

**DESPAISAMIENTO: AUTOETNOGRAFÍA DEL PRETEXTO,
EL FRANCÉS COMO LENGUA LITERARIA Y LA CIENCIA FICCIÓN COMO
CANON MIGRATORIO**

**LOST IN INTERSECTION: AVANT-TEXT AUTOETHNOGRAPHY, FRENCH
AS LITERARY LANGUAGE, AND SCIENCE FICTION AS MIGRATORY
CANON**

*Juan Ignacio Muñoz Zapata*¹
Tecnológico de Antioquia

Resumen: Este artículo es una autoetnografía genética sobre una novela cuya escritura se desarrolla en la experiencia migratoria en Quebec y en el uso del francés como lengua literaria por parte de su autor. Tomando el marco teórico de la interseccionalidad y algunos referentes sobre la literatura étnica y la adopción del francés como lengua literaria, se hace un seguimiento a partir de manuscritos de la novela *L'Invisible Chromognon* compartidos con un círculo de lectores escogido y otras obras publicadas en línea. En este proceso, se confronta el abandono de prácticas escriturales en español lengua materna que estaban desarraigadas del país natal (Colombia) con el retorno simbólico a dicho lugar por medio de la lengua francesa y procedimientos complejos en los que se desbordan las expectativas que la cultura de acogida se hace a partir del mimetismo y la identidad. Así, la ciencia ficción, género que enmarca la novela, es un procedimiento más en la serie de distanciamientos que surgen del despaisamiento y de una búsqueda personal de estilo, lengua y visión del mundo.

Palabras clave: interseccionalidad; autoetnografía; pre-texto; francés como lengua literaria; inmigración; ciencia ficción.

Introducción: metodología del despaisamiento

El despaisamiento, proceso en el que pierdo parte del país que llevo dentro a partir del mismo momento en que tomo la decisión de buscar rumbos distintos a los límites geográficos y lingüísticos en los que nací por fortuna o infortuna, se crea en intersecciones del saber en las cuales

¹ Doctorado Université De Montreal. Su área de investigación es Literatura comparada y general. Se desempeña actualmente como docente en el Tecnológico de Pereira. Correo electrónico: juan.munoz25@tecnologicodeantioquia.onmicrosoft.com

los estudios interdisciplinarios, y sobre todo la literatura comparada, encuentran su campo de acción. Concepto que explotan los estudios feministas, *gender* y étnicos desde los años 1990 (Crenshaw 1989, 1991, citado en Carbado y otros, 2013), la interseccionalidad permite comprender los procesos de marginalización que padece un grupo particular cuando se le aplican categorías generales que se imponen desde un centro de poder. Así, por ejemplo, en las categorías de género, raza, orientación sexual y clase social, una mujer de raza negra, de orientación homosexual y en condición socioeconómica desfavorable será definida por el modelo del hombre blanco heterosexual burgués. La marginalización es, pues, una imposición desde donde se construyen las identidades. Llevando la intersección al campo de la literatura, el panorama no cambia demasiado. Un género literario opera con la misma dinámica de exclusión-inclusión de género y clase social. En la *Poética*, con el principio de mimesis, Aristóteles describe –no prescribe, como ya varios estudiosos lo han advertido (Brunel 13)- cómo temáticas y estilos corresponden a un carácter moral de los hombres mortales, los que se dividen en nobles pero sujetos a los vicios y vicisitudes de la tragedia, y vulgares, destinados a consumir comedias y a ser representados por estas. De la misma manera, las historias literarias nacionales, todavía en estos tiempos llamados transnacionales y posmodernos, siguen en su necesidad de justificarse a sí mismas en conceptos que están más allá del fenómeno literario, el cual solo se reduce a una sola etapa: la obra publicada y avalada por las instituciones culturales, dejando de lado otros procesos como los devenires escriturales y las manifestaciones orales. Tanto un ciudadano como una obra literaria quedan definidos por un sinnúmero de interseccionalidades.

El presente parte de las intersecciones de una marginalización autoimpuesta o despaisamiento voluntario. Para ahondar en estas intersecciones y organizar el análisis, hay que establecer cortes que serán, a manera de palabras clave: autoetnografía, pre-texto (o *avant-texte*), escritura en lengua extranjera (francés), ciencia ficción, desplazamientos migratorios. El primer corte se encuentra en el instrumento de estudio: no analizo un producto literario hecho por una tercera persona, sino por mí mismo. El yo aquí es un instrumento que

recolecta información sobre sí mismo para analizarla después con el ánimo de contribuir al estudio de la literatura comparada. Desde los años 1990, con los trabajos de Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996), además de Laurel Richardson (2003), la autoetnografía ha adquirido validez como método investigativo para la generación de conocimiento (Blanco 2012). Desde la primera persona, los investigadores “cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural” (Richardson 512; citado en Blanco 56). Tomando el eje de lo personal y lo cultural, se desprenden varias posibilidades de géneros de narrativa de no ficción (Goodall 2008), así como “relatos cortos, poesía, ficción, novelas, ensayos fotográficos, ensayos personales, diarios, escritura fragmentada y por capas y prosa en ciencias sociales” (Ellis y Bochner 209; ctd en Blanco, *ibid.*) Describiré aquí etapas de mi vida en las que relaciono mi experiencia de inmigración a Quebec y la escritura de ficción en francés como lengua segunda, lo que tomaré como un constructo epistemológico para confrontarlo con la noción de las intersecciones que marcan el fenómeno literario.

