



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Literatura**

Proyecto de Investigación Teórica

**La construcción de identidad migrante en *Así es como la pierdes*,  
de Junot de Díaz**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Literatura**

Autor/a:

Noelia Mantilla

**GUAYAQUIL - ECUADOR**

Año: 2020





### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Noelia Mantilla, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Fernando Montenegro Sandoval  
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Nombre de miembro del tribunal  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Agradezco a mi familia que me ha apoyado en cada uno de mis pasos desde el inicio. También a mis amigos y docentes, la familia que conocí al llegar a la universidad, por ayudarme a crecer de todas las formas posibles. Y finalmente, a mi tutor, Fernando Montenegro por creer en este proyecto y que aún quedan cosas nuevas por decir.

## **Resumen**

La colección de cuentos *Así es como la pierdes* (2012), del escritor dominicano-americano Junot Díaz, muestra una serie de personajes cuyas identidades son atravesadas por la experiencia de la migración. En el presente trabajo abordaré los distintos mecanismos narrativos que el autor utiliza en la construcción de estas identidades.

Para ello, parto desde la premisa que esta obra pertenece a la categoría de literatura migrante, profundizando la complejidad de su lectura al tomar en cuenta que esta creciente tradición surge de una serie de convergencias temporales, espaciales y lingüísticas. Así mismo, identificaré los mecanismos a los que los personajes recurren para lidiar con esas tensiones. Finalmente, analizaré las consecuencias y dinámicas de esos procesos en tanto que nos lleva a repensar la noción de identidad y sus implicaciones en la vida cotidiana.

**Palabras Clave:** Identidad, migración, tensiones, lengua, mecanismos.

## **Abstract**

The anthology *This is how you lose her* (2012), by dominican-american author Junot Díaz, shows a diversity of characters whose identities are affected by the migration experience. In this work I will address the different narrative mechanisms that the author uses to construct these identities.

For that, I start from the premise that this book is part of the migrant literature category, extending the complexity of its reading by considering that this growing tradition comes from a series of temporal, geographical and linguistic convergences. In the same way, I will identify the mechanisms used by the characters to deal with those tensions. Finally, I will analyze the consequences and dynamics of those processes as it leads us to rethink the notion of identity and its implications in everyday life.

**Keywords:** Identity, migration, tension, idiom, mechanisms.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Introducción</b> .....	9
<b>Capítulo 1: Migración</b> .....	13
<b>1.1: Literatura migrante</b> .....	13
<b>1.2 Estética de una literatura migrante</b> .....	16
<b>Capítulo 2: Lengua y nacionalidad</b> .....	21
<b>2.1 Lengua materna</b> .....	21
<b>2.2 Jergas híbridas</b> .....	27
<b>Capítulo 3: Espacios y tensiones</b> .....	32
<b>3.1 Redes afectivas</b> .....	37
<b>3.2 Estereotipos y tensiones</b> .....	43
<b>Conclusiones</b> .....	44
<b>Bibliografía</b> .....	46



[...] la historia corre pero también se adensa en el tiempo.  
Después de todo no hay mejor discurso sobre la identidad  
que el que se enraiza en la incesante (e inevitable) transformación.  
(Antonio Cornejo Polar, 1996)

## **Introducción**

En 2008 Junot Díaz ganó el premio el Pulitzer por su novela *La maravillosa vida de Oscar Wao* (2007), convirtiéndose en el segundo migrante de origen latino radicado en Estados Unidos en conseguir dicho reconocimiento después del cubano Oscar Hijuelos con su famosa novela *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1989). Díaz se había dado a conocer con el libro de relatos *Los boys* (1996), recibiendo críticas positivas por su capacidad de plasmar la cotidianeidad de los barrios suburbanos de Nueva Jersey, tono que retoma en su segundo libro de relatos: *Así es como la pierdes* (2012). Su obra está escrita originalmente en inglés y traducida al español por Eduardo Lago y Achy Obejas.

La obra que escogí para este trabajo es *Así es como la pierdes*, colección compuesta por nueve relatos, donde se muestran las relaciones amorosas de Yunior, un migrante dominicano que se muda a Estados Unidos con su hermano y su madre cuando este tiene seis años de edad. Sus parejas a lo largo del tiempo son latinas y, muy pocas veces, estadounidenses. En cada una de las historias Yunior experimenta de forma distinta la complejidad de la experiencia migrante y sus contradicciones. La imposibilidad de arraigarse

a un país que dejó atrás y ya no recuerda ni de identificarse con aquel al que llegó y aún no siente que pertenece. Me interesa la variedad de miradas que se manifiesta a través de esta voz narrativa y a través de los diferentes personajes que se despliegan a lo largo de estos cuentos, donde las experiencias de Yunior son el hilo conductor. Esto me permitirá analizar las nociones de identidad que se manifiestan en sus interacciones, que se desarrollan casi siempre en Estados Unidos, país donde residen como migrantes. Estas características son indispensables para el análisis a realizar, a diferencia de otras obras del autor que se enfocan más en la historia de República Dominicana o cuyas voces narrativas son tan diversas que no permiten un análisis muy delimitado.

Rita De Maeseneer, catedrática de literatura latinoamericana, describe cómo funciona la construcción de la identidad en la obra de Junot Díaz de la siguiente manera:

El escritor se mueve entre diferentes culturas, áreas y lenguas como una “jiribilla”. Aunque todos nos desenvolvemos en un mundo sin fronteras cada vez más globalizado, arguyo que su condición de escritor caribeño propicia esta manera de practicar un “canibalismo líquido”.<sup>1</sup>

Asimismo, esta caracterización le permite a la crítica reflexionar sobre una tradición literaria de la diáspora —que también es categoría geopolítica— que toma en cuenta la identidad migrante del autor y cómo esta dialoga con otros lugares de enunciación. Maeseneer desmenuza las inquietudes que atraviesan a los personajes de *Así es como la pierdes* respecto a una patria, un lugar físico, que no habitan pero que los define e identifica como sujetos.

En “The Cheater’s Guide to Love” de *This Is How You Lose Her*, Yunior, álter ego de Junot Díaz, habla de sus aventuras sexuales, entre otras, con una mujer dominicana a quien conoce en Boston y cuyas conversaciones casi siempre empiezan con “In Santo Domingo”. Advierte Yunior: “At the end of

---

<sup>1</sup> Rita de Maeseneer, “Junot Díaz y el canon, un ‘canibalismo líquido’” *Letral n°6* (2011): 89 – 97.

the semester she returns home. My home, not your home, she says tetchily. She's always trying to prove you're not Dominican. If I'm not Dominican then no one is, you shoot back, but she laughs at that. Say it in Spanish, she challenges and of course you can't" (2012: 193). U otro ejemplo del cuento "Nilda", del mismo libro: "She was Dominican, from here" (2012: 29), es decir de Estados Unidos. Parece casi una variación sobre: "No nací en Puerto Rico, Puerto Rico nació en mí", del poema "Ode to a DiaspoRícan", de la poetisa puertorriqueña Mariposa. En una entrevista Díaz explica: "Diaspora allowed us multiple understandings. You could no longer have that illusion of a consolidated *país*. I mean, there is no real place called Santo Domingo" (en Lantigua- Williams 2011: 202).<sup>2</sup>

Una de las preguntas a realizarse durante esta investigación es, a qué tradición literaria pertenece Díaz. Específicamente, como individuo, Díaz "se autodenomina Dominican, domo, Do Yo (Dominican York), Jersey Dominican, entre otras variantes."<sup>3</sup> En términos de su recepción es leído y estudiado como un autor latinoamericano, un autor americano, un autor de minorías, entre otros. La diversidad de estas miradas que ubica a Díaz en diferentes campos de estudio responde a varios intereses y agendas políticas de los estudios culturales, las editoriales, las universidades y otros agentes del espectro cultural. En mi criterio, esta acción homogeneizante, usualmente enfocada en la clasificación de una obra dentro de una tradición específica, falla en analizar todos los elementos presentes en su literatura y al separarlos, solo se evidencian y perpetúan nociones esencialistas del autor y de la literatura en general.

---

<sup>2</sup> Rita de Maeseneer, "Aprende el difícil", *Pasavento*, n°2 (2014): 345-357

<sup>3</sup> Rita de Maeseneer, "Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?", *Cuadernos del CILHA*, v. 15 n°1(2014): 114 - 129

Por otra parte, Junot Díaz fue incluido en la lista Bogotá 39 del año 2007 que recopila relatos de cuarenta escritores latinoamericanos menores de cuarenta años. Es en este tipo de recopilaciones que se delimita y discute un canon que, indudablemente, está relacionado a una noción de identidad nacional y por supuesto, de la lengua. La inclusión de Díaz cuya obra está escrita totalmente en inglés, añade matices interesantes a ese cuestionamiento, aunque no sea el primero en hacerlo. Anteriormente, la autora americana-dominicana Julia Alvarez había dado paso a la discusión con su novela *How the García Girls Lost Their Accents* (Algonquin Books, 1991). Recientemente, el ecuatoriano Mauro Javier Cárdenas se sumaría a esta lista creciente de escritores anglófonos de origen latino con su novela *The revolutionaries try again* (Coffee House Press, 2016).

