red Love : An Alexandra Kollontai Reader*. Berlín : Sternberg Press.
- LIOTTA, DANIEL (2010) : « Une nouvelle positivité. Michel Foucault : de la littérature au militantisme », *Archives de Philosophie*, vol. 73, no. 3, pp. 485-509.
- LISSE, MICHEL (2007) : « Résister au secret », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, no. 214, p. 42-43.
- _____(2003) : « La problématique du désert chez Jacques Derrida », in « Le désert désacralisé : la pensée de l'habitation chez Emmanuel Lévinas », in Nauroy, Gérard, Halen, Pierre et Spica, Anne (eds.) : *Le désert, un espace paradoxal*. Bruxelles : Peter Lang, pp. 59-66.
- _____(1999) : « Le secret *exemplaire* de la littérature », in Zabus, Chantal (éd.) (1999) : *Le secret : motif et moteur de la littérature*. Louvain-la-Neuve : Université de Louvain. Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 7e série, fascicule 7, pp. 424-436.
- LLEVADOT, LAURA (2022): *Mi herida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*. Barcelona: Tusquets.
- _____(2013): “No hay mundo en común: Jacques Derrida y la idea de comunidad”, *Isegoría*, no. 49, pp. 549-566.
- _____(2012a): “El último Derrida”, en LLEVADOT, Laura y RIBA, Jordi (coords.): *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía contemporánea francesa*. Barcelona: UOC.
- _____(2012b): “Democracia y mesianicidad. Consideraciones en torno a lo político en el pensamiento de Derrida”, *Enraonar: Quaderns de Filosofia*, no. 48, pp. 95-109.
- _____(2012c): “La intimitat: de la privacitat del jo a l'escriptura de si”, *Comprendre*, vol. 14, no. 1, pp. 5-19.
- LLOVET, JORDI (2000): “El concepte de *Weltliteratur* segons Goethe”, *Estudi general. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, no. 19-20, pp. 41-54.
- LORD, GEOFFREY (1997): “Mystery and History, Discovery and Recovery in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Graham Swift's *Waterland*”, *Neophilologus*, no. 81, pp. 145-163.
- LONZI, CARLA (2018 [1981]): *Escupamos sobre Hegel*. Madrid: Traficantes de sueños.
- LUKÁCS, GEORG (2007): *Ética, estética y ontología*, comp. de Miguel Vedda y Antonino Infranca. Buenos Aires: Colihue.

- LUTZ, R.C. (2000): "On the Road to Nowhere? California's Car Culture", *California History*, Vol. 79, no. 1, pp. 50-55.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa.
- MAC, JUNO & SMITH, MOLLY (2018): *Revolting Prostitutes. The Fight for Sex Workers' Rights*. Nueva York: Verso.
- MACHEREY, PIERRE (1995): *The Object of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALLET, MARIE-LOUISE (dir.) (1994): *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*: colloque de Cerisy. Paris: Galilée.
- MANIEZ, CLAIRE (1995) : « 'Why, Honey?' de Raymond Carver : les limites de l'interprétation ». *Revue Française d'Etudes Américaines*, no. 64, pp. 183-192
- MANRIQUE, CARLOS ANDRÉS (2010): "(Com)partiendo el secreto, entre la ley y la ficción (la literatura y lo político en el pensamiento de Jacques Derrida)", *Revista de Estudios Sociales*, no. 35, pp. 88-100.
- MARCHART, OLIVER (2019): *Conflictual Aesthetics*. Berlín: Sternberg Press.
- _____ (2009): *El Pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- MARTÍ MONTERDE, ANTONI (2009): "Weltliteratur, Weltbürgertum: un debate diferido", *Afinidades. Revista de literatura y pensamiento*, no. 2, pp. 62-85.
- MARTÍNEZ P, JORGE ELIÉCER; ALVARADO, SARA VICTORIA (2010): "Hacia una genealogía de la noción de espacio público: la sacralización práctica del espacio", *Hologramática*, Año VII, no. 12, v. 4, pp.17-37
- MARX, KARL Y ENGELS, FRIEDRICH (2010 [1969]): *Manifiesto of the Communist Party*, en *Selected works*, vol. I, trad. de Samuel Moore y Frederick Engels [1888]. Moscú: Progress Publishers. En Marxists Internet Archive (Marxists.org). Recuperado el 20/06/2017.
- _____ (2005): *Manifest der Kommunistischen Partei*. Heidelberg am Neckar: vulture-bookz.de.
- _____ (2004): *Manifiesto comunista*. Madrid: Akal.
- MASON, MARK (2006): "Exploring 'the Impossible': Jacques Derrida, John Caputo, and the Philosophy of History", *Rethinking History*, vol. 10, no. 4, pp. 501-522.