Esto lleva al segundo corte: mi análisis lo hago, en gran parte, sobre una novela que todavía permanece como manuscrito sujeto a varias capas de escritura y reescritura. No parto de un texto, sino de lo que en la crítica genética se ha denominado “*avant-texte*”. Jean Bellemin-Noël define el pretexto como:

“el conjunto constituido por borradores, manuscritos, pruebas, variantes, visto desde un ángulo de lo que precede materialmente una obra cuando esta es tratada como un texto, y que puede hacer sistema junto a esta” (1972 15. Mi traducción; ctd en Fenoglio y Chanquoy 5). Igualmente, Bellemin-Noël tiene en cuenta “el trabajo crítico del investigador que, frente al conjunto de pruebas establecido, se ocupa de organizar un *dossier* de elementos significativos y ordenados” (15). Así, el pre-texto es una construcción que surge en el discurso crítico que propone el investigador con respecto a unos materiales. En este sentido, desde la autoetnografía y siguiendo el procedimiento genético, presentaré los momentos relevantes que marcaron etapas en la elaboración del manuscrito de la novela *L’Invisible Chromognon*. Los materiales con los que dispongo para este trabajo son documentos Word recuperados en correspondencias a amigos y familiares entre los años 2011 y 2017. El criterio de envío era el hecho de anunciar a ese grupo íntimo de lec-

tores de que se trataba ya de una versión definitiva de la novela. Igualmente, cuento con una traducción al castellano que realizó un amigo a partir de uno de los manuscritos.

El tercer corte tiene que ver con el texto mismo y la representación. La escritura migrante cae en una trampa: su propio reconocimiento por parte de la cultura de acogida. Rey Chow (2002) identifica un rasgo de este tipo de literatura en el contexto multicultural estadounidense. Cada escritor, ya sea de la diáspora china u otra, debe quedarse en la categoría de “literatura étnica”. Este escritor es llamado a producir relatos que hablen de sí mismo y su drama de inmigrante. Verídico o no, su testimonio y autoetnografía de emigrante lo encerraba en la jaula de un “zoológico”. Por otra parte, la nacionalidad o región geopolítica de una literatura también hace que la cultura de acogida se cree expectativas sobre el estilo y la temática. Es el caso de la famosa antología McOndo, en cuyo prólogo Fuguet y Gómez (1996) cuentan la anécdota de tres escritores latinoamericanos que, encontrándose en un campus universitario norteamericano, en un momento en el que hay furor por lo “latino”, son contactados por un editor ávido de “realismo mágico” (2). El resultado decepciona al supuesto editor, quien alega que los textos que le someten: “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo”. El mimetismo, como dije antes, impone las interseccionalidades de la obra literaria y del autor que la produce. Jorge Luis Borges lleva al paroxismo esta realidad de la crítica en su cuento “Pierre Menard autor del Quijote” (1944). Lo que terminan ratificando el sentido y el valor de una obra, más que su constitución lingüística interna, son los elementos de contexto y autor. Es así, igualmente, como surge la reflexión alrededor del género literario: la ciencia ficción. Si bien todo es posible, y el acto de creación goza de autonomía, surgen los interrogantes de si puede existir, según los criterios de validación mimético-interseccionales, una obra de ciencia ficción migrante tanto geográfica como lingüísticamente; a qué comunidad y corpus entraría a formar parte, o si siendo simplemente transnacional la obra se definiría por su soledad y el rechazo a las categorizaciones tradicionales del fenómeno literario.

Los meandros de la creación en lengua extranjera

Mi vigésimo aniversario lo celebré en Montreal, una semana después de haber llegado en compañía de mi padre. Atrás habíamos dejado Colombia. Era el 5 de noviembre de 1999 y vi la nieve por primera vez, luego de salir de una fábrica de productos químicos donde había obtenido mi primer empleo. En la estación del autobús, en una oscuridad demasiado prematura para alguien que había vivido toda su vida cerca de la línea ecuatorial, me di cuenta de que se parecía más al detergente que a bolas de algodón, como creía haberlo visto en las películas americanas. Al menos que se trate de un genio, a los veinte años, todavía alguien está influenciado por mitos literarios, y no se preocupa por lograr el dominio de un estilo personal. Como la nieve, hay una bella ilusión que se deshace en la realidad. En los primeros años de integración a la sociedad quebequesa, comencé a escribir poemas en francés y en español, algunos en inglés, y los iba agrupando en un texto al que titulé *Les Faux Jardins de Babylone*. Curioso por saber lo que los profesores de francés de mi padre y otras personas dirían al respecto, les pedí el favor de leer el poemario. Los comentarios no fueron alentadores: una bibliotecaria me aconsejó escribir en el idioma que usaba para hacer la lista del supermercado. Incluso si el periódico estudiantil del Cégep de Rosemont publicó dos de esos poemas, había que aprender una primera lección: los inicios de la escritura son difíciles, mucho más si no se maneja el francés como lo hace un francohablante en un estado mental normal.