El premio Pulitzer lo ubica, también, dentro de la tradición literaria americana, pues efectivamente, Díaz escribe en inglés y es un “american author dealing with american life”<sup>4</sup> criterio que sigue en vigencia hasta la actualidad para escoger al ganador. Sin embargo, su inclusión en *Viajeros del rocío. 25 narradores de la diáspora* (2008) de la Editora Nacional de la República Dominicana da apertura a otro punto de partida: Díaz es también un autor dominicano. Es leído de esa forma dentro y fuera de República Dominicana y no está solo. En la antología, que incluye tanto traducciones como textos en español, se encuentran autores de trayectoria consagrada como Julia Álvarez y el mismo Díaz, pero también figuras más bien desconocidas como Otto Oscar Milanese. El hecho que se los lea en traducción y sean reconocidos como autores dominicanos dentro del mismo país, indica que la lengua no constituye un criterio determinante para dicha clasificación, o al menos no el único o más importante. La particularidad de esta antología es que, a su vez, pone en evidencia una joven

---

<sup>4</sup> “Followingpulitzer”. En línea: <http://followingpulitzer.wordpress.com/how-are-the-pulitzer-prizes-awarded/>. Citado: 13/01/2014.

pero creciente tradición literaria de la diáspora y la multiplicidad de narrativas que esta contiene. A estas alturas la diáspora no es un fenómeno aislado sino una realidad innegable que problematiza categorías aparentemente inamovibles para pensar la identidad nacional.

Respecto a esto último, considero que afirmar que la obra de Díaz se enmarca únicamente como literatura de la diáspora dominicana es limitarla, en definitiva, a un canon nacional. Por lo tanto, propongo otra vía de estudio: su obra pertenece a algo que podríamos bien denominar *literatura migrante* ya que no se adecúa a las clasificaciones que describí líneas atrás y comparte características con otras obras y autores que también exploran la experiencia de la migración. Lo anterior implica la construcción de una identidad individual propia a partir de elementos de otras lenguas, otros países, otros universos si se quiere. En ese sentido, los personajes de Díaz demuestran que en el proceso existe una necesidad de identificar y establecer afectos con aquellos espacios que han habitado pero que, sobre todo, los habitan a ellos. Identificar estos procedimientos o estrategias, es el objetivo central de mi trabajo.

## **Capítulo 1: Migración**

### **1.1: Literatura migrante**

La categoría de literatura migrante es, en principio, una propuesta a nuevas lecturas de una serie de obras actualmente clasificadas en determinados géneros o tradiciones. Estas suelen estar relacionadas con la nacionalidad de sus autores o la lengua en la que están escritas y, a pesar de que hay casos en los que ambos elementos no se corresponden entre sí, son leídas bajo criterios que no necesariamente potencian esas confluencias. Al contrario, lo que suele ocurrir es que, tanto las obras como sus autores, son catalogados dentro de categorías un poco ingenuas como es el caso de la *Commonwealth literature* que abarca las obras producidas en los territorios que pertenecían al Reino Unido y que estén escritos en

inglés. No obstante, la diversidad de lenguas y culturas que pretende condensar es más grande que esas dos semejanzas y por ello insuficiente. El autor indio Salman Rushdie, en su obra recopilatoria de ensayos y entrevistas *Imaginary Homelands*, se posiciona en contra de la *Commonwealth literature* alegando que esta no existe y que apela a una multiculturalidad exenta de las convergencias que se manifiestan en los distintos tipos de literatura que abarca y hace de sus escritores un sujeto creado para su disección anulando así su complejidad.

I became quite sure that our differences were so much more significant than our similarities, that it was impossible to say what 'Commonwealth literature'—the idea which had, after all, made possible our assembly—might conceivably mean.<sup>5</sup>

En ese sentido, este tipo de categorías operan como un *ghetto* académico cuyas lógicas de clasificación son más bien forzadas y pueden llegar a ser segregacionistas. Sobre todo, porque, tal como lo menciona Rushdie, las diferencias suelen ser mayores que las semejanzas. Las mismas que suelen ser pasadas por alto aunque sea justamente esa diversidad la potencia de dichas obras. En consecuencia, las lecturas reduccionistas, afectan directamente su análisis y recepción.

Pareciera que la génesis de este error yace en el desconocimiento de las complejidades y los contextos de donde surgen estas obras; siguiendo con el ejemplo de la *Commonwealth literature*, en el encuentro de donde Rushdie formó parte, tuvo como invitados a autores de al menos cinco nacionalidades distintas de habla inglesa. Sin embargo, las temáticas, la estética, los géneros e incluso la lengua, eran distintos entre sí. De esa forma puede servir

---

<sup>5</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands* (Londres: Granta Books), 67.

Me resultó evidente que nuestras diferencias eran mucho más significativas que nuestras semejanzas, que era imposible decir lo que *Commonwealth Literature*—la idea que al fin al cabo había hecho posible nuestra asamblea—podría significar. (Traducción de la autora)

para definir también todo aquello que no pertenece a la tradición de la literatura inglesa; una categoría impuesta, con la cual sus propios escritores no se sienten siquiera identificados. En este caso estamos hablando de una categoría que reproduce las lógicas de dominación en términos de dinámicas y origen. Esto concuerda con las observaciones de Graciela Speranza, en *Atlas portátil de América Latina* acerca de los efectos de la globalización de la cultura:

[...] aunque las teorías culturales poscoloniales han promovido la ampliación del mapa global para incluir a las culturas periféricas, el multiculturalismo institucionalizado fetichiza al Otro de los márgenes sin alterar las estructuras de los poderes centrales. La corrección política ha llevado al reconocimiento del Otro, es cierto, pero al precio de aplanar las diferencias, domesticar lo minoritario y normalizar las singularidades en una variedad inocua que alimenta la expansión voraz del mercado del arte.<sup>6</sup>

En términos operativos el proyecto de homogenización cultural desde las instituciones legitimizantes parece ser inevitable. Aunque las lógicas del mercado del arte y de la tradición de crítica literaria no sean las mismas, ambos sistemas forman parte del mismo espectro cultural y político cuyos diversos agentes determinan y validan su existencia para que se sustente en sí mismo, y es en ese sentido que sus categorías vienen a cumplir una misma función.

Existen otras clasificaciones menos arbitrariamente homogenizantes, pero sí más tradicionales, como la de literatura nacional; misma que entra en crisis cuando la idea de nación se encuentra problematizada. Es ahí cuando incluso esa categoría que parecería tan clara, resulta confusa y contradictoria. A esta la podemos comprender a través de la *lógica de pin* desarrollada por Nicolás Bourriaud en su libro *Radicante*:

---

<sup>6</sup> Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2012), 29.

La adhesión a una comunidad identitaria corresponde a esta lógica del *pin*. Ataviado con signos cuya coherencia queda comprobada por una tradición, con trajes intelectuales y estéticos que componen supuestamente un "cuerpo natural", el nacionalismo contemporáneo es en realidad una *drag queen* que no se reconoce como tal.<sup>7</sup>

Es decir, que las obras no queden subordinadas a las lecturas basadas en las categorías tradicionales, al punto de que partes de su contenido son ignorados con el fin de que encajen en las mismas sin mayor problema. Esto supone una gran contradicción para cierta literatura en donde, precisamente, hay una intencionalidad de evidenciar procesos de hibridación cultural y es en ese sentido que las lecturas no pueden ni deben ser reduccionistas. Todo lo contrario, deben ser relacionales.

Esto supone, por ejemplo, tener en cuenta las implicaciones de elementos tan fuertes como lengua y nacionalidad justamente en la medida en que estos tienen distintas formas de manifestarse. Significa también, que se debe pensar cuáles son las condiciones necesarias para que un *pin* identitario sea un mecanismo de defensa; de qué forma el contexto no es solo una nación. O dos. Que hay recursos literarios que no pueden ser entendidos de forma aislada; y cuya existencia se debe a procesos muy específicos y, aun así, universales.

Tal es el caso de la migración; en tanto que existen enormes diferencias entre una ola migratoria y otra,—debido a las causas, la temporalidad, el lugar de partida y llegada, etc.—hay factores inherentes a la experiencia migrante y sus implicaciones que las narrativas que de ahí surgen ya constituyen un objeto de análisis en sí mismo. Sin embargo, el que un autor haya migrado no es el único criterio que puede definir a su obra como parte de una literatura migrante, sino que la obra en sí misma sea capaz de migrar entre varias categorías y

---

<sup>7</sup> Nicolás Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009), 41.



tradiciones. Que pueda ser leída como parte de cada una de ellas porque su producción surge de la convergencia de multiplicidades. Sus elementos no necesariamente se diluyen, sino que se superponen.

La obra de Junot Díaz es un ejemplo que nos permite entender la pertinencia de esta categoría en la medida que, a pesar de ser leído de diversas formas (todas posibles), es solo bajo la noción de literatura migrante que se obtiene una imagen más completa. Pero sobre todo porque hay una intencionalidad de evidenciar este proceso y sus efectos. De esta forma, el exponer la hibridación idiomática y cultural a raíz de los mismos, indica la plena consciencia de que en esas experiencias tan íntimas hay puntos de contacto que comparten otros sujetos cuya identidad también ha sido atravesada por los mismos fenómenos, aunque las consecuencias nunca sean las mismas.