- MATAS PONS, ÁLEX (2017). *En falso: una crítica cultural del siglo xx*. Valencia: Pre-Textos.
- MATTHEWS, KRISTIN L. (2012): "Reading America Reading in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 68, no. 2, pp. 89-122
- MBEMBE, ACHILLE (2016) : *Crítica de la razón negra*. Barcelona : NED Ediciones.
- _____ (2011): *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- MICHAUD, GINETTE (2006): *Tenir au secret*. París : Galilée.
- MILLARD, OSCAR (1987) : « It's Not Just Another Cute Alpine Inn », *The new York Times*, 05/07/1987. Recuperado el 05/03/2023 en <https://www.nytimes.com/1987/07/05/travel/its-not-just-another-cute-alpine-inn.html>
- MILET, JEAN-PHILIPPE : « L'artifice littéraire. 'Une folie doit veiller sur l'écriture », en Mallet, Marie-Louise (dir.): *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*: colloque de Cerisy. Paris: Galilée, 1994, pp. 25- 45.
- MONALISA OJEDA, IVÁN (2019) : *Las biuty queens*. Madrid : Alfaguara.
- MOORE, LORRIE (2009) : *The Collected Stories*. New York : Faber and Faber.
- MORENO GUTIÉRREZ, RAFAEL (2017) : *La casa es el umbral. Sobre la noción de habitar en el pensar de Martin Heidegger*. Universidad de La Laguna, Tesis doctoral.
- MORETTI, FRANCO (2016): *Lectura distante*, trad. de Lilia Mosconi. México: FCE.
- _____ (2013): *The Bourgeois: Between History and Literature*. Nueva York: Verso.
- _____ (2007): *La literatura vista de lejos*, trad. de Marta Pino Moreno. Barcelona, Marbot Ediciones.
- _____ (2000): "Conjectures on World Literature", *New Left Review*, no. 1, Jan-Feb, pp. 68-54.
- _____ (2003): « More Conjectures », *New Left Review*, no. 20, Mar-Apr, pp. 73-81.

- _____(1999): *Atlas de la Novela Europea, 1800-1900*. Madrid: Siglo XXI.
- MORGAN, ROBIN (ed.) (1970): *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*. Nueva York: Vintage Books.
- MOYANO, MANUEL IGNACIO (2019): *Giorgio Agamben. El uso de las imágenes*. Buenos Aires: La Cebra.
- MUÑOZ, MANUEL (2022): *The Consequences*. Minneapolis: Greywolf Press.
- NANCY, JEAN-LUC (1996): "La existencia exiliada", *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, no. 26-7, pp. 34-40.
- NANCY, JEAN-LUC (2011): *La ville au loin*. París: La Phocide.
- _____(2004): *La communauté désœuvrée*. París: Christian Bourgois Editeur.
- _____(1996): "La existencia exiliada", *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, no. 26-7, pp. 34-40.
- NAVARRO, VÍCTOR (2022): *Una casa fuera de sí*. Madrid: Caniche.
- NESSET, KIRK (1995): *The Stories of Raymond Carver: A critical study*. Athens: Ohio University Press.
- O'HARA, FRANK (1995): *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. de Donald Allen. Berkeley: University of California Press.
- O'LEARY, TIMOTHY (2008): "Foucault's Turn from Literature", *Continental Philosophical Review*, no. 41, pp. 41:89-110.
- OFFUTT, CHRIS (2019): *Mi padre, el pornógrafo*, trad. de Ce Santiago. Madrid: Malasierras.
- PAQUEREAU, MARINE (2015): *Le réalisme social américaine à l'ère postmoderne (Russell Banks, Raymond Carver, Richard Ford)*. Bourgogne: Littératures. Université de Bourgogne.
- PARDO, JOSÉ LUIS (1996): *La intimidación*. Valencia: Pre-Textos.
- PARSON, ANNIE-B (2022): *The Choreography of Everyday Life*. Nueva York: Verso.
- PEIPER, HEIDI (2022): "Reimagining the Third Place: How Starbucks is evolving its store experience", *Starbucks stories and news*, 13/09/2022. Recuperado el 20/11/2022 en <https://stories.starbucks.com/stories/2022/reimagining-the-third-place-how-starbucks-is-evolving-its-store-experience/>
- PELBART, PETER PÁL (2009): *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- PENCHASZADEH, ANA PAULA (2011): "Política, don y hospitalidad en el pensamiento de Jacques Derrida", *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, no. 44, pp. 257-271.
- PLATÓN (2004): *Ión, Timeo, Critias*, trad. de José María Pérez Martel. Madrid: Alianza.
