

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS. DESPLAZAMIENTOS POÉTICOS EN TERRITORIO HISPANOCANADIENSE

Tatiana Navallo*

Abstract

El espacio de la frontera transparenta sus propios intersticios, donde lo liminal cede paso a nuevas formas relacionales e identitarias que pujan por el derecho a expresarse en términos de una diferenciada igualdad, nacidas, en la mayoría de los casos, en el contexto político de desplazamientos forzosos. En la lectura de *Rojo, amarillo y verde* (2003) del escritor Alejandro Saravia se puede ver de qué manera esta ficción autobiográfica da voz a sujetos violentados en la última dictadura boliviana. Igualmente presentar *Dilater et contracter l'univers* de la artista Constanza Camelo-Suarez pone de relieve que, en sus intervenciones, el desplazamiento no solo físico sino poético de los cuerpos, en espacios fronterizos, sustituye la noción de exilio circunstancial por la de 'desplazamiento circunstancial'.

Beyond Borders: Poetic Displacements in Hispano-Canadian Territory

The space of the frontier reveals its own interstices, where the liminal gives way to new relational and identitarian forms which struggle for the right to "equality in difference", forms which are born, in the greater part of the cases, in the political context of forced displacement. I propose to read the writer Alejandro Saravia's *Rojo, amarillo y verde* in order to see how this autobiographical fiction follow the objective of giving voice to subjects violated during the last Bolivian dictatorship. By the same token, I propose to present *Dilater et contracter l'univers* by the performance artist Constanza Camelo, to emphasize that, in her interventions, the displacement, not only physical but also poetic, of the bodies to frontier spaces substitutes the notion of 'circumstantial displacement' for that of circumstantial exile.

Oltre le frontiere. Spostamenti poetici in territorio ispano-canadese

Nella lettura di *Rojo, amarillo y verde* dello scrittore Alejandro Saravia si può verificare in che modo la finzione autobiografica dia voce a soggetti violentati nell'ultima dittadura boliviana. Ugualmente presentare *Dilater et contracter l'univers* della performer Constanza Camelo, mette in rilievo che, nei suoi interventi, lo spostamento negli spazi di frontiera sia fisico che poetico dei corpi, sostituisce la nozione di esilio circostanziale con quella di "spostamento circostanziale".

* Université de Montréal.

Oltreoceano. L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni, a cura di Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza, 11 (2016).

Trazos de memorias relocalizadas

El performance¹ de la artista colombiana-canadiense Constanza Camelo-Suarez², *Dilater et contracter l'univers III. Satellite*, es un proyecto que se inscribe en Tijuana, ciudad anclada en la frontera entre Estados Unidos y México, enclave que implica al mismo tiempo avance y pérdida territorial, de un lado y de otro³.

En octubre de 2011, durante unos días de estadía en la zona fronteriza, la artista convoca a ciudadanos mexicanos indocumentados que fueron deportados por el Servicio de Emigración Americano. Cinco personas se integran a la propuesta de realizar la acción performativa en un espacio donde está en construcción un puente que, actualmente, permite la conexión entre ambos países. La acción consiste en que estas personas deben atravesar simbólicamente la frontera, impedidas visualmente por los documentos de deportación, siguiendo el trazo de palabras de gran formato, inscritas en el suelo. Los participantes caminan con sus GPS acompañados por un policía municipal y por Constanza Camelo, quien lleva consigo dispositivos electrónicos que permiten a los espectadores asistir, mediante Internet, al transcurso simultáneo de la acción, a distancia, como es el caso del centro *Dare-Dare* en Montreal⁴. Desde el punto de vista técnico, el trayecto es traducido bajo forma de *pixels* en una página web que presenta la transcripción del dibujo de las letras recorridas.