## **1.2 Estética de una literatura migrante**

El corpus literario de esta literatura migrante lleva décadas—o incluso siglos—en circulación, ha sido leído bajo otras nociones quizá pero su existencia no es desconocida. En todo caso, pensar en esta posible categoría profundizará el estudio de varias obras literarias contemplando las distintas formas de abordar y construir esas narrativas. Uno de los puntos de contacto entre dichas obras es que hay un tratamiento de las subjetividades y concepciones afectadas por la migración que se manifiesta en el texto en términos formales, siempre distinto en su ejecución, pero el mismo en intencionalidad.

Edward Saíd, en su libro, *After the last sky*, analiza las formas en que el arte realizado por palestinos refleja la experiencia inestable y fragmentada de su relación con Palestina. La forma en que se plasma ese desarraigo es una decisión política en tanto que es estética.

In Edward's view, the broken or discontinuous nature of Palestinian experience entails that classic rules about form or structure cannot be true to

that experience; rather, it is necessary to work through a kind of chaos or unstable form that will accurately express its essential instability.<sup>8</sup>

Siguiendo esa línea, Saíd destaca la novela *Men in the sun*, del autor palestino Gassan Kanafani como uno de las obras en donde el tratamiento del tiempo refleja la relación de los personajes con el mismo a partir de su travesía por el desierto. Había una incertidumbre respecto a si se hablaba en pasado o presente

La novela autobiográfica *Tis: a memoir* de Frank McCourt, narra la vida de un joven McCourt de dieciocho años que acaba de llegar a Estados Unidos para cumplir el sueño americano, huyendo de la pobreza de Limerick, Irlanda. El sueño americano falla de muchas formas y no importa cuántos años pasen, para ese nuevo país él siempre lucirá como si estuviera recién “bajado del barco” con una enfermedad en los ojos que parece extranjera y altamente contagiosa:

Yo probé mi primera pinta en Limerick a los dieciséis años y se me revolvió el estómago y mi padre casi acaba con la familia y con él mismo por culpa de la botella, pero me siento solo en Nueva York y me siento atraído por la voz de Bing Crosby cantando en las rocolas de Galway Bay y por las luces intermitentes de unos tréboles verdes que por allá en Irlanda no se ven ni en pintura.<sup>9</sup>

Esta obra, en términos formales es un paralelismo estético a la experimentación narrativa de Kanafani; tiene una prosa intimista y clara, que a ratos puede parecer sacada de la página de un diario. El que tenga un tono testimonial aporta cierta irrefutabilidad a la narración. Es la historia íntima de Frank McCourt y su familia, de su rechazo hacia los ingleses por la pobreza que les quedó después de que dejaron de ser colonia, de la culpa católica de su juventud en la iglesia dominical con los otros hombres del barrio antes de ir al

---

<sup>8</sup> Rushdie, *Imaginary...*, 168.

<sup>9</sup> Frank McCourt, *Tis: a Memoir* (Editorial Norma, 1999), 34.

bar, de ese acento irlandés que nunca se va y no pasa desapercibido ante cada americano que le dice “yo también tengo familia irlandesa”. Pero es también una historia íntima colectiva.

Esas movilizaciones colectivas han construido y alterado el mundo contemporáneo de tal forma que repasar esas huellas y sus implicaciones es simplemente necesario. “Toda narración es el relato de un viaje”<sup>10</sup> sostiene Graciela Speranza en *Atlas portátil de América Latina* refiriéndose a las distintas formas en las que el arte sigue apostándole a la cartografía como forma de narrar.

En ese sentido, la obra de Junot Díaz, se plantea como un elemento híbrido que apela a otras formas de leer, en dimensiones grandilocuentes, sus narraciones son partes de un todo e independientes entre sí como países en un continente. La novela que le valió un premio Pulitzer en el 2008, *La maravillosa vida de Oscar Wao* nos introduce a este narrador llamado Yunion cuya voz, más adelante, sería el hilo conductor de los relatos en *Así es como la pierdes*. Así también cuenta su historia personal de migración y de construirse a sí mismo a partir de la convergencia de imaginarios disímiles. En dicha novela, la presencia de la ciencia ficción, el mito fundacional, el realismo mágico y la novela del dictador son los más palpables. Su articulación da cuenta de una hibridez de tradiciones literarias, nacionales y culturales que se manifiesta en la narración, pero también en la identidad de sus personajes. La representación de una subjetividad en donde convergen bastas tradiciones tan propias como ajenas. Así, Yunion se nutre de la ciencia ficción para narrar las partes de la historia nacional de República Dominicana que no le alcanzaron a contar. Pero esto no quiere decir que los géneros estén subordinados, sino que se articulan de forma orgánica. Los imaginarios y cosmovisiones dialogan entre sí y encuentran a la vez analogías y contraposiciones.

---

<sup>10</sup> Speranza, *Atlas portátil...*, 29.

La autora africana, Chimamanda Ngozi también narra la experiencia migrante en sus obras de ficción y no ficción. Su más reciente novela *Americanah*, explora las tensiones raciales que una joven migrante africana encuentra en su llegada a Estados Unidos. De esa forma podemos ser testigos cómo los procesos de adaptación del sujeto migrante son tan violentos que mucha de su subjetividad intrínseca se va perdiendo o transformando. Se va descubriendo *otro* a través de las miradas que lo definen desde un contexto ajeno. Narrar esta experiencia, entre muchas otras, es también una forma de resistencia.

Por otro lado, el libro ensayístico de la mexicana Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, utiliza nada más ni nada menos que el cuestionario con el que se decide si los niños pueden o no quedarse en Estados Unidos durante el control migratorio. Es la representación de un limbo que antecede a todas las contradicciones que las obras anteriormente mencionadas exploran y, muestra en términos formales y de contenido, su aspecto burocrático. Lo que hace Luiselli, sin embargo, es rescatar la parte subjetiva de ese proceso a veces deshumanizante por medio del registro testimonial. Es un libro cacofónico, y todas sus voces gritan.

No es necesario hablar desde una voz narrativa en primera persona que indague en lo autobiográfico para el tratamiento de la experiencia migrante. De hecho, es justamente la posibilidad de evidenciar que no nos enfrentamos a un elemento fijo ni estático la potencia de la literatura migrante. Al respecto, Antonio Conrejo Polar habla de una multiplicidad de voces, justamente en la medida que la experiencia central de este género es universal.

Naturalmente habría que profundizar en el tema, pero no deja de ser atractivo relacionar las variadas figuraciones y discursos del sujeto migrante, y sus diversas estrategias representativas, con este ir y venir de la metonimia: tal vez en la deriva del curso metonímico el migrante encuentre lugares desiguales desde los que sabe que puede hablar porque son los lugares de sus

experiencias. Serían las voces múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido.<sup>11</sup>

De hecho, uno de los mecanismos que utiliza Díaz en el último—y más largo—cuento de la antología “The cheater's guide to love” es la narración en segunda persona; una forma de interpelar al lector desde su propio lugar de enunciación. Las escenas en donde este recurso tiene mayor impacto van desde los ataques racistas que sufre Yuniór hasta sus propias pesadillas con su ex novia. El que las experiencias sean tan íntimas solo amplía la complejidad y efectividad de este recurso. Después de llevar todo el libro desde otra mirada, pareciera que el rol del lector cambia abruptamente hacia un videojuego de realidad virtual cuya estrategia es que al final *tú*, el lector, devengas Yuniór, devengas migrante.

---

<sup>11</sup> Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica” *Revista Iberoamericana* vol. 62, n° 176-177, (1996), 843.

## Capítulo 2: Lengua y nacionalidad

En este capítulo analizaré la problemática de la lengua en la obra de Díaz a través los cuentos “Invierno”, “The sun, the moon, the stars”, “Alma”, “Guía de amor infieles” y “Nilda”.

### 2.1 Lengua materna

Para los personajes de Díaz, la pregunta sobre la identidad nunca se manifiesta directamente, sino que surge a través de tensiones con terceros que dejan un latente sentimiento de desarraigo e impotencia. La imposibilidad de Yunior para hablar fluidamente el español, o siquiera entenderlo del todo, es una constante que aparece a lo largo del libro, en muchos casos, como parámetro para determinar qué tan dominicano o latino es. Desde luego estas observaciones no constituyen un caso aislado: la lengua materna es un determinante para la construcción de la identidad nacional y la identidad en términos generales. Las formas en las que manejamos esta lengua, ya sea accidentada o fluidamente, también es un agente determinante. Bajo esta premisa Gloria Anzaldúa, en su aclamada obra *Borderlands*, reflexiona acerca de la constitución de su propia identidad a partir de estos procesos, muchas veces violentos, de fluir como la lengua que habla, resultado de haber crecido en un espacio de convergencia de varias lenguas y culturas.