Un año más tarde, ya era estudiante de la Universidad de Montreal en el Mayor de Estudios Hispánicos, elección que obedeció al deseo de redescubrir mis raíces literarias latinoamericanas. La escritura en francés tan solo vendría más tarde, cuando decidí tomar cursos del Programa de Literatura Comparada en el pregrado, lo que me conduciría luego a la Maestría y el Doctorado en esta disciplina. Pero esta escritura era académica, mientras que la creativa, que publicaba en el blog *Tatama Mecha* (Muñoz), se hacía en español. Obtuve mi diploma de doctorado y otra etapa de mi vida comenzó: reacomodarme después de una relación sentimental que llegó a su fin, retorno al hogar paternal,

el desempleo, el endeudamiento, empleos ocasionales con los que no lograba cubrir mis gastos.

En 2012, encontré un aviso en el *Courrier de Laval* sobre un concurso literario con temática “Pour un monde meilleur” (Por un mundo mejor). Me puse en la tarea de escribir un pequeño cuento y retomar el francés como lengua literaria. Sin esperar mucho, continué mi trabajo de horario nocturno, a veces en jornada doble, un poco alejado de donde vivía, en el aeropuerto Pierre-Elliott-Trudeau. La sorpresa llegó cuando mi cuento “Tout est là-bas” (Todo está allí) quedó seleccionado y debía asistir a la ceremonia de premiación en la Alcaldía de la Ciudad de Laval. Ya era un gran logro, me dije. En medio de los pinchos, las fotografías, vestido en bata y toga, era el único no-quebequés y uno de los de más edad –sin hablar de la tez de piel menos blanca, de una estatura más baja que la media, de un acento que me pondría siempre en evidencia –entre los candidatos al gran premio. La ceremonia tuvo lugar en la sala de audiencia. En el momento de nombrar el ganador de la categoría “Grand Public”, esperaba escuchar un nombre francófono. Pero la persona que leía tuvo dificultad en pronunciar: “Juan Munoz”, era ese el nombre de pluma de un escritor que había comenzado su carrera en medio de un acto de reconocimiento. El cuento saldría luego publicado en el *Courrier de Laval* (Muñoz 2012).

Esto me dio ánimos para escribir, a no temer en equivocarme en los acuerdos sintácticos, las preposiciones, los giros y modelos idiomáticos que no existen en el otro idioma, y los que se importan inconscientemente del idioma materno. Gran cantidad de autores cuya lengua materna no es el francés la han adoptado como lengua de escritura. Pero los casos más paradigmáticos son los de Samuel Beckett y Émil Cioran. Entre los dos, admirando el trabajo de recreación que hace el irlandés del idioma, me identifico más con el rumano, precisamente por una relación de padecimiento y esfuerzo con la lengua. Es bien sabido que los comienzos de Cioran no fueron notables en su francés y que tuvo que esperar varios años para brillar. *Les précis de décomposition* (Breviario de podedumbre, 1949), comenta Biljana Tešanović (105), tuvo que someterse a cuatro procesos de escritura, “ya que el francés de la primera versión no era publicable”. Pero luego de esto, se pregunta

Tešanović: “¿Cómo alcanzó, pues, Cioran la virtuosidad, que nadie contesta, de manejar esta lengua?”. El propio Cioran dice al respecto:

una vez en París, no pude deshacerme de mi acento valaco. Entonces, si no puedo articular como los autóctonos, al menos voy a intentar escribir como ellos, tal debió ser mi razonamiento inconsciente, sino ¿cómo explicar mi empeño a querer hacerlo tan bien como ellos mismos, presunción insensata, mejor que ellos? (Delbart 42)

No tengo la presunción insensata de llegar a escribir mejor que los autóctonos –aunque no deja de ser una ensoñación parecida a la nieve de Hollywood. Siendo aún perfectible, hay un camino recorrido entre aquella recomendación a escribir en el idioma con el que se hace la lista del supermercado a ganar un concurso literario local. Asumiendo las particularidades de mi circunstancia, reclamé un cierto derecho de “escribir mal”, como Jérôme Meizoz (1998) lo identifica para los autores romandos que toman sus distancias con respecto al francés de París. Entre ese francés de la metropoli y el francés quebequés que busca reivindicarse en el espacio norteamericano, debí forjar una lengua literaria que diera cuenta de lo que quiero escribir. Empecé a ser más activo en la producción. Luego de intentar un nuevo concurso literario con el cuento “Ta mère est un vieux char” (Tu madre es una chatarra), logré que la Revue Solaris la publicara (Muñoz 2014). Igualmente, surgió el proceso de escritura de la novela *L’Invisible Chromognon*, proceso que se describe en la próxima sección.