Las palabras transitadas por estos migrantes son elegidas cuidadosamente por ellos mismos, luego de haber compartido con la artista su relato personal. De manera que las valencias negativas albergadas en palabras como *deplacé*, *mal placé*, *replacé* – “desplazado” o “deslocalizado”, “mal localizado” y “relocalizado” – se resignifican, restituyendo la memoria de la experiencia personal de la deportación, al momento de caminar sobre los trazos que determinan el gesto de volver a atravesar la frontera. En este sentido, el performance adquiere un fuerte valor liminal y transgresivo, pues la ‘restitución del yo desplazado’

¹ Conservo el masculino para referirme a esta actividad expresiva, siguiendo la definición del *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (Prieto Stambaugh en Szurmuk e Irwin 207-211) y la propuesta del *Hemispheric Institute of Performance and Politics*.

² Nacida en Colombia, es doctora en *Études et pratiques des arts* por la UQÀM. Actualmente es profesora en la Université du Québec à Chicoutimi. Ver el registro fotográfico y documental del performance en el dossier visual de la artista, <http://constanzacamelosuarez.com>

³ *Dilater et contracter l'univers* es una serie de seis performances en territorio canadiense. En particular la acción desarrollada en la estación de metro Berri-Uqàm en la ciudad de Montreal (2008) puede verse en estrecha relación con la realizada en Tijuana.

⁴ El proyecto de Constanza Camelo-Suarez se lleva a cabo en colaboración con el *El Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal*, DARE-DARE. Ver el archivo visual del performance.

se enfrenta, a nivel simbólico, contra las divergentes expresiones dominantes y punitivas de poder, restituyéndose poéticamente lo que Constanza Camelo denomina «desplazamiento circunstancial», en diálogo con la propuesta de «exilio circunstancial» de Tzvetan Todorov⁵.

La acción performativa puede verse así como un ritual de restitución del yo desplazado pues crea, indica Prieto Stambaugh retomando a Victor Turner, «un paréntesis al interior del mundo regido por la estructura social imperante (*The Ritual Process*). Es en ese espacio donde se hace posible la *communitas* (concepto derivado de Durkheim), es decir, el sentimiento de solidaridad entre participantes» (211). En este marco, entiendo que el performance altera el territorio fronterizo transformándolo en un espacio empático, en un lugar simbólico, ajeno a lo intelectual, que deja de ser físico para habilitar un espacio donde lo que se enuncia con la caminata rehistoriza la memoria de los migrantes.

Esta particular manera de dotar de significado la experiencia del ‘desplazamiento circunstancial’ de los migrantes propuesto por Camelo, entra en estrecha relación con otras manifestaciones expresivas. Desde esta línea, asumo la lectura del texto de Alejandro Saravia, pues entiendo que la relación entre lectura y escritura que propone el autor devela su propia dimensión performativa.

⁵ En una entrevista que se le hizo a la artista en la École d'Art de la Université Laval, explicita su propuesta diciendo que «Pour Todorov, l'artiste-intellectuel serait l'individu qui, intéressé par la problématique du beau, accompagnerait cette dernière d'une deuxième problématique, celle du bien. L'artiste intellectuel serait un individu qui se situerait entre deux champs de recherche: celui de l'esthétique, espace de l'imagination, et celui de l'éthique, espace de la conscience. Mon attitude en art s'apparente à cette définition dans le sens où elle explore des relations transdisciplinaires entre le geste poétique, le comportement humain et le contexte – sociopolitique et économique – où ils agissent et réagissent. Si le déplacement consiste à être obligé de migrer dans le cas où sa vie, ou bien sa liberté, aient été menacées à cause de circonstances qui altèrent l'ordre public, alors mon identité correspond à celle d'un être dont les actions, et celles de ses compatriotes, sont constamment déplacées. Ma liberté est déplacée et c'est depuis ce non-lieu que ma pratique s'élabore comme un signe du passage éphémère du corps en déplacement. Mon corps est (en) transit». Por su parte, Tzvetan Todorov reflexiona en *El hombre desplazado* sobre la condición del exiliado, poniendo énfasis en el desarraigo geográfico que vive en su experiencia personal. Me interesa destacar de la primera parte dedicada a Bulgaria, la mirada que el autor propone frente a las circunstancias del exilio que, si bien podrían ser ajenas a lo económico y lo político, se encuentran íntimamente relacionadas con el desapego de lo convenido. Esto último, impone al hombre desarraigado «nuevas formas de interrogación y de asombro» (29). Igualmente, de qué manera Todorov plantea el rol del intelectual en el ámbito del bien público, insistiendo en que «el derecho a la libertad ha de ser equilibrado por un deber de responsabilidad» (187).