Para gentes que ni son españolas ni viven en un país en que el español sea la primera lengua; para personas que viven en un país en que el inglés es la lengua dominante, pero que no son Anglas; para personas que no se pueden identificar con el español estándar (castellano, formal) ni con el inglés estándar, ¿qué les queda, más que crear su propia lengua? Una lengua a la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades y los valores auténticos para ellos, una lengua con palabras que no son ni *español ni inglés*, ni Spanish ni English, sino las dos cosas a la vez. Hablamos

una especie de *patois*, un dialecto, una lengua bifurcada, una variante de dos idiomas.<sup>12</sup>

En este fragmento podemos evidenciar, no solo cómo opera la lengua cuando no está en su estado puro sino también cómo los procesos de dominación y adaptación influyen en el desarrollo de estos códigos alternativos. Y en este sentido surge como una forma de resistencia, de la lengua mismo, de desaparecer por completo de la subjetividad de quien la habla. Las observaciones de Anzaldúa respecto a estos mecanismos de supervivencia lingüística resultan pertinentes en relación a cómo estas mismas divergencias se manifiestan en la obra de Díaz, esto es lo que Anzaldúa define como *switch code*: alternar entre una lengua y otra, sin distinción, pero sobre todo, sin traducción.<sup>13</sup>

El concepto de lengua materna a simples rasgos y definida por la RAE, es la primera que una persona aprende en su vida. También llamada lengua natal, constituye el rasgo por el cual un autor es incluido en una tradición y no en otra. Partiendo de esa premisa, la lengua materna de Junot Díaz es el español, así como también lo es del narrador Yunior. Sin embargo, uno de los principales problemas con los que Yunior lidia es la imposibilidad de dominar esta lengua que olvida a medida que crece en un contexto de angloparlantes. La génesis de este proceso aparece en el cuento “Invierno”. El relato está narrado en primera persona, allí Yunior recuerda su llegada a Estados Unidos de la mano de su madre para reunirse con su padre a quien, hasta ese momento, apenas había visto un par de veces. Él y su hermano mayor Rafa, son tan solo niños y hablan únicamente en español. En la narración, a diferencia de los otros cuentos del libro, no hay presencia del *switch code* en absoluto, ni *spanglish* ni oralidad urbana. La mirada y noción del mundo es inocente, pero es cohesionada.

---

<sup>12</sup> Anzaldúa, *Borderlands*, 105 – 106.

<sup>13</sup> Anzaldúa, *Borderlands...*, 111.

Es el encuentro con el otro y él, como agente externo, llega en su totalidad indiscutiblemente ajena pero también pura. El padre les prohíbe tanto a la madre como a los niños abandonar la casa alegando la crueldad del invierno y de un país para el que “no están listos”.

Esto define, en primera instancia, la configuración del espacio en el que se desarrolla la historia: los interiores de la casa y la inmensidad de la nieve que Yunion observa desde su ventana. Al no poder salir ni comunicarse con nadie más, los niños empiezan a pasar sus horas frente al televisor, objeto hasta ese momento desconocido para ellos, y se reconstituyen frente a él a través de sus programas emblemáticos de la cultura popular norteamericana. *Plaza Sésamo* opera como su escuela de inglés por excelencia. Debido a su edad eran un lienzo fácil de pintar, pero la madre no tenía esa misma facilidad. El inglés no penetraba en ella, no parecía echar raíces como en sus hijos, lo que provoca tensiones con el padre y acentúa la brecha de género a partir de esa imposibilidad lingüística.

I can't understand a word you're saying, he said finally. It's best if I take care of the English.

How do you expect me to learn?

You don't have to learn, he said. Besides, the average woman can't learn English.

It's a difficult language to master, he said, first in Spanish and then in English.

Mami didn't say another word.<sup>14</sup>

El que este cuento esté narrado desde una mirada infantil y con ese registro idiomático, más bien uniforme, evidencia una intencionalidad de demostrar que, al igual que la lengua, la

---

<sup>14</sup> Díaz, *This is how you lose her* (Riverhead Books, 2012), 218.

No entiendo ni una palabra de lo que me estás diciendo, comentaba. Es mejor que me dejes el inglés a mí.

Entonces ¿cómo voy a aprender?

No tienes por qué aprender, dijo. Además, la mayoría de las mujeres no pueden aprender inglés.

Es un idioma muy difícil de dominar, dijo en español, y lo repitió después en inglés.

Mami no dijo ni una sola palabra más. (Traducción de Achy Obejas)



identidad, durante la niñez, parece algo más uniforme. Como lectores no solo somos testigos del inicio de ciertos procesos sino de las dinámicas y materialidades del mismo.

En ese sentido, la capacidad de hablar la nueva lengua opera como una puerta que al abrirse o cerrarse deja a Yuniór o a su madre, siempre afuera de algo. Lo único que cambia es el lugar donde termina relegándose/ubicándose el sujeto en cuestión. En el caso de la madre, el padre le niega esa posibilidad de relacionarse con Estados Unidos y las personas que en él habitan, de existir en ese espacio con todas sus implicaciones. A Yuniór y su hermano les pasa lo mismo con los niños que juegan en la nieve y a quienes ven, a través de la ventana. Las lógicas de esa distancia en las relaciones interpersonales de Yuniór debido a la imposibilidad de hablar inglés se revierten en su adultez con el español con un matiz un tanto más trágico. Del español de su infancia le quedan unas cuantas expresiones infaltables y la certeza de que todos a su alrededor esperan que lo hable fluidamente. Pero no es así.

En el primer cuento de la antología, “The sun, the moon, the stars”, Yuniór describe el declive de su relación con una mujer dominicana llamada Magda. Uno de los eventos que ocurren durante las primeras fases de la ruptura es el rechazo del padre de ella por medio del teléfono.

Her father, who used to treat me like his hijo, calls me an asshole on the phone,  
sounds like he’s strangling himself with the cord.

You no deserve I speak to you in Spanish, he says.<sup>15</sup>

Al “quitarle” el español el padre le está diciendo que este acceso es algo que Yuniór ya no merece, relegándolo al inglés que evidentemente parece no tener el mismo valor. El que sea la figura de un patriarca también es muy importante, pues representa las jerarquías

---

<sup>15</sup> Díaz, *This is...*, 15.

Su papá, quien me había tratado como a su propio hijo, ahora al contestar el teléfono me llama hijoeputa y suena como si se estuviera ahorcando con el cable del teléfono. No mereces que te hable en español, me dice. (Traducción de Achy Obejas)

domésticas que él conoce muy bien y lo que esta figura de autoridad le está diciendo: ya no eres digno de entrar a mi casa. No es solo una casa física sino la intimidad y el voto de confianza que el español representa para quien ya no puede hablarlo en cualquier espacio.

Para Yuniór, que simplemente ya no puede hablarlo fluidamente, las relaciones que mantiene con hispanohablantes en la cotidianeidad constituyen el único intercambio permanente con el español. Pero no es el único atravesado por estos conflictos y lo hace notar. En el cuento “Alma”, describe cómo sale con una mujer del mismo nombre, una “dominicana de ahí”, nacida en Estados Unidos y no migrante de primera generación como él. Las distancias de este personaje con el español y la cultura dominicana en general son más marcadas que las de Yuniór, incluso y, sobre todo, porque ella no sabe hablar nada de español, no es esa su lengua materna.

The past couple of weeks, now that the warm is here, Alma has abandoned black, started wearing these nothing dresses made out of what feels like tissue paper; it wouldn't take more than a strong wind to undress her. She says she does it for you: *I'm reclaiming my Dominican heritage* (which ain't a complete lie—she's even taking Spanish to better minister to your moms)<sup>16</sup>

En “The cheater’s guide to love”, donde el narrador también describe una ruptura con una mujer dominicana, podemos observar cómo las relaciones se ven afectadas, pero también están constituidas a partir de la imposibilidad de dominar la lengua materna. Yuniór parece siempre estar extrañando el español y cada vez que lo *encuentra* en alguien no duda en ser atraído a él, es como volver a un lugar.

---

<sup>16</sup> Díaz, *This is...*, 86.

En las últimas semanas, ahora que hace un poquitico de calor, Alma ha abandonado el color negro y ha comenzado a ponerse unos vestiditos de una tela tan fina que parece papel de tisú; un viento ligero la podría desnudar. Te dice que lo hace por ti: Estoy reclamando mi herencia dominicana (y no es mentira, hasta está estudiando español para poder atender mejor a tu mamá). (Traducción de Achy Obejas)

*Please come back. You have dreams where she's talking to you like in the old days—in that sweet Spanish of the Cibao, no sign of rage, of disappointment. And then you wake up.*<sup>17</sup>

Con esta breve reflexión, Yuniór describe la relación afectiva que mantiene con el español y lo que representa en términos de desarraigo y nostalgia. También pone sobre la mesa una observación importante y es que el *switch code* no es un elemento relegado a los diálogos de los personajes sino que también ayuda a construir la narración: Yuniór piensa a través de esta misma dinámica. En este sentido, la lengua materna que no domina en su totalidad—pero es suya por tradición— le supone una puerta abierta que le ha permitido entrar a una red de códigos y conceptos de temporalidades y espacialidades distintas a la suya. Más adelante, en el mismo cuento, esta misma puerta no falla en dejarlo fuera:

*She's always trying to prove you're not Dominican. If I'm not Dominican then no one is, you shoot back, but she laughs at that. Say that in Spanish, she challenges and of course you can't.*<sup>18</sup>

Una y otra vez somos testigos de que hay algo en ese español que no puede hablar, que se le escapa a Yuniór frente a sus ojos y lo problematiza como sujeto en términos identitarios. Pero también vemos como esta lengua materna está alterada en sí misma debido a los procesos de hibridación cultural que han atravesado sus hablantes. En este sentido, no se puede separar un elemento del otro y así como el español y el inglés suponen puertas a redes de códigos completamente ajenos entre sí, el gran número de hablantes que piensan, hablan y escriben

---

<sup>17</sup> Díaz, *This is...*, 313.