Del “Sueño cromático del hombre invisible” a *L’Invisible Chromognon*

La novela *L’Invisible Chromognon* son los relatos que escribe Santiago, un joven hombre oriundo del Caquetá, un departamento de la región amazónica, y que se encuentra estudiando en Bogotá, la capital de Colombia. Dichos relatos pasan en forma de cuadernos destinados a una estudiante japonesa de intercambio, la que nunca los leerá. En ellos, Santiago describe el proceso de volverse invisible luego de aceptar participar en un proyecto que dirigen tres profesores de la universidad pública. El proceso de invisibilidad afecta las condiciones

de vida de Santiago y altera sus percepciones del tiempo y el espacio; mientras que la mínima vida social que llevaba se reduce al ostracismo absoluto y a un encierro alienante, parecido al de la *Metamorfosis* de Kafka –aunque el personaje se permitirá algunas salidas exploratorias por una Bogotá imaginaria que bulle con manifestaciones estudiantiles en contra de la privatización de las universidades públicas. Al final, la misma narración sirve para sacar a flote traumas que la violencia en Colombia ha incrustado en el inconsciente de Santiago. La expiación y resolución del pasado del personaje termina con su propia desaparición: recuerda la masacre perpetrada por los paramilitares en selvas del Caquetá donde muere su padre, un hidrógrafo que daba informaciones a la guerrilla, y su madre. Otras historias se cruzan a la principal: la del cazafantasmas, un exparamilitar que investiga la presencia de medusas fantasmas venidas del espacio exterior y que influyen en el comportamiento violento de la gente; las reuniones clandestinas de los carniceros de Bogotá en el velódromo para celebrar un torneo en el que se combina ciclismo y corte de cabezas de ganado; las andanzas de un espíritu amazónico cuyo cuerpo se compone de loros que vienen al vuelo a cubrirlo; una de las hembras chimpancé que participan en el proyecto de invisibilidad adquiere la facultad del habla y decide hacer autostop hasta el Zoológico de la Ciudad de Pereira, etc. La mezcla de un referente que ancla en la realidad colombiana con historias que pertenecen a lo que se le denomina como “*weird fiction*” (ficción extraña) y giros hacia la propia metatextualidad (la escritura como acto de in/visibilidad y desvanecimiento) dentro de un argumento que se mantiene como ciencia ficción ha sido el motor para componer esta novela. Sin embargo, su origen estuvo desprovisto de la sumatoria de todos estos elementos.

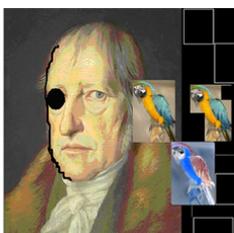
En 2011 fue el último año en que envié a un grupo íntimo de lectores la colección de cuentos *Droga Gorda 69*, donde encabeza el cuento “Sueño cromático del hombre invisible”(figura 1). Este texto experimental marcado por el surrealismo, lo absurdo y lo fragmentario debí haberlo escrito por primera vez entre los años 2002 y 2004, cuando aún cursaba mis estudios de pregrado. Luego vendrían otras capas de reescritura buscando una perfección formal que debieron darse entre 2011 y 2012. Acompañado de dibujos y gráficas, el texto trata sobre las

instrucciones psicomágicas que deja al lector un joven universitario que ha alcanzado la invisibilidad.

Figura 1. Página inicial de “Sueño cromático del hombre invisible”. Manuscrito DG69-2011

SUEÑO CROMÁTICO DEL HOMBRE INVISIBLE

*That man's a piebald, Teddy.
Black here and white there- in patches.
And he's ashamed of it*
H.G. Wells



La última vez que pudieron haberme visto en la universidad, fui con un loro en mi hombro y un parche en el ojo. Los guardias me detuvieron y me negaron el acceso a las aulas de informática. Lo que más me sorprendió no fue que me agarraran de las

solapas de mi abrigo de bisonte y me arrojaron junto a mi loro a un contenedor de basura, sino que dicha humillación pasara desapercibida por el resto de estudiantes. Y tú has de conocer bien a las clases estudiantiles: siempre mofándose del que no encaja en su sistema de creencias y pensamiento.

¿Cómo era posible que vistiéndome con tal extravagancia, después de haber sido por mucho tiempo el hazmerreir del campus, solo fuera visto hasta el último instante por los guardias? Sí, me dirás que ese es su trabajo: vigilar que no entren los indeseables. Y como no estaba al día con la matrícula y las cuotas administrativas, no tenía derecho a utilizar ninguna de las comodidades del saber, ni mucho menos a llegar con un animal encima. Sí, me dirás que ese trato me lo merecía por no rendir tributo ni respeto a la institución. Pero, ¿cómo explicas la indiferencia del resto?