Memorias de la bandera tricolor

Rojo, amarillo y verde es la novela de Alejandro Saravia⁶, centrada en la experiencia del migrante ficcionalizado Alfredo Cutipa, quien vive el golpe de estado de 1980 en Bolivia mientras cumple con su servicio militar. Ante las atrocidades vividas durante su conscripción, una vez radicado en Canadá y luego de haber atravesado fronteras territoriales, lingüísticas y simbólicas, mediante un ejercicio consciente de escritura decide denunciar y hacer justicia frente a los actos de violación de derechos humanos, vividos durante el periodo dictatorial. La escritura en sí se impone como un ‘trabajo de la memoria’ en términos de Elizabeth Jelin, quien considera que se trata de una actividad «que implica a sujetos activos que se proponen incidir en la elaboración de sentidos para el pasado, en oposición a su irrupción bajo la forma de silencios o repeticiones» (en Oberti 103)⁷. Al devenir un imperativo, la escritura le permite a la voz de la narración reclamar justicia frente a los crímenes sufridos por Amelia, una conocida, y sus compañeros durante la milicia, en particular el soldado Mamani y el Boxeador, esta última muerte enmascarada bajo la forma de suicidio. Se pregunta Alfredo Cutipa:

¿A quién demonios puede interesarle toda esta historia? A nadie. Absolutamente a nadie. Y sin embargo sentía que debía escribirla. Y si los jóvenes le rechazaban, por lo menos los muertos, aquellos que se fueron esperando en vano la promesa de los días mejores, la promesa de un país independiente, la promesa de poder vivir humanamente, los que fueron baleados pensando en que valía este sacrificio por los demás, por los que vendrán, ellos sabrán que se les recuerda, que su memoria vive. Que algo habremos aprendido [...]. Aunque nadie se acerque nunca a sus escritos, Alfredo pensó que de esta manera, con estas líneas, cumplía con lo que Amelia y el Boxeador le habían pedido entre el horror y el susurro: que aún bajo la forma de personajes de flaca novelilla, ellos querían continuar en este mundo (160).

El cuerpo textual se estructura desde el punto de vista formal como una cinta de *Moebius* puesto que el primero y el último tramo narrativo convergen en la referencia al mismo momento evocado. El relato se abre con el fragmento poético de una carta escrita en francés, que remite al miedo de Alfredo Cutipa de reencontrarse con una mujer, recordando que en su habitación conserva una

⁶ Alejandro Saravia nace en Cochabamba en 1962. Reside y trabaja actualmente como periodista en la ciudad de Montreal.

⁷ La novela de Alejandro Saravia bien podría adscribirse al corpus textual que pone de relieve las diferentes formas de representación de las problemáticas del exilio y de dictadura en Latinoamérica. Lectura crítica que en esta ocasión dejamos de lado, sin desconocer las implicancias de la misma.