Por favor, regresa. Sueñas que ella te habla como en los viejos tiempos, con ese español dulce del Cibao, sin ningún rasgo de rabia o desilusión. Entonces te despiertas. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>18</sup> Díaz, *This is...*, 336.

Siempre está tratando de probar que no eres dominicano. Si yo no soy dominicano, entonces nadie lo es, le contestas, pero a ella le hace gracia y se ríe. Entonces te desafía: Dímelo en español, y por supuesto no puedes. (Traducción de Achy Obejas)

en *switch code*—entre dos idiomas y un sinnúmero de otros dialectos—, son la evidencia de que la lengua materna siempre constituye una forma de constituirse a uno mismo y a otros.

## 2.2 Jergas híbridas

En la obra de Díaz podemos notar la presencia de expresiones propias de la oralidad en español y en una jerga predominantemente urbana. Esta combinación no es gratuita, sino que es una herramienta constitutiva del texto en términos narrativos. Esta experimentación da cuenta del registro de la hibridez cultural que surge a raíz de la migración. La lengua, como hemos podido observar a lo largo de esta investigación, es el principal reflejo de estos procesos. Salman Rushdie, habla acerca de la naturaleza, no solo simbiótica, sino también inevitable y hasta pertinente de ello.

What seems to me to be happening is that those peoples who were once colonized by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it—assisted by the English language's enormous flexibility and size, they are carving out large territories for themselves within its frontiers.<sup>19</sup>

Es en esos términos, de fronteras, en las cuales Díaz transita a la hora de atravesarlas o cuestionar su rigidez y los cuentos de *Así es como la pierdes*, a pesar de estar escritos originalmente en inglés, muestran por qué es esto es posible. En la traducción al español, realizada por la escritora cubana Achy Obejas, esto se invierte y para compensar la uniformidad idiomática producto de la traducción utiliza expresiones que, si bien no fueron utilizadas por Díaz, pertenecen a la jerga popular dominicana. Una de ellas es “fokin jevas”

---

<sup>19</sup> Salman Rushdie, *Imaginary ...*, 64.

Lo que parece estar ocurriendo es que esas personas que alguna vez fueron colonizadas por el lenguaje están rehaciéndolo rápidamente, domesticándolo, relajándose más y más respecto a la forma en que la usan—asistidos por la enorme flexibilidad y tamaño del inglés, están tallando amplios territorios para sí mismos, más allá de sus fronteras. (Traducción de la autora)

que en “Guía de amor para infieles” aparece sin comillas ni cursivas o distinción de otra índole; no está separada del resto del texto. Esto evidencia la intención de Obejas, al igual que Díaz, de colocar en el mismo nivel del inglés (o cualquier otra lengua) el código híbrido que manejan sus personajes.

Your girl catches you cheating. (Well, actually she’s your fiancée, but hey, in a bit it so won’t matter.) She could have caught you with one sucia, she could have caught you with two, but because you’re a totally batshit cuero who never empties his e-mail trash can, she caught you with fifty! Sure, over a six-year period, but still. Fifty fucking girls? God damn! Maybe if you’d been engaged to a super-open-minded blanquita you could have survived it—but you’re not engaged to a super-open-minded blanquita. Your girl is a bad-ass salcedense who doesn’t believe in open anything; in fact, the one thing she warned you about, that she swore she would never forgive, was cheating.

En este párrafo introductorio de la primera edición del cuento, publicado en *The New Yorker* en el año 2012, podemos encontrar cuatro palabras en español de las cuales “sucia” no solo es la primera sino la más impactante. El término que en español estándar se refiere a una mujer poco higiénica, en la jerga popular dominicana, es utilizado para referirse peyorativamente a una mujer poco deseable en general<sup>20</sup>. Por otro lado, la palabra “cuero” es utilizada para referirse de comportamiento sexual libertino independientemente de su género. El hecho de que las primeras dos palabras en español del texto encarnen estereotipos con connotaciones sexuales no es casual. El narrador no solo no utiliza expresiones que no existen en inglés sino conceptos que culturalmente tampoco existen en Estados Unidos ni en ningún otro contexto que el Santo Domingo de sus padres. De esta forma somos introducidos a un

---

<sup>20</sup> Consulta en línea, <http://diccionariolibre.com/definicion/sucia>.

narrador que utiliza estereotipos con un origen cultural específico: el de los barrios populares de República Dominicana.

Tu novia descubre que le estás pegando cuernos. (De hecho, ella es tu prometida, pero en cuestión de segundos eso no va a importar para nada.) Se podía haber enterado de una, se podía haber enterado de dos, pero como eres un cuero loco que jamás vació la latica de basura del correo electrónico, ¡se enteró de cincuenta! Sí, claro, cincuenta en un período de seis años, pero vamos, hombre... ¡cincuenta fokin jevas! Por el amor de Dios. Quizá si hubieras estado comprometido con una blanquita de mente superabierta, podrías haber sobrevivido. Pero tú no estás comprometido con una blanquita de mente superabierta. Tu novia es una cabrona salcedeña que no cree en nada; de hecho, la única advertencia que te hizo, lo que siempre te juró que jamás te perdonaría, fue serle infiel.

En la traducción de Achy Obejas, los patrones en los que la hibridez de la lengua y oralidad en español se manifiestan son distintos. Es así como Obejas decide omitir “sucía” pero compensa esta ausencia al reemplazar el original “girls” por “jevas”. En español estándar la traducción habría sido simplemente “mujeres” pero el término “jeva”, que es utilizado para referirse tanto a una mujer joven como a la pareja de alguien, cumple con la misma función de enfatizar la relación de Yuniór con los estereotipos femeninos. A pesar de que esta investigación no es acerca de la traducción, esta breve comparación es pertinente para reflexionar acerca de los matices que predominan en todas las versiones de su obra.

En “The sun, the moon, the stars”, volvemos a encontrarnos con una figura estereotípica de esta índole: “Didn’t mean I ever ate with her family again or that her girlfriends were celebrating. Those cabronas, they were like, No, jamás, never.”<sup>21</sup> Además de la inclusión del “cabrona” que se refiere a una mujer de carácter fuerte y/o a quien le han sido

---

<sup>21</sup> Díaz, *This is...*, 17.

infiel<sup>22</sup>, la repetición “jamás never”, ambos términos prácticamente sinonímicos, es fundamental para enfatizar el sentido de la oración. Es una doble negación: No volverá a pasar, ni en español ni en inglés, ni aquí ni allá. Al igual que esos estereotipos, otro de los términos que no falla en aparecer en el texto es “hijo” y cuya inclusión deja un rastro del espacio doméstico al que debe su origen. Su uso es de orden afectivo en cuanto a las relaciones familiares, donde la presencia de la figura materna es predominante de acuerdo a los espacios en los que esta tiene un poder simbólico—la del cuidado del hogar y los hijos— y no el padre, figura ausente en este caso. El término “querido” también va de la mano de esta categoría porque ese “querer” solo puede entenderse en la medida en la que se entiende la devoción de una madre latina a su primogénito. Esa es la especificidad con la que nos enfrentamos.

Not ever. No matter what the fuck he pulled—and my brother pulled a lot of shit—she was always a hundred percent on his side, as only a Latin mom can be with her querido oldest hijo.<sup>23</sup>

Otro de los términos que, si bien no corresponden al ámbito doméstico, tienen una especificidad relacionada a la jerga popular de República Dominicana, es la palabra “tíguere”. En español dominicano se refiere a un hombre como cualquier otro pero que, según el contexto, también puede referirse a una persona astuta o hábil. A pesar de que su pronunciación es “tigre”, el hecho de que haya una forma distinta de escribirlo, solo destaca la presencia que tiene en el imaginario del que surge. Podemos observar su forma de operar

---

<sup>22</sup> <http://diccionariolibre.com/definicion/cabrona>

<sup>23</sup> Díaz, *This is...*, 189.

No importaba qué coñazo hubiera hecho —y mi hermano se metía en mucha mierda—, ella siempre estaba de su parte, cien por ciento, como solo una mamá latina puede serlo con su querido hijo mayor. (Traducción de Achy Obejas)

en el cuento “Nilda”, donde Yuniór relata los últimos meses de su hermano con cáncer y de cuya novia, Nilda, está secretamente enamorado.

A lot of the Dominican girls in town were on some serious lockdown—we saw them on the bus and at school and maybe at the Pathmark, but since most families knew exactly what kind of tígueres were roaming the neighborhood these girls weren’t allowed to hang out.<sup>24</sup>

De este modo el narrador establece que un “tíguere” es específicamente el tipo de hombre del que una chica dominicana debe cuidarse de acuerdo a las lógicas de convivencia. En el mismo cuento Yuniór establece otra de las diferencias culturales a través de un término al usar la palabra “novias” en vez de optar por *girlfriends* debido a la ambigüedad de este último -en inglés- que es usado tanto para referirse a amigas o novias.