Mucho antes, al menos, había hecho parte de su mundo. Nadie me ofrecía un

La situación inicial muestra al protagonista contando que no pudo entrar a la universidad porque estaba disfrazado de pirata y llevaba un loro en su hombro. Los guardias lo detienen, pero no es visto por el resto de estudiantes, los que solían burlarse de él. La decisión de reescribir el texto en francés y de cambiarlo de género, es decir, pasar de un cuento de 4549 palabras a una novela de 54751 en el documento word enviado a un círculo de lectores el 10 de febrero de 2013 (IC-fev2013), y 68548 en el documento enviado a Éditions Ta Mere el 20 de noviembre de 2013 (IC-nov2013), ocurrió en la época en la que escribí “Ta mère est un vieux char” (2012-2013). Los lugares de escritura del documento fueron gran parte Laval y Sherbrooke, en Quebec, y en Tiflis (República de Georgia). Los cambios no solo fueron genéricos y formales, sino que implicaron una revisión de contenido y una contextualización con la situación de la Colombia del primer decenio del siglo veintiuno. Un viaje realizado en noviembre de 2012 a las

ciudades de Bogotá y Pereira, luego de trece años, aportaron mucho en el desarrollo de capítulos, la inclusión de sucesos y escenas. Esta Colombia que encontré durante ese viaje y según las narraciones y conversaciones con otras personas era la de un país que conocía ciertos avances en materia de seguridad y paz, que vivía una aceleración en el consumo de nuevas tecnologías, mayor apertura y conocimiento del mundo exterior, etc. Sin embargo, notaba una tensión entre estos progresos y la historia que había quedado enterrada a finales de los años 1990. Igualmente, para el período en que empecé a escribir, en Quebec se vivía una cierta alteración del orden público con las manifestaciones “Carré Rouge” (contestaciones estudiantiles a un proyecto del gobierno a un alza de matrículas en el sector colegial y universitario), a las que asistí en un par de ocasiones. En algunas de ellas, se dieron casos de brutalidad y atropellos por parte de la policía. Por lo tanto, hay una extrapolación que hice entre Colombia y Quebec. De ahí que, en el IC-nov2013, la novela comienza:

La dernière fois à l’université, un perroquet se tenait sur mon épaule et un bandeau cachait mon œil. Personne ne remarqua mon allure de pirate. Le fantôme d’un idiot se faufilait entre la foule et les policiers. Les uns recevaient des coups de bâton et des décharges électriques des autres. Les tanks et les chevaux défilaient dans la rue.

Je ne fis pas beaucoup d’attention et je choisis un mauvais chemin. Je me vis coincé entre un petit groupe qui fuyait et des policiers qui venaient de l’autre sens. Avant qu’un nuage lacrymogène ne se formât, mon perroquet s’envola en poussant ses « rou-ah rou-ah ». Il se réfugia sur une corniche surveillée par de gros pigeons. Je m’accroupis, prêt à devenir de la chair pilée.

Ce fut alors que quelqu’un me saisit de mon manteau d’hermine et me lança au fond d’un conteneur.

Toi, chère Kana, qui vins de si loin et vis tant de choses, pourras me répondre à ceci : si les étudiants repèrent facilement ce qui ne s’assortit pas dans le décor, comment ne purent-ils pas me voir pendant qu’il commençait la manifestation? Pourquoi, se montrant soucieux de l’environnement, ne dirent-ils rien sur mon oiseau, une espèce déclarée en voie de disparition? Ils ne remarquèrent qu’un fou et un perroquet passaient devant leurs pancartes et leurs bannières.

Pour la première fois, je m’étais promené parmi les gens sans peur du qu’en-dira-t-on, influencé sans doute par les effets du changement

métabolique. Nul meneur de troupes, nul boute-en-train, ne profita de l'opportunité pour hausser la morale de tous en se référant aux aspects particuliers de ma personne.

Et par contre, ils surent capter le changement le plus subtil dans l'atmosphère pour se mettre sur le qui-vive : la force de l'ordre arriva, et pas avec des intentions pacifistes.

De este documento surgió una traducción hecha por un amigo, quien firma Cabeza de Vaca, y que quedó terminada a finales de 2013 (TRAD. ESP.IC-Dic2013). He aquí el extracto anterior en castellano:

La última vez que estuve en la universidad, un loro se tenía sobre mi hombro y una venda escondía mi ojo. Nadie notó mi pinta de pirata. El fantasma de un idiota se deslizaba entre el enjambre de gentes y la policía. Los unos recibían los golpes del bolillo y las descargas eléctricas de los otros. Los tanques y los caballos desfilaban por entre las calles.

No presté mucha atención y cogí por un mal camino. Me vi acorralado entre un grupo pequeño que huía y los policías que venían del otro lado. Antes de que se formara una nube lacrimógena, mi loro agarró vuelo exultando sus «rou-ah rou-ah». Se refugió sobre una cornisa vigilada por gordas palomas. Yo me agaché, listo a convertirme en piel machacada.