bandera, dice, «que sueño con enviártela para que puedas mostrarla desde tu balcón, como un signo de victoria frente a la nostalgia – signo de sed de nosotros mismos – pues mi patria, mi tierra, mis palabras eres tú, tu voz, tus brazos, tus palabras» (5)⁸. Este fragmento nos reenvía a una nota de fin de texto donde se especifica que lo citado anteriormente es un «Mensaje encontrado al interior de un sobre devuelto después de diez años por la Oficina de correos de Canadá a la dirección del Escriba en Montréal. Sobre de papel Manila, manchado, bordes desgastados. Razón de la imposibilidad del envío escrita en caracteres gruesos. «Le Kurdistan n'existe pas comme pays» (207). El contenido del sobre, dirigido a una persona llamada Bolivia, es el siguiente: “Poemas de Alfredo Cutipa”. La devolución de la correspondencia – compilación de poemas – evidencia una doble ausencia para Alfredo Cutipa, hacedor de la escritura: el cuerpo del sujeto amado y el territorio de un país inexistente. Esta peculiar ausencia yuxtapuesta, en tanto falta, no solo invade la sensación de angustia en Alfredo Cutipa sino que se impone como necesidad de poner en palabras su experiencia de vida, dando lugar a la escritura de la novela. Continúa luego una breve descripción de la rutina cotidiana hasta que irrumpe y se interpone un desdoblamiento de la voz de la narración que nos introduce con alternancias en el presente de escritura y en el pasado de la figura de Alfredo Cutipa.

Punteado por esta cadencia, se evoca el terror impuesto por las dictaduras militares de los años setentas y ochentas de los gobiernos de Hugo Bánzer Suárez, Alberto Natuch Busch y Luis García Mesa, parodiados en el texto con los nombres de “Colonolél Banzer y Gonorreál García Mesa”. La voz de la narración del texto, en parte coincidentes con la de Alfredo Cutipa, se presenta como una ficción autobiográfica develando la parcial identificación del narrador con la figura del autor. A estas voces se suma la intervención de una tercera, la de “El Escriba”, que funciona y nos advierte como *alter ego* de Alfredo Cutipa – mediante diálogos entre El Escriba y Alfredo – que los lectores somos convocados a integrarnos a la ‘dimensión performativa’ del quehacer de la escritura, apelando a la recuperación de la memoria histórica del pasado dictatorial boliviano, marcado por la violencia, la consecuente supresión de derechos individuales, junto a la discriminación y pauperización de la vida cotidiana de sus habitantes. Sin embargo, las referencias al pasado histórico político se presentan de manera oblicua, puesto que es a partir del desplazamiento territorial de Alfredo Cutipa que asistimos a un deslizamiento poético que da lugar a un ‘yo’ marginal restituido. Es decir, que se va conformando en la escritura un sujeto migrante a partir de la evocación y resignificaciones de fragmentos de memoria

⁸ La traducción me pertenece.

de la violencia vivida por este sujeto carente de derechos políticos. Momentos de violencia experimentados al formar parte del ejército boliviano, como se apuntó con anterioridad, y obligado como cualquier miembro de rango subalterno del cuerpo militar a participar directa, o indirectamente, tanto en actos de violencia ejercidos en otros cuerpos, en forma de violaciones físicas y allanamientos, como infringidos en el cuerpo propio, bajo una gama de humillaciones que van desde insultos verbales hasta maltratos físicos.

Las secuencias de violencia referidas en la escritura diferida, si se recuerda que Alfredo Cutipa escribe trece años después de haber llegado a Canadá, desestabilizan al tiempo que fundan los lazos identitarios que ligan a Alfredo Cutipa a su patria distante e incluso negada:

La única forma de explicar qué es un boliviano es a través de la violencia. Como si aquel primer golpe de aire con que el mundo andino nos recibe al nacer se transforma con el tiempo en lapo, palo, piedra y bala. ¿De qué otra manera explicar aquella cotidianidad, aquella otra manifestación diaria y brutal de una democracia de virreinato que nunca acaba su representación de caja y papel y se viste igual de bayoneta, cuartel o congreso? Bolivia: colonia de civiles dictatoriales y ranas importantes donde los ejercicios de la violencia invaden hasta el último espacio entre la carne y la uña (30).