In another universe I probably came out OK, ended up with mad novias and jobs and a sea of love in which to swim, but in this world I had a brother who was dying of cancer and a long dark patch of life like a mile of black ice waiting for me up ahead.<sup>25</sup>

La palabra en español parece perderse en el párrafo completamente en inglés en donde destaca más que nada la locución “OK” en mayúsculas.

Esto se repite a lo largo del libro con ciertas excepciones donde el narrador o no es Yuniór o, como en el caso de “Invierno”, es muy joven para hablar en una lengua híbrida, haciendo *switch code* tanto en sus diálogos como en la narración. La presencia de estos

---

<sup>24</sup> Díaz, *This is...*, 62.

Muchas de las muchachas dominicanas del pueblo vivían bajo una especie de encierro. Las veíamos en la guagua y en la escuela y de vez en cuando en el Pathmark, pero como la mayoría de sus familias conocían demasiao bien a los tígueres que deambulaban por la barriada, no las dejaban salir a hanguear. (Traducción por Achy Obejas)

<sup>25</sup> Díaz, *This is...*, 73

En otro universo, probablemente todo hubiera salido bien, hubiera tenido miles de novias, y buenos trabajos, y un mar de amor en que nadar, pero en el mundo en que vivía, tenía un hermano que se estaba muriendo de cáncer y la vida que me esperaba era un túnel largo y oscuro como una milla de hielo negro. (Traducción por Achy Obejas)



términos evidencia la diversidad lingüística pero también cultural y temporal en donde, al igual que en los espacios donde se crían los hablantes, también convergen simultáneamente conceptos que corresponden específicamente a estos imaginarios.

### Capítulo 3: Espacios y tensiones

En este capítulo analizaré los cuentos “Invierno”, “The cheater’s guide to love”, “Miss Lora” y “Flaca”

#### 3.1 Redes afectivas

A pesar de que parezca una observación evidente, la reflexión sobre la identidad migrante en los relatos de Díaz tiene que ver con las relaciones que los personajes forman con el espacio y sus formas de habitarlo. Esta relación se complejiza por el desarraigo con el espacio del pasado y la necesidad de habitar el espacio del presente. Allí, en ese intersticio, surge la posibilidad de construir redes, sobre todo, cuando estas se construyen a la par de nuevos imaginarios afectivos y culturales.

Antonio Cornejo Polar en “Una heterogeneidad no dialéctica” analiza la relación del sujeto migrante y su territorio en donde se enfatiza que las transiciones propias del proceso de movilización física también implican la multiplicación de lugares de enunciación.

Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización (García Canclini, 1990), el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un Lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado.<sup>26</sup>

De este modo, resulta imposible pensar que el sujeto migrante no logra relacionarse profundamente con su nuevo lugar de residencia. Incluso el “sentirse extranjero en todas partes” implica una relación con el espacio que atraviesa su identidad en tanto que esta constituye una acumulación constante de referentes y conceptos. Si bien Cornejo Polar habla de la migración campo – ciudad, su análisis sobre las posibles formas de representación del

---

<sup>26</sup> Cornejo, “Una heterogeneidad”..., 841.

sujeto migrante, nos sirve para seguir pensando en otro tipo de migraciones; lo que hay que preguntarse es en qué medida las tradiciones locales, regionales y nacionales se afianzan en la identidad del sujeto migrante, justamente debido a su partida. Edward Saíd en conversación con Salman Rushdie reflexiona acerca de la condición del migrante y los modos en que se relaciona con su nación y sus pares desde el exilio, es decir, las implicaciones de definirse a partir de las distancias y las ausencias.

The further we get from the Palestine of our past, the more precarious our status, the more disrupted our being, the more intermittent our presence. When did we become a people? When did we stop being one? Or are we in the process of becoming one? What do those big questions have to do with our intimal relationships with each other and with others? We frequently end our letters with the motto "Palestinian love" or "Palestinian kisses". Are there really such things as Palestinian intimacy and embraces, or are they simply intimacy and embraces— experiences common to everyone, neither politically significant nor particular to a nation or a people?<sup>27</sup>

Saíd se cuestiona si los palestinos existen como comunidad en el exilio y si en el proceso de alejarse de la nación va desapareciendo su propia identidad, como si a medida que se aleja de ese espacio los conceptos que lo constituyen van perdiendo solidez. Al final de la cita reflexiona sobre algo más pequeño y cotidiano: los “besos palestinos” y en qué medida esas muestras de afecto se diferencian de los otros besos, si es que lo hacen. Pero no son solo los conceptos cuya existencia cuestiona, la presencia física del hecho también se hace

---

<sup>27</sup> Rushdie, *Imaginary...*, 167 – 168.

Mientras más nos alejamos de la Palestina de nuestro pasado, más precario se vuelve nuestro estatus, más fragmentado nuestro ser, más intermitente nuestra presencia. ¿Cuándo nos convertimos en gente? ¿En qué momento dejamos de ser uno? ¿O estamos en el proceso de convertirnos en uno? ¿Qué tienen que ver esas grandes preguntas con nuestras relaciones íntimas con el uno y el otro y los otros? Frecuentemente terminamos nuestras cartas con la premisa “amor palestino” o “besos palestinos”. ¿Existen realmente cosas como intimidad palestina y abrazos, o son simplemente, intimidad y abrazos— experiencias comunes para todos, mas no políticamente particular para una nación o una gente? (Traducción de la autora)

intermitente. De la misma forma, estas interrogantes deconstruyen la idea de una nación cohesionada cuya cultura pretende ser de una materialidad fija, inmutable y transferible. Así, el migrante va incorporando prácticas culturales y afectivas propias del espacio al que llega, casi como una forma de aliviar esa distancia, por paradójico que esto parezca. A la par de estas observaciones se ubican los personajes de *Así es como la pierdes* desde el momento en que Yúnior y su familia llegan a Estados Unidos como infantes, hasta las breves visitas a República Dominicana en la adultez. Una posibilidad que Saíd, y los palestinos en general, ya no poseen.<sup>28</sup>

El cuento “Invierno” es un claro ejemplo de una transición determinada por el espacio, cómo este afecta las subjetividades de los personajes que llegan desde los cálidos y amplios parajes de República Dominicana a una casa en medio de la nieve cuyas puertas no pueden atravesar.

This isn't a slum, Papi began. I want you to treat everything around you with respect. I don't want you throwing any of your garbage on the floor or on the street. I don't want you going to the bathroom in the bushes.<sup>29</sup>

De entrada, el padre describe cómo es el espacio en donde se encuentran actualmente y cómo utilizarlo en contraposición con el que estaban acostumbrados a habitar. De primera mano describe las formas en que los niños se relacionaban con el espacio en República Dominicana, a través del desorden y la suciedad. Plantea la polaridad de estos dos espacios y las personas que son y deben ser a partir de esas diferencias. En cierto sentido esta relación con el espacio opera bajo la lógica de que este es un elemento físico y fijo con el que los personajes se relacionan directamente desde el encierro.

---

<sup>28</sup> En este sentido “perder un país” no es solo una metáfora.

<sup>29</sup> Díaz, *This is...*, 217.

Esto no es un chiquero, dijo papi. Quiero que traten todo aquí con respeto. No boten la basura en el piso ni en la calle. No quiero que hagan sus cosas en los matorrales. (Traducción de Achy Obejas)

Esta particularidad define la concepción que tanto Yuniór como su madre y hermano tienen de Estados Unidos: un lugar frío y blanco que los enferma de gripe y les provoca claustrofobia. Las paredes de la casa son de una materialidad similar a la de la barrera idiomática que los dispone en un espacio desde donde no pueden comunicarse con nadie. Por otro lado, también somos testigos de la dimensión espacial en términos urbanísticos de los migrantes en la ciudad, cuando Yuniór describe el barrio al que llegan. Este inicialmente habitado por familias norteamericanas es completamente invadido por la ola de migrantes latinos de las que su propia familia es parte.: “In less than a year they would be gone. All the white people would be. All that would be left would be us colored folks.”<sup>30</sup>

En el cuento “Miss Lora” un Yuniór adolescente narra su furtivo romance con una profesora de colegio a quien pocos consideraban atractiva. Años más tarde, al visitar su casa con su novia actual descubre que la profesora se ha mudado y que el barrio, en definitiva, está cambiando. Muy pronto su familia y la de muchos otros migrantes latinos se desplazarían, nuevamente, más hacia al norte.

What happens is that in the end she moves away from London Terrace. Prices are going up. The Banglas and the Pakistanis are moving in. A few years later your mother moves, too, up to the Bergenline.<sup>31</sup>

En ese punto, la mudanza es previsible y responde a las lógicas de proyectos urbanos que segregan a los grupos más vulnerables a las periferias de la ciudad. Después de la ola de migración latina de las décadas del sesenta y setenta, la más fuerte correspondió a Medio Oriente y estos nuevos migrantes ocuparon los barrios como anteriormente lo hicieron los

---

<sup>30</sup> Díaz, *This is...*, 242.

En menos de un año se habían mudado. Ese fue el caso con todos los blancos. Los únicos que quedamos fuimos nosotros, los prietos. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>31</sup> Díaz, *This is...*, 299.