- POE, EDGAR ALLAN (2013): *Complete Tales and Poems*. Nueva York: Maplewood Books.
- _____(2002): *Cuentos completos*, trad. de J. Cortázar. Madrid: Alianza.
- POPPER, KARL R. (2010): *La sociedad abierta y sus enemigos*, trad. de Eduardo Loedel. Barcelona: Paidós.
- PROULX, ANNIE (2007): *Close Range. Wyoming Stories*. Nueva York: Scribner.
- PUETZ, MANFRED (1991): "The Art of the Acronym in Thomas Pynchon", *Studies in the Novel*, vol. 23, no. 3, pp. 371-382
- _____(1974): "Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*: The World is a Tristero System", *Mosaic*, vol. 7, no. 4, pp. 125-137
- PYNCHON, THOMAS (2016 [1965]): *La subasta del lote 49*, trad. de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Tusquets.
- _____(2009 [1990]): *Vineland*, trad. De Manuel Sáenz de Heredia. Barcelona: Tusquets.
- _____(2000 [1965]): *The Crying of Lot 49*. Londres: Vintage
- RANCIÈRE, JACQUES (2014): *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. París: La Fabrique.
- _____(2011): *Política de la literatura*, trad. de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal. [*Politique de la littérature*. París: Galilée, 2007, pp. 11-40]
- _____(2000) : *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La fabrique.

- _____ (1996): *El desacuerdo: política y filosofía*, trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RANDOLPH, PAUL RUNYON (2006): "Dreams and Other Connections among Carver's Recovered Stories", *Journal of the Short Story in English*, 46. Recuperado el 01/07/2017 en <http://jsse.revues.org/491>
- REBENTISCH, JULIANE (2005): «Derrida, Democracy, and America »; *Cardozo Law Review*, vol. 27, no. 2, pp. 927-932.
- REDONNET, MARIE (2023): *Hotel Splendid*, trad. de Rubén Martínez Giráldez. Madrid: Malas Tierras.
- REQUENA AGUILAR, ANA (2019): "Nancy Fraser : 'El feminismo liberal ha fallado a la mayoría de mujeres'", *Eldiario*, 22/03/2019, recuperado el 30/03/2019 en https://www.eldiario.es/politica/nancy-fraser_128_1635463.html
- RICOEUR, PAUL (1965): *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*. París : Éditions du Seuil.
- ROSLER, MARTHA (2017): *Clase cultural. Arte y gentrificación*, trad. de Gerardo Jorge. Buenos Aires: Caja Negra.
- RIGAL, MARIE-LISE (2012) : *La révélation dans les nouvelles de Raymond Carver*. Grenoble: Littératures.
- RIMBAUD, ARTHUR (1999): *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. París: Folio.
- RODRÍGUEZ MARCIEL, CRISTINA (2014): "Ontología del abandono. Jean-Luc Nancy y 'la existencia exiliada'", *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, no. 15, pp. 46-55.
- ROSÀS TOSAS, MAR (2016): *Mesianismo en la filosofía contemporánea. De Benjamin a Derrida*. Barcelona: Herder, 2016.
- RUBENSTEIN, MICHAEL (2010): *Public Works. Infrastructure, Irish Modernism, and the Postcolonial*. Indiana: Notre Dame University Press
- RUBENSTEIN, MICHAEL Y NEUMAN, JUSTIN (2020): *Modernism and Its Environments*. Londres: Bloomsbury.
- RYAN, JUDITH (2014): *The Novel After Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- SABOT, PHILIPPE (2012) : « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *Materiali Foucaultiani*, vol. I, no. 1, pp.17-35. Recuperado el 20/07/2017 en <http://www.materialifoucaultiani.org/fr/rivista/volume-i-numero-1.html>. <halshs-00746742
- _____ (2006): «Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama», *Aisthesis*, no. 40, pp. 33-44
- SAID, EDWARD W. (2004): *El mundo, el texto y el crítico*, trad. de Ricardo García Pérez. Barcelona: Debolsillo.
- SCHUBERT MOEN, JOHAN (2010): "From Noise to Filter": *Cybernetics, Information and Communication in Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49 and William Gibson's Neuromancer*. Noruega: University of Agder, Master's Thesis.
- SHASKAN BUMAS, E. (1995): "The Utopian States of America: The People, The Republic, and Rock and Roll in Thomas Pynchon's *Vineland*", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 51, no. 3, pp. 149-175.
- SENNETT, RICHARD (1992): *Vida urbana e identidad personal*. Trad. de Josep Rovira. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.
- SHEPARD, SAM (2010a [1982]): *Crónicas de motel*, trad. de Enrique Murillo. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010b): *Cruising Paradise*. Nueva York: Vintage Classics.