El desencantamiento aludido por Alfredo Cutipa lejos está de ser vivido con trazos de idealización de su lugar natal. En todo caso, si hay cierto matiz melancólico en este 'yo – Alfredo' es asumido para restituir el desplazamiento de un 'yo' que se funde en un 'nosotros', que no logra integrarse con plenitud en la cultura plural de acogida, puesto que forma parte de una minoría que no tiene pleno derecho a vivir la igualdad de manera diferenciada. De allí el imperativo de Alfredo de 'hacer presentes' en la memoria, el ya mencionado aparente suicidio de su compañero "El Boxeador", el asesinato del soldado Mamani, junto a la absoluta impunidad vivida por los responsables de estas muertes significativamente individuales, metonímicamente 'colectivas':

Mientras anotaba estas líneas, Alfredo se sorprendió al pensar por primera vez que quizá el Boxeador no se había suicidado, que quizá lo habían matado. Como aquel otro, el soldado Mamani, un indígena cuya muerte no protestó nadie, ni en 1980 ni nunca. Cuando sus padres indígenas supieron la noticia, al pie a la entrada del batallón, ellos bajaron la mirada, musitaron su desgracia en aymara, aceptando esta muerte con un profundo fatalismo y se alejaron del lugar, llevándose con ellos la discreción de sus lágrimas, el silencio de su dolor ante algo que no comprendían en todo su horror, tratando de imaginar la forma, el rostro, la máscara que asume un Estado, una patria que toma la carne de su carne para destrozarla y desaparecerla [...]. Pese al crimen, estos oficiales seguirán adelante con sus vidas tranquilamente,

como si nada hubiera pasado. Nadie les dirá nada. Nadie exigirá una investigación, un juez, un fallo. Nadie ni nunca porque el difunto soldado Mamani era, al fin y al cabo, sólo un pobre indio, un lari, un triste indígena que no existió nunca porque legalmente en Bolivia nadie puede nacer, crecer, recibir justicia o morir oficialmente en lengua aymara (90-91).

Las alusiones a los hechos vividos, que van configurando la memoria, se presentan como formas de distinguir el pasado con relación al presente de escritura y a una obturada proyección de futuro. La memoria no se configura en torno a una cronología de hechos puntuados uno detrás de otro en el pasado, sino más bien en cuanto a las producciones de sentido que convoca en el presente, pues solo en parte es algo dado:

La otra parte es ficción, imaginación, racionalización. Por eso la verdad de la memoria no radica en la exactitud de los hechos (*res factae*) como en el relato y la interpretación de ellos (*res fictae*). La memoria es una relación intersubjetiva, elaborada en comunicación con otros y en determinado entorno social. En consecuencia, sólo existe en plural. La pluralidad de memorias conforman un campo de batalla en que se lucha por el sentido del presente en orden a delimitar los materiales con los que construir el futuro (Lechner y Güell 18-19).

En un ir y venir temporal, en el recorrido textual asistimos a la contracara de la vida cotidiana de Alfredo Cutipa en la ciudad de Montreal, de un Alfredo migrante que busca integrarse a un espacio plural. En su inserción, Alfredo Cutipa reconoce su esfuerzo por hablar las lenguas oficiales del país de acogida e integrarlas a su repertorio lingüístico materno. Leguas estas que, en su propio devenir histórico, develan las marcas de la colonialidad del poder, al legitimar el castellano como lengua oficial y marginalizar el quechua y el aymara que, en Alfredo, persisten con sus rasgos sibilantes de oralidad. Cantando durante un recorrido por la ciudad de Montreal en el transporte público, la voz de la narración expresa la conflictividad de su heterogeneidad lingüística:

Tu voz llama la atención de los pasajeros en el metro. Si no por el timbre, al menos por la lengua: ¡Chunquituy palomitay... kolila! Si no entienden el significado ni comprenden el idioma, al menos se dan cuenta por el tono de la voz que estás llamando a alguien a grito pelado. A alguien que jamás te responderá. De vagón en vagón abriendo los pestillos prohibidos, atravesando puertas mientras cruzas en el fragor del viaje las estaciones de metro de Castelnau, du Parc, Outremont. ¡Chunquituy palomitay... kolila! *Montréal est la première ville nord-américaine avec la plus grande population trilingue* [...] Chunku:s. Hojeas el diccionario buscando desenterrar aquella lengua que te fue negada por la vergüenza y el apellido de tus mayores, ellos que tan bien la utilizaban en sus pláticas por los campos de maíz, cuando no querían ser entendidos. Qeshwa – quechua, quichua, kechua – (8-9).

Luego, en un intento por recuperar ciertos rasgos identitarios la voz narradora nos reenvía al pasado:

¿Con qué palabras la definía aquella ajada edición del “Vademecum del soldado boliviano” en aquel enero de 1980? ¿Bolivia es la suma de sus montañas?, ¿es el aire celeste que respiramos?, ¿es la bandera y el escudo nacional?, ¿es la madre, la hermana, la prima y la sobrina que golpeamos y violamos cuando las radios anuncian a la madrugada el nuevo golpe de estado, las nuevas operaciones militares [...], por la siniestra legitimidad del estado de sitio, imponocráticamente boliviano:

Teniente (un mestizo): ¡Soldado Mamani!

Soldado Mamani (un aymara): ¡Firme me teñente!

Teniente: Diga, soldado: para usted ¿qué es la Patria?

Mamani: ¡La patria, is mi madri, me teñente!

Teniente: ¡Muy bien!, ¡Soldado Condori!, diga: para usted... ¿¡qué es la Patria!?

Condori: ¡La mamá de Mamani, me teñente!

Teniente: ¡Estos laris... indiosbrutosijosdeputa!, ¡Ya... al plantón carrera mar! (13).

Si bien en el pasado se vive con violenta discriminación la heterogeneidad cultural, el presente montrealés impone su contrapunto al presentar el espacio del mercado “Jean-Talón”, dotado de cierto cosmopolitismo local⁹, espacio vital fronterizo de culturas donde:

de manera callada, los inmigrantes llegados de todas las lenguas y latitudes se daban el trabajo de integrar poco a poco a los nativos canadienses el espontáneo cosmopolitismo montrealense construido gota a gota por los recién llegados. La estrategia del encanto digestivo, de la subyugación de los sentidos, de la sutil y placentera llegada a las papilas gustativas de culturas gastronómicas provenientes de otros horizontes funcionaba como un motor eficaz y constante en este propósito. La vida de muchos quebequenses había cambiado de modo irreversible después del primer bocado de una caprichosa chirimoya, después de haber probado la dulzura de las tunas deshaciéndose en la boca; una constelación de semillas que se abre en una minúscula y azucarada explosión cósmica, despertando las imágenes de extrañas geografías, otros ojos para mirar el mundo, recuerdos imaginarios de amantes con pecas en el rostro (129).

Las relaciones y experiencias intersubjetivas son vividas en un tiempo comprimido y transformado en un presente, en el que todos parecieran cohabitar en el mercado en un mismo instante y en el que las diferentes identidades colectivas se autorepresentan en el encuentro entre los unos y los otros. El mercado, en relación metonímica con el conjunto de la novela, se presenta como un ámbito de

⁹ Ver al respecto el artículo de José A. Giménez Micó.

deconstrucción de la(s) identidad(es), propicio para la transformación de las comunidades culturales que frecuentan este espacio, susceptibles de vivir formas de integración y de adaptación¹⁰. De este modo, reflexionaba Alfredo mientras caminaba entre los puestos de venta buscando las mejores berenjenas, «habremos logrado fundar identidades colectivas favorables a todas las diferencias gastronómicas. Vivent les papilles libres! vive le Québec libre!» (130).