Sucede que a final de cuentas se muda de London Terrace. Los precios han subido. Se está llenando de banglas y paquistanís. En unos años, tu mamá también se mudará, a Bergenline. (Traducción de Achy Obejas)

latinos. El aspecto de la mudanza no es menor. En “The cheater’s guide to love” un Yuniór adulto se enfrenta nuevamente a esta reconfiguración del espacio después de terminar con su novia y volver a Boston. Se manifiesta un patrón casi sintomático durante ese nuevo proceso de adaptación que es a su vez un recuerdo de los que ya ha tenido anteriormente.

Boston, where you never wanted to live, where you feel you’ve been exiled to, becomes a serious problem. You have trouble adjusting to it full-time; to its trains that stop running at midnight, to the glumness of its inhabitants, to its startling lack of Sichuan food. Almost on cue a lot of racist shit starts happening. Maybe it was always there, maybe you’ve become more sensitive after all your time in NYC.<sup>32</sup>

La nueva cotidianeidad se vuelve abrumadora y funciona como detonante para que el racismo que “quizás siempre estuvo ahí” sea más notorio; revivir esa extrañeza va de la mano con ese otro tipo de vulnerabilidad. Terminar con su novia no es solo el final de esa historia de amor sino también de una forma de relacionarse afectivamente con lo que República Dominicana representa para Yuniór incluso desde una ciudad como Nueva York. Supone un segundo exilio, uno de naturaleza física y simbólica en tanto que vuelve a migrar de su nación hecha persona: su ex novia dominicana. Al construir estas interpelaciones a través terceros se activan afectos que las trascienden en tiempo y espacio y tienen un aspecto más colectivo. De esa forma se manifiesta el peso del desarraigo como si este fuera un equipaje con el que el sujeto migrante se mueve por el mundo, no siempre auto impuesto, pero siempre presente.

---

<sup>32</sup> Díaz, *This is...*, 182.

Y ahora, Boston, donde jamás quisiste vivir, donde te sientes como un exiliado, se ha convertido en un problema serio. No acabas de ajustarte a vivir allí a tiempo completo; no te acostumbras a que los trenes dejen de andar a la medianoche, a la melancolía de sus habitantes, a la ausencia total de la comida sichuan. Casi inmediatamente empiezan a pasar una pila de vainas racistas. Quizá siempre fue así, o quizá lo ves más claro después de todo el tiempo que estuviste en Nueva York. (Traducción de Achy Obejas)

### 3.2 Estereotipos y tensiones

A lo largo de *Así es como la pierdes* observamos cómo Yuniór interactúa con un porcentaje de personajes latinos, especialmente dominicanos, más alto en relación a otras nacionalidades. A pesar de que las evidentes semejanzas los atraen entre sí, hay una serie de tensiones internas que sacan a relucir las diferencias culturales que prevalecen y acentúan el carácter fragmentario de la identidad del sujeto migrante. En este caso, los estereotipos sobre Yuniór y el hombre dominicano en general, son un campo minado tanto como si encaja en ellos como si no.

Uno de los estereotipos con los que Yuniór lidia es el de migrante, la extrañeza que lleva consigo a medida que crece es bilateral y a pesar de haber llegado desde muy niño esta vuelve a aparecer de vez en cuando por parte de terceros. Uno de esos primeros roces ocurre en “Invierno” cuando Yuniór y su hermano Rafa tienen un primer encuentro con los vecinos del apartamento número cuatro en la nieve. La escena tiene una atmósfera parecida a la de una página de las Crónicas de Indias:

His hair was a frightening no-color. His sister had green eyes and her freckled face was cowled in a hood of pink fur. We had on the same brand of mittens, bought cheap from Two Guys. I stopped and we faced each other, our white breath nearly reaching across the distance between us. The world was ice and the ice burned with sunlight.<sup>33</sup>

En este párrafo introductorio se evidencia esa extrañeza que no necesariamente va de la mano de atracción alguna, pero también se destaca el hecho de que ambas parejas de hermanos usan la misma ropa barata y las condiciones climáticas de ese espacio propician una cercanía

---

<sup>33</sup> Díaz, *This is how...*, 137.

Increíblemente, su pelo no tenía color alguno. Su hermana tenía los ojos verdes y pecas en la cara y usaba una capucha de pelaje rosado. Teníamos guantes de la misma marca, baratos, comprados en Two Guys. Me detuve y nos miramos unos a otros, el blanco de nuestros alientos casi tocándose y achicando la distancia entre nosotros. El mundo era de hielo y el hielo quemaba con la luz del sol. (Traducción de Achy Obejas)

casi poética: sus alientos estirándose hasta casi rozarse entre sí. Estados Unidos es ahora lo que los cuatro comparten de alguna forma.

En este relato hay una bruma de incertidumbre y desolación que condensa lo primero que se nos viene a la cabeza cuando pensamos en la migración, incluso desde términos generales. El que Yunior haya atravesado ese proceso con su familia solo fomenta la importancia que esos vínculos van a tener en su futuro, la prioridad de relacionarse con sus pares tiene más implicaciones a medida que crece. Esto nos remite a las observaciones de Antonio Cornejo Polar cuando marca el contraste del sujeto migrante que emprende ese camino de forma individual versus las olas migratorias colectivas. La diferencia más grande tiene que ver con las comunidades que se forman en el lugar de llegada y sus dinámicas internas.

Es importante evitar, entonces, la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende, y de su discurso no más que un largo lamento del desarraigo; pero, igualmente, es importante no caer en estereotipos puramente celebratorios: también hay migrantes instalados en el nicho de la pobreza absoluta, desde donde opera la nostalgia sin remedio, la conversión del pasado en utópico paraíso perdido o el deseo de un retomo tal vez imposible, aunque hay que advertir -y esto es decisivo- que incluso el éxito menos discutible no necesariamente inhibe los tonos de la añoranza.<sup>34</sup>

Es en la estructura interna de dichas comunidades de migrantes en donde las tensiones se tornan más complejas pero cuyas implicaciones también pueden reducirse a la pertinencia de que la pareja romántica comparta los mismos orígenes. Al igual que en otras ocasiones, “Invierno” constituye la génesis de estas concepciones.

---

<sup>34</sup> Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad”..., 842.



Do you like negras? my father asked. I turned my head to look at the women we had just passed. I turned back and realized that he was waiting for an answer, that he wanted to know, and while I wanted to blurt that I didn't like girls in any denomination, I said instead, Oh yes, and he smiled.

They're beautiful, he said, and lit a cigarette. They'll take care of you better than anyone.<sup>35</sup>

El padre resalta las aptitudes de cuidado y atención que una mujer negra puede tener por encima de cualquier otra y el paralelismo implícito nos recuerda al primer párrafo de "The cheater's guide to love" donde Yuniór se expresa en aclarar las diferencias de su destino amoroso en caso de haber estado saliendo con una "blanquita de mente abierta" en lugar de su prometida dominicana. La búsqueda de ese tipo de familiaridad en la pareja a la que apela el padre de Yuniór también es compartida por su hijo mayor. Lo que se evidencia cuando Rafa habla de su vecina de ojos azules: "American girls are supposed to be beautiful, he said. Have you seen any? What do you call her?"<sup>36</sup> él no sabe si concebir a la niña como hermosa pero se encuentra perplejo ante su propia falta de seguridad.

Más adelante tanto él como Yuniór optarán por salir con mujeres latinas y de tez oscura. A excepción de la mujer del cuento "Flaca" donde se narra un fallido romance que Yuniór mantiene con una mujer blanca. La relación está marcada desde el inicio por la aseveración de que nunca sería nada serio debido a las obvias diferencias entre ambos.

You stand beside me. When I saw you, first in our Joyce class and then at the gym, I knew I'd call you Flaca. If you'd been Dominican my family would

---

<sup>35</sup> Díaz, *This is how...*, 133.

¿Te gustan las negras?, preguntó papá. Viré a ver a las mujeres que acababan de pasar. Cuando volteé la cara de nuevo, me di cuenta que papá estaba esperando que le contestara, que le interesaba saber, y aunque quería soltar que no me gustaban las muchachas de ningún tipo, en vez le dije: Claro que sí, y él sonrió. Son bellas, dijo, y prendió un cigarro. Te atenderán mejor que nadie. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>36</sup> Díaz, *This is how...*, 134.

Se supone que las americanas sean bellas, me dijo.

¿Has visto alguna?

¿Y ella qué es? (Traducción de Achy Obejas)

have worried about you, brought plates of food to my door. Heaps of plátanos and yuca, smothered in liver or queso frito. *Flaca*. Even though your name was Veronica, Veronica Hardrada.<sup>37</sup>

Verónica se crio cerca del mismo barrio que Yunion en un contexto incluso más precario, a pesar de esas semejanzas y todas las cosas de ella que le resultan atractivas, él no puede evitar verla como alguien demasiado ajena. Los intentos que ella hace para acercarse solo parecen reafirmar sus distancias “Our hands touched in between our seats. You tried to talk to me in Spanish and I told you to stop.”<sup>38</sup> De cierta forma, ella entra en estereotipos que él mismo ha construido y no puede evitar pensar que ella hace lo mismo con él.

You were whitetrash from outside of Paterson and it showed in your nofashion-sense and you’d dated niggers a lot. I said you had a thing about us and you said, angry, No, I do not.