Fue ahí cuando alguien me agarró de mi abrigo de armiño y me lanzó al fondo de un contenedor.

Tú, querida Kana, que vienes de tan lejos y has visto tantas cosas, podrías responderme estas preguntas: si los estudiantes pueden fácilmente percibir aquello que no encaja con el decorado, ¿cómo no pudieron verme cuando comenzaba la manifestación? ¿Por qué, tan preocupados ellos por el medio ambiente, no dijeron nada sobre mi pájaro, una especie declarada en vía de extinción? No distinguieron más que a un loco y a un loro que pasaron delante de sus pancartas.

Por primera vez, caminé por entre la gente sin miedo al qué dirán, influenciado sin duda por los efectos del cambio metabólico. Ningún agitador de masas, ningún arengador excitado, aprovechó la oportunidad para levantar la moral de todos refiriéndose a los aspectos particulares de mi persona.

Por el contrario, sí supieron captar el cambio más sutil en la atmósfera para emitir el quién-anda: la fuerza del orden arrivó, y no con intenciones pacifistas.

Desde el comienzo de la redacción de IC-fev2013, al personaje de “Sueño cromático”, que no tenía ni nacionalidad ni un lugar específico de residencia, se le asignó un origen –Caquetá, un territorio fuertemente golpeado por la violencia en el periodo de finales de la década del 90 e inicios del presente siglo – y una estadía alienada en la impersonal Bogotá. En agosto de 2013, regresé a Colombia para trabajar como docente universitario en la ciudad de Florencia, capital del Departamento del Caquetá. Por cuestiones del destino, me encontraba en la tierra que vio nacer a mi personaje. El contacto con esa región y los dramas que contaban sus habitantes llevaron a que se debía continuar la escritura, incluso mucho después de enviar el IC-nov2103. El periodo de escritura, aunque no muy prolífico, ha continuado entre el 2014 hasta 2016. Mi residencia en el Caquetá concluye en enero 2017, cuando viajo a Medellín para incorporarme como docente ocasional del Tecnológico de Antioquia. En ese semestre, envié la propuesta de hablar sobre este proceso de escritura al Coloquio Internacional de Literatura Comparada realizado en la Universidad Santiago de Cali. Durante el evento, tuve la oportunidad de exponer una primera versión de esta autoetnografía genética y análisis de intersecciones. Aprovechando los contactos que hice, envié la novela a varios de ellos. Obtuve una respuesta muy positiva de la parte de la traductora e investigadora en literatura del siglo XIX, Cécile Serrurier, quien me envió correcciones a una versión posterior al IC-nov2013. Esta nueva versión, IC-juin2017, 80221 palabras, inicia así:

La dernière fois que je rôdai à la fac, un perroquet se tenait sur mon épaule et mon œil se cachait derrière un bandeau. Personne ne remarqua mon allure de pirate, le fantôme d’un idiot se baladant entre la foule et les policiers. Les uns recevaient des coups de bâton et des décharges électriques. Et les autres, sous leurs boucliers, se protégeaient des papa-bombas, des tubercules assemblés dans les salles des cours et les corridors. Depuis le dernier étage de la Tour Colpatria, on aurait pu voir une caravane de camions blindés et de cavaliers le long d’Avenida El Dorado.

Je restai coincé. Un petit groupe fuyait et les policiers venaient de l’autre sens. Avant qu’un nuage lacrymogène ne se formât, mon perroquet se sépara de moi. Ses plumes cessèrent d’être des larmes en cristal,

reprirrent le vert d'arbres lointains. Ses ailes dispersèrent la fumée et des « roh-ah rou-ah » s'échappèrent de son bec plombé. Il se réfugia sur une corniche surveillée par des gros pigeons. Je m'accroupis, prêt à l'écrasement. Ce fut alors que va savoir qui ou quoi me saisit de mon manteau de caïman et me lança sur une charrue pleine d'ordures.

Toi, chère Kana, tu viens de l'autre bout du monde. Tu pourras répondre à ceci : si les étudiants repèrent facilement ce qui ne s'assortit pas dans le décor, comment parent-ils ne pas m'apercevoir? Pourquoi, se montrant soucieux de l'environnement, ne s'énerverent-ils pas devant l'oiseau vivant et le caïman mort, tous les deux hissés sur moi? Ne remarquèrent-ils pas qu'un fou traversait leurs bannières « Non à la Privatisation de l'Université Publique »?

J'étais invisible. C'était pareil pour mon perroquet, pourvu qu'il restât collé à mon accoutrement de reptile.

Finalement, la recherche des trois professeurs ne s'avéra pas infructueuse. Pour la première fois, je me promenai parmi les gens sans peur du qu'en-dira-t-on, influencé sans doute par les effets du changement métabolique qui s'opérait en moi. Nul meneur de troupes, nul boute-en-train, ne profita de l'opportunité pour hausser la morale de tous en se référant aux aspects particuliers de ma personne.