- _____ (2010c): *The Rolling Thunder Logbook*. Nueva York: Music Sales.
- _____ (2007 [2002]): *El gran sueño del paraíso*, trad. de Eugènia Broggi. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2006 [1977]): *Rolling Thunder: con Bob Dylan en la carretera*, trad. de Fernando González Corugedo. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1997 [1996]): *Cruzando el paraíso*, trad. de Mauricio Bach. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1982): *Motel Chronicles*. San Francisco: City Lights.

- SIBERTIN-BLANC, GUILLAUME (2010) : « Pratiques de la ville et inconscient urbain : déplacements de l'utopie dans le discours critique de l'urbanisme », *Meta : Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, no. 2, pp. 287-315.
- SCOFIELD, MARTIN (2006): "Raymond Carver", en *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. New York: Cambridge University Press, pp. 226-236.
- SMITH, PATTI (2010): *Just Kids*. Nueva York: Harper Collins.
- SOTO CALDERÓN, ANDREA (2016): *El discurso de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis doctoral.
- SOTO MORENO, ERIKA (2008): *Vocación de herencia. El concepto de hospitalidad en Jacques Derrida y Emmanuel Lévinas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral.
- STULL, WILLIAM L. (1985): "Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver", *Philological Quarterly*, vol. 64, no. 1, pp. 1-15.
- STULL, WILLIAM L. Y CARROLL, MAUREEN (2006): "Prolegomena to Any Future Carver Studies", *Journal of the Short Story in English*, 46. Recuperado el 15/05/2017 en <http://jsse.revues.org/482>
- TALESE, GUY (2017): *El motel del voyeur*. Madrid: Alfaguara.
- THOMAS, RACHEL (2007): "La marche en ville. Une histoire de sens", *L'espace géographique*, n°1, pp.15-26.
- THOREAU, HENRY DAVID (2017): *Caminar*, trad. de Marina Espasa. Barcelona: Angle Editorial.
- _____(2015 [1854]): *Walden*, trad. de Marcos Nava García. Madrid: Errata naturae.
- TIQQUN (2000): *Théorie du Bloom*. París: La Fabrique.
- VALENCIA, SAYAK (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- VALLS BOIX, JUAN EVARISTO (2020): *Giorgio Agamben. Política sin obra*. Barcelona: Gedisa.
- VASILIKI, FACHARD (2001): "Regarding the ear in Raymond Carver's 'Vitamins'", *Journal of the Short Story in English*, no 37. Recuperado el 05/05/2017 en <http://jsse.revues.org/591>
- VEASNA SO, ANTHONY (2021): *Afterparties*. Nueva York: Harper Collins.
- VENTURI, ROBERT; IZENOUR, STEVEN Y BRWON, DENISE SCOTT (1998): *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, trad. de Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- VERLEY, CLAUDINE (2006): "'Errand,' or Raymond Carver's Realism in a Champagne Cork", *Journal of the Short Story in English*, 46. Recuperado el 15/05/2017 en <http://jsse.revues.org/502>
- VIDAL, FRÉDÉRIC (2010) : « Faire la ville et pratiquer des lieux. L'histoire du tourisme sur les pas de Michel de Certeau », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 2, no. 23, pp. 99-115.
- VIRNO, PAOLO (2003): *Virtuosismo y revolución, la acción política en la época del desencanto*, trad. de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Traficantes de Sueños.
- WASHINGTON, BRYAN (2019): *Lot. Stories*. Nueva York. Riverhead Books.
- WEBER, MAX (2013): *La Ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Globus Comunicación.
- WELTNAN-ARON, BRIGITTE (2005): "Rhizome and Khôra: Designing Gardens with Deleuze and Derrida", *Bulletin de la Socii Amincaine de Philosophie de Langue Française*, vol. 15, no. 2, pp. 48-66.
- WENDERS, WIN (1984): *Paris, Texas*. Guion de Sam Shepard. Alemania del Oeste: Coproducción de Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Channel Four Films y Pro-ject Filmproduktion.
- WILLIAMS, JOY (2015): *The Visiting Privilege. New and Collected Stories*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- WOOD, JAMES (2016): *Los mecanismos de la ficción: cómo se construye una novela*, trad. de Ana Herrera. Barcelona: Taurus.
- WOOLF, VIRGINIA (2014): *Paseos por Londres*, trad. de Lluïsa Moreno. Cofás: La línea del horizonte
- ZAPATA, ÁNGEL (2002): "La cicatriz del héroe. Análisis de un texto de Sam Shepard" en *El vacío y el centro. Tres lecturas en torno al cuento breve*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, pp. 17-32.