But you sort of did. You were the whitegirl who danced bachata, who pledged the SLUs, who’d gone to Santo Domingo three times already.<sup>39</sup>

Lo cierto es que su relación está condenada desde el inicio tanto de parte de Yunion como de sus compañeros de piso quienes no escatiman en mostrar su desaprobación al ver que la aventura sexual de su amigo se alarga indefinidamente durante más de un año: “you can’t be fucking with white girls all your life”<sup>40</sup>, era un secreto a voces. Es por eso que toda la atmósfera de la narración está cargada de mucha culpa y una melancolía que anticipaba el fin

---

<sup>37</sup> Díaz, *This is how...*, 82.

Si hubieras sido dominicana mi familia se hubiera preocupado por ti y te hubiera traído comida a la casa. Montones de plátanos y yuca bañados en hígado o queso frito. Flaca. Aunque tu verdadero nombre era Verónica, Verónica Hardrada. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>38</sup> Díaz, *This is how...*, 85.

Nuestras manos se rozaron entre los asientos. Trataste de hablarme en español, pero te pedí que no. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>39</sup> Díaz, *This is how...*, 84-85.

Eras una blanquita viratata de las afueras de Paterson y se te notaba en la falta de sentido de la moda y en tu considerable experiencia con prietos. Te dije: Te gustamos, y tú, enojada, dijiste: No, no es así. Pero la verdad es que sí. Eras la blanquita que bailaba bachata, la que se hizo socia de las SLU,\* la que había ido a Santo Domingo ya tres veces. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>40</sup> Díaz, *This is how...*, 84.

No te puedes estar acostando con blanquitas toda la vida. (Traducción de Achy Obejas)

del amor que no podía ser. Eventualmente la relación acaba y Yuniór empieza a salir con alguien más cercano a su ideal de pareja, alguien a quien podía llamarle orgullosamente “su chica” sin sentir que estaba traicionando partes de sí mismo.

In a couple of months you'd be seeing somebody else and I would too; she was no darker than you but she washed her panties in the shower and had hair like a sea of little puños and the first time you saw us you turned around and boarded a bus I knew you didn't have to take. When my girl said, Who was that? I said, just some girl.<sup>41</sup>

Es en esa familiaridad que la soledad que Yuniór trae consigo logra menguar.

De la mano con la presión de encontrar la pareja correcta va las formas de encontrarla y mantenerla. Durante toda la obra Yuniór lucha contra su propia tendencia a ser infiel y repetir los mismos errores de su padre, pero sigue fallando en el intento. Tal y cómo lo menciona en “The cheater's guide to love” cuando sus infidelidades son descubiertas:

You claim you're a sex addict and start attending meetings. You blame your father. You blame your mother. You blame the patriarchy. You blame Santo Domingo.<sup>42</sup>

Él está en constante conflicto con esa noción de masculinidad dominicana que rechaza pero con la que también se identifica; como una maldición que no se puede despegar. A pesar de no haber crecido en República Dominicana, las tensiones propias del barrio latino son suficientes para reforzar ciertos mecanismos de supervivencia dónde ciertas masculinidades no tienen muchas posibilidades de sobrevivir. Es por ello que Yuniór oculta su afición a los

---

<sup>41</sup> Díaz, *This is how...*, 88.

En un par de meses tú tendrías otro novio y yo novia nueva también; ella no era mucho más morena que tú, pero lavaba los pantis en la ducha y tenía el pelo como un mar de puñitos. La primera vez que nos viste, volteaste y subiste en una guagua que yo sabía no tenías intención alguna de tomar y cuando mi novia preguntó que quién eras, le dije: Nadie en particular. (Traducción de Achy Obejas)

<sup>42</sup> Díaz, *This is how...*, 180.

Te declaras adicto al sexo y comienzas a ir a mítines. Le echas la culpa a tu papá. Le echas la culpa a tu mamá. Le echas la culpa al patriarcado. Le echas la culpa a Santo Domingo. (Traducción de Achy Obejas)

cómics y la ciencia ficción para evitarse problemas. Sin embargo, eso no le evita entrar en esas categorías en donde los demás ya lo tienen prácticamente encasillado por defecto. En el cuento “Miss Lora” su novia actual conversa con la madre de Yuniór respecto al problemático romance que este mantuvo en su adolescencia con su profesora de colegio:

Doña, es verdad que tu hijo taba rapando una vieja?

Your mother shakes her head in disgust. He’s just like his father and his brother. Dominican men, right, Doña?

These three are worse than the rest.<sup>43</sup>

Las tensiones internas respecto a ciertos estereotipos son palpables en la medida en que estos se confirman. Tanto para Yuniór como para los demás implicados esto puede sentirse como una condena más grande que ellos mismos pero su carácter constitutivo es innegable y eso impide que quieran o puedan escapar del todo. En ese sentido pareciera que estos personajes se repiten a sí mismos a través de sus acciones porque sus conceptos afectivos y culturales no distan mucho de los de sus padres o abuelos. El agravante, sin embargo, es que el contexto es otro de muchas formas y la diversidad de posibilidades que esto implica trae consigo el exponerse a otras miradas que problematizan aún más los procesos de auto identificación del sujeto migrante.

---

<sup>43</sup> Díaz, *This is how...*, 174.

Doña, ¿es verdá que tu hijo taba rapando una vieja?

Tu mamá sacude la cabeza, indignada. Es igualito que su papá y su hermano.

Los hombres dominicanos, ¿verdá, Doña?

Estos tres son los peores. (Traducción de Achy Obejas)

## Conclusiones

Algunos parámetros se han establecido a la hora de afirmar que la obra central de esta investigación pertenece a la literatura migrante y, quizá, el más importante sea el de la intencionalidad. Es evidente que nos enfrentamos a una antología de fracasos románticos y afectivos en términos generales; que es la historia de un personaje cuya incapacidad de crear lazos estables con otros es análoga a su imposibilidad de crear vínculos estables con una nación y una tradición sin sentirse fundamentalmente contrariado. La forma en que esta relación está planteada en el libro evidencia el proyecto literario y político de su autor quien, por su parte, no duda en hablar abiertamente de su postura frente a la crisis migratoria en América Latina y las políticas migratorias discriminatorias de Estados Unidos, donde reside con su familia hace décadas. A pesar de las falencias que pueden resultar de hacer crítica literaria a partir de cuestiones biográficas del autor, en casos como este, sería un desacierto no establecer una relación entre ambos elementos.

En este sentido, si nos remitimos a la intencionalidad debemos estar conscientes de qué implica eso, y lo cierto es que esta es la obra de un dilema, el dilema de una identidad forjada a partir de contradicciones específicas. Esas contradicciones son precisamente una puerta de entrada y salida para la formación de otro tipo de lecturas acerca de la profundidad del mismo fenómeno. ¿Qué tanto alcance tiene y en qué tanto influyen esas interrogantes? Este libro nos enseña los *cómo* y esa es a veces la única respuesta que hay.

Como lectores nos enfrentamos a la experiencia de una migración, no solo en términos geográficos y culturales sino también temporales. Ser testigos de la movilidad de esas subjetividades y su capacidad de echar raíces; pero, sobre todo, de mostrarlas. Sus movimientos se nos presentan de esta forma para que no sean pasados por alto, para que no

tomemos de ello nociones o referentes esencialistas o solo aquello que podemos ubicar en nuestro contexto de forma forzada para su fácil digestión. Esta es la eterna acción irrespetuosa que solemos tener con el portador de esas culturas cuyos símbolos tendemos a resignificar sin preguntar o escuchar siquiera.

Ignorar las complejidades de una obra literaria, que responde a un contexto de conflictos socio políticos reales, a favor de su clasificación tradicional, es anular también nuestro sentido de la responsabilidad respecto a los mismos. Sobre todo, si implica el reposicionamiento de nuestro lugar de enunciación.

Junot Díaz muestra al mundo como una distopía en donde el lector inevitablemente descubre su rol frente al problema de la migración. Hay utopías quizá innecesarias en donde no hay conceptos ajenos cuyos significados se nos escapen, en donde no es necesario tampoco, explicarse a uno mismo ante las interpelaciones porque las diferencias son entendidas y bienvenidas. Sin embargo, ese no es el caso del mundo globalizado donde nos ubicamos y, siempre, sin importar las condiciones, hay algo que se escapa en el intercambio de saberes, incluso desde la traducción de los mismos. La potencia está en todo aquello que surge a partir de las herramientas que nos permitan apreciar esas fugas.

## **Bibliografía**

Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

Díaz, Junot. *This is how you lose her*. New York: Riverhead Books, 2012.

*Diccionario libre*. s.f. <http://dicionariolibre.com/> (último acceso: 10 de 11 de 2019).

*Followingpulitzer*. 13 de 01 de 2014. : <http://followingpulitzer.wordpress.com/how-are-the-pulitzer-prizes-awarded/> (último acceso: 13 de 10 de 2019).

Maeseneer, Rita de. «Aprende el difícil.» *Pasavento*, 2014: 345 - 357.

Maeseneer, Rita de. «Junot Díaz y el canon, un ‘canibalismo líquido’.» *Letral*, 2011: 89 - 97.

Maeseneer, Rita de. «Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?» *Cuadernos del CILHA*, 2014: 114 - 129.

McCourt, Frank. *Tis: A Memoir*. Editorial Norma, 1999.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London: GRANTA BOOKS, 1991.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2012.