Et par contre, ils surent capter le changement le plus subtil dans l'atmosphère pour se mettre sur le qui-vive : les forces de l'ordre arrivèrent pour mettre la fin à la manifestation.

Traducción libre :

La última vez que deambulé por la universidad, tenía un loro sobre el hombro y una venda me cubría el ojo. Nadie notó mi facha de pirata, el fantasma de un idiota se paseaba entre la gente y la policía. Unos recibían golpes de bolillo y descargas eléctricas. Y los otros, bajo sus escudos, se protegían de las papa-bombas, tubérculos ensamblados en las aulas y corredores. Desde el último piso de la Torre Colpatria, se habría podido ver una caravana de camiones blindados y guardas en monturas a lo largo de la Avenida El Dorado.

Quedé atrapado. Un grupo pequeño huía y la policía venía en el otro sentido. Antes de que una nube lacrimógena se formara, mi loro se separó de mí. Sus plumas dejaron de ser lágrimas de cristal, retomaron el verde de los árboles lejanos. Sus alas sacudieron el humo y sus "ruá-ruá" se escaparon de su pico plumizo. Se refugió en la cornisa que vigilaban gordas palomas. Me agaché, listo para que me aplastaran. Fue entonces cuando ve a saber quién o qué me agarró de mi abrigo de caimán y me lanzó a una carreta llena de basura.

Tú, querida Kana, que vienes del otro lado del mundo. Podrás responderme esto: si los estudiantes pueden fácilmente percibir aquello que no encaja con el decorado, ¿cómo no pudieron verme? ¿Por qué, tan preocupados ellos por el medio ambiente, no dijeron nada el pájaro vivo y el caimán muerto, que llevaba encima? No se enteraron que un loco pasaba delante de sus pancartas “No a la Privatización de la Universidad Pública”?

Era invisible. Lo mismo ocurría con mi loro, siempre y cuando estuviera pegado a mi vestimenta de reptil.

Finalmente, la investigación de los tres profesores no resultó infructuosa. Por primera vez, caminé entre la gente sin miedo del qué dirán, influenciado sin duda por los efectos del cambio metabólico que se operaba en mí. Ningún agitador de masas, ningún arengador excitado, aprovechó la oportunidad para levantar la moral de todos refiriéndose a los aspectos particulares de mi persona.

Por el contrario, supieron captar el cambio más sutil en la atmósfera para emitir el quién-anda: la fuerza del orden llegó para poner fin a la manifestación.

Se han aportado mejoras en el uso de preposiciones, artículos y algunas partes en donde había ambigüedad. A nivel estructural y narrativo, el IC-juin2017 ofrece pistas al lector sobre el argumento de la novela (la investigación de los tres profesores que provocará la invisibilidad en el personaje) y el contexto (las tensiones entre el sector público y privado que afecta a la educación en todos los niveles); las papa-bombas, instrumento de fabricación en los medios universitarios colombianos; la Torre Colpatria, como símbolo arquitectónico que sobresale en Bogotá; la piel de caimán reemplaza a las exóticas piel de armiño y bisonte de las versiones anteriores y del “Sueño cromático”, tratando, además, la cuestión de tráfico de especies en vía de extinción). La novela, sin renunciar a ciertas imágenes que eran gratuitas en el “Sueño cromático”, viene a darle a estas una explicación tanto de orden narrativo como sociocultural, convirtiendo el surrealismo y experimentación en un tratamiento de ciencia ficción con un trasfondo social. De esta parte, me ocuparé en la siguiente sección; pero antes, me permito ofrecer esta tabla 1, resumen del proceso genético del *Invisible Chromogon*:

Poligramas 45 - diciembre de 2017

Nomenclatura de documento	Fecha de envío y destinatarios	Número de palabras	Cambios significativos
DG69-2011	28 de junio 2011. Gmail.	4 5 4 9 (Cuento)	
IC-fev2013	10 de febrero 2013. Gmail.	54751	Escritura en francés. Surge el título de “Invisible Chromognon”, explicando que la facultad de la invisibilidad se dio en un momento de la evolución del ser humano. La historia se sitúa en Colombia, primera década del siglo XXI. El protagonista deja de ser impersonal y se le otorga como un lugar de nacimiento en Caquetá. Aparece Kana, una japonesa de intercambio en Colombia, de quien el protagonista se enamora. Ella es la narrataria; mientras que en “Sueño”, el narratario es un “tú” impersonal. El lugar de escritura sigue siendo Quebec y otros lugares fuera de Colombia
IC-nov2013	14 de noviembre 2013. Envío a: m a n u s c r i t s @ tamere.org	68548	Modificaciones estilísticas. Nuevos capítulos. Mayor énfasis en el pasado del personaje. Lugar de la reescritura: Florencia, Caquetá, Colombia. Se incluye un glosario de colombianismos
T R A D . E S P . I C - Dic2013	Recuperado en correo del 19 de noviembre 2014.	62846	Traducción hecha por Cabeza de Vaca a partir de IC-nov2013 No incluye glosario
IC-juin2017	26 de junio 2013. Gmail.com	80221	Correcciones hechas por Cécile Serrurier. Incluye nuevos episodios que conectan el pasado con el presente del personaje.