La escritura se va entretejiendo así para dar lugar a un gesto o más bien, a un acto que va desde la disconformidad, la denuncia hasta nuevas expresiones y reterritorializaciones de la(s) cultura(s) tanto propias como ajenas, dando forma al ejercicio de mantener una memoria que excede el hecho histórico en sí mismo, pues se trata de una respuesta ética que urge asumir¹¹. El reconocimiento y denuncia del pasado histórico son aquí tomados con entera responsabilidad, independientemente de las contradicciones vividas por el sujeto hacedor de escritura. En ese sentido, la experiencia de lo ambivalente, dirá Homi Bhabha, «resulta también un acicate para el discurso, la necesidad de palabra, una vía para trabajar lo contradictorio y lo que no tiene solución, con el propósito de alcanzar el derecho a narrar» (56).

La experiencia de lo ambivalente, de lo contradictorio vivido por el sujeto de escritura se asienta en una paradoja, pues hay un punto de convergencia y divergencia en los destinos cruzados de una mujer que dice venir de Kurdistán y Alfredo Cutipa. Mujer que es atraída por los colores de los calcetines de Alfredo, colores que ella elige para los de la futura bandera de su patria – ‘rojo, amarillo y verde’ – coincidentes con los colores patrios de Bolivia, el país natal de Alfredo y lo que da nombre al título de la novela. La mujer de Kurdistán, quien se transforma luego en la amante de Alfredo, es una guerrillera urbana que trabaja en el Partido de Trabajadores de Kurdistán (PTK) con el propósito de establecer la

¹⁰ De acuerdo a Hugh Hazelton, el concepto de transculturación, proveniente del estudio de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) es el elemento clave para la lectura de la novela.

¹¹ Este compromiso bien lo ilustra Alfredo Cutipa, retomando la voz de César Vallejo, al enfrentarse a su escritura personal, dice sentir: «[...] una amargura en la boca. “Quizá debería salirme espuma, debería apuntar ‘quiero escribir pero me sale espuma’. Volibia: tierra de la ardiente espuma. ¿Este el triunfo?, ¿Esta la justicia? Quizá lo sea” [...]» (161). Al mismo tiempo, la escritura está destinada a reparar la inacción del pasado y los desagrazos colectivos: «¡No!, gritó Alfredo sorpresivamente alarmando a los demás clientes del café, como si una cucaracha acabara de emerger de una de sus fosas nasales. No quería más seguir viviendo aquello. “¿Por qué no hice algo?, ¿por qué no me amotiné?” [...] Ésta era la tragedia de Alfredo, la de haber vivido sin poder reconocer que su vida individual, sus pensamientos, sus experiencias particulares hacían parte de un inmenso entramado social, qué él hacía parte de la historia colectiva [...]» (158-159).

independencia del país. Con el fin de obtener dinero y comprar armas, fabrica calcetines tricolores en las maquiladoras instaladas en la frontera entre México y Estados Unidos. Para la mujer de Kurdistán, su mayor deseo no es solo tener un país sino construirlo, mientras que Alfredo tiene el propósito de deshacerse del suyo. Al deconstruir su pasado histórico y restituir su yo en un nuevo medio, Alfredo Cutipa se despropia de su despreciada Bolivia colonial y neocolonial. En este sentido, indica Norman Cheadle, Bolivia, en el concepto de Cutipa, al pasar a ser una neocolonia del imperio norteamericano, no logra «una independencia que valga. (Se trata, claro, de la Bolivia pre-Evo Morales) [...] Cutipa se esfuerza por deshacerse de su falsa patria siniestra, desbolivianarse» (111)¹². El acto performativo que devela la disconformidad de Alfredo, al tiempo que marca la desapropiación, se manifiesta en la alteración del nombre propio de su país de origen, al que le quita la mayúscula de la B y sustituye la primera consonante por la “v” (volibia). Alfredo revoca el nombre oficial de su patria materna para darle el nombre de BOLIVIA a su amante, la mujer de Kurdistán.

En este juego de desapropiación de la patria, de desvinculación como ciudadano de Bolivia, en tanto Estado-Nación, y apropiación de un cuerpo femenino que crea su propia comunidad ‘imaginada’, en el territorio imaginario de Kurdistán, lo que resuena es la voz de un ‘yo restituido’ que reclama «vivir el derecho a la diferencia en la igualdad» (Balibar en Homi Bhabha 97). Este ‘derecho a la diferencia’, según sugiere Étienne Balibar, no demanda la restauración de una identidad cultural o grupal originaria (o esencialista). El derecho a la diferencia en la igualdad puede articularse, en palabras de Homi Bhabha, desde las perspectivas de las minorías nacionales como de los migrantes globales, y en cada caso este derecho representa un deseo de revisar los componentes consuetudinarios de la ciudadanía (política, legal y social) hasta incluir el ámbito de la «ciudadanía simbólica» (98).

Si el aspecto simbólico es el que plantea cuestiones afectivas y éticas ligadas a las diferencias culturales, es a partir de allí desde donde la lectura de *Rojo, amarillo y verde* junto al performance *Dilater et contracter l'univers* se abren al diálogo con el *corpus* de la ‘escritura migrante quebequense-canadiense’ en su propio proceso de constitución.

¹² Norman Cheadle propone que la novela puede leerse como una «documentación novelizada de la agonía del yo boliviano de Alejandro Saravia, muerte simbólica que más adelante recapitulará el poeta en dos poemas redactados con motivo de su vuelta a Bolivia tras veinte años de ausencia: “Confesiones en el aeropuerto de Montreal” y “Meditación en el aeropuerto de La Paz”. Sin embargo [...] ni Saravia ni su sosías Alfredo Cutipa logra desbolivianizarse del todo. Para ambos la patria natal se simboliza no en la despreciada bandera boliviana sino en el Illimani, montaña y ente telúrico invocado repetidamente por Cutipa en la novela; especialmente significativo es un poema suyo incluido como apéndice al final del libro y titulado “La sal del sur”» (112).

Bibliografía citada

- Bhabha, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.
- Cheadle, Norman. "El Canadá americano de Alejandro Saravia". *Contexto: Revista Annual de Estudios Hispánicos*, 15 (2011), 17: 105-129.
- Giménez Micó, José Antonio. "Rojo, amarillo y verde de Alejandro Saravia: Entretejiendo un imaginario planetario en los albores del siglo XIX". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 33 (2008), 66: 171-198.
- Hazelton, Hugh. *Latinocanadá: A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*. Montreal: McGill-Queen's University. 2007.
- Jelin, Elizabeth y Susana G. Kaufman (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2006.
- Lechner, Norbert y Pedro Güell. "Construcción social de las memorias en la transición chilena". Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2006: 17-46.
- Oberti, Alejandra. "La memoria y sus sombras". Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2006: 73-109.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Performance". Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.). *Diccionario de estudios culturales y latinoamericanos*. México: Siglo XXI, Instituto Mora. 2009: 207-211.
- Saravia, Alejandro. *Rojo, amarillo y verde*. Montréal: la Enana Blanca. 2003.
- Todorov, Tzvetan. *El hombre desplazado*. Trad. Juana Salabert. México: Santillana. 2008.

Sitografía

- Archivo visual del performance: <http://satellite.dare-dare.org/fr>.
- Camelo-Suarez, Constanza. "Démarche artistique": <http://constanzacamelosuarez.com> (consultado el 18 de diciembre de 2015).
- Dilater ou contracter l'univers. Une rencontre avec Constanza Camelo-Suarez*: <https://www.art.ulaval.ca/galerie/conferences/dilater-ou-contracter-lunivers.html> (consultado el 18 de diciembre de 2015).
- Hemispheric Institute of Performance and Politics: <http://hemisphericinstitute.org> (consultado el 18 de diciembre de 2015).