Tabla 1. Relación de manuscritos de *L’Invisible Chromognon*

Representación: ciencia ficción, cánones nacionales y poética del imposible retorno

En mi tesis doctoral *Le cyberpunk latino-américain : Dystopies, virtualités et résistances* (Muñoz 2010) observé que gran parte de los escritores que habían escogido el subgénero de la ciencia ficción llamado cyberpunk se ubican en medio de la problemática de lo “glocal”: tomaban prestado las temáticas de ciberespacio y los ciborgs para trabajar aspectos importantes de la literatura *mainstream* de sus países, algunas veces alineándose con la ideología hegemónica, otras yendo en contra. Estas son estrategias que el autor puede elegir para que su obra no quede marginalizada: o se incorpora en el corpus de la literatura nacional o busca cierta independencia estética que se apoya en redes y grupos. El primer caso, los autores gozan de la atención de las grandes casas editoriales y sus obras, así no correspondan a los cánones realistas de las literaturas nacionales, son divulgadas y comercializadas. Los nombres del boliviano Edmundo Paz-Soldán y del chileno Jorge Baradit bastarían para ver que el género de la ciencia ficción ha perdido su carácter marginal. La otra opción es la de lograr la perfección en un género en la que no se mezclan necesariamente elementos locales o nacionales y difundir los textos por medios electrónicos y en pequeños espacios, como es el caso de los e-zines. Se tiene como ejemplo a la revista argentina Axxon que ha logrado mantenerse por más de veintisiete años, dándole la oportunidad a una gran cantidad de escritores para mostrar textos del género, o Los Forjadores, taller virtual en los géneros de la ciencia ficción y la literatura fantástica que está activo desde 2006.

A la hora de escribir con una finalidad de entregar un producto a una comunidad lectora –si es, de hecho, la finalidad por la cual se escribe literatura como un acto de comunicación, y no simplemente por el placer de escribir el libro que a uno le gustaría leer– surgen interseccionalidades que pueden afectar al autor. La primera es que, por intertextualidad, el autor entra en diálogo con su tradición, ya sea la del país o la de la literatura en general. Es el caso de la angustia de influencia de la que habla Harold Bloom y la que sitúa un canon paternalista de autores que encantarán al poeta novato o efebo y lo llevarán a reflejar su angustia en

su obra. Estar circunscrito a un espacio cultural y geográfico de la llamada nación del tercer mundo crea, además, la expectativa de las alegorías nacionales, como lo señala en un momento Frederic Jameson (2011). La noción es cuestionable, como si la literatura del primer mundo no fuera alegórica de las naciones que la producen y que todo lo hecho en el tercer mundo careciera de la noción de individualidad, y que además Imre Szeman señala de epistemológica y políticamente sospecha debido a “una correlación unilateral y reductora de elementos que implican un paso del texto al contexto” (805). La angustia de influencia y de alegoría nacional demuestra que aún operan los criterios románticos de autor y nación, pero esta vez trasladados de su puesto transcendente en la historia a las necesidades del mercado. McOndo puede ser una reacción a la visión tradicionalista de la nación latinoamericana que se tiene desde la academia norteamericana –que, además, tiene la categoría del zoológico étnico para las literaturas inmigrantes que se produzcan en su patio-, así como a los padres espirituales del boom; pero igual reclaman una comunidad lectora y un avatar autorial que ayudará a promover y vender su obra.

Al igual que la generación McOndo y el Crack, mis primeros escritos intentaban huir de la referencialidad a la nación. Ni Colombia ni Quebec eran lugares en que se situaban las ficciones, sino una especie de espacio transnacional en el que tenía una influencia marcada el español ibérico y las costumbres europeas. Parte de mi formación de pregrado fue orientada hacia la literatura española tradicional y contemporánea, lo que se acentuó con un semestre de intercambio en la Universidad Autónoma de Madrid en 2003. Una muestra de esa etapa no-referencial, pero españolizada, puede encontrarse en el cuento “Parque Cranach” (Muñoz 2014). Lo mismo puede observarse en “Sueño cromático del hombre invisible” y otros cuentos de *Droga Gorda 69*. Lo curioso fue que cuando me decidí a escribir en francés, surgió en mí la necesidad de reconciliarme con la referencialidad de Colombia. De ahí que *L’Invisible Chromognon* sea una vuelta al país, pero en francés. Incluso, en un cuento como “Ta mère est un vieux char”, la historia se sitúa en un Montreal futurista en donde las mafias colombianas tienen el control de nuevas drogas que queman tanto el cerebro humano como

los computadores y los autos. Más tarde, traduciré este cuento que aparecerá en *Cosmocápusla* como “Tu madre es una chatarra” (Muñoz 2015). Este cuento sintetiza mi poética y representa cierto equilibrio entre las angustias de la alegoría nacional, de influencia (admito la presencia de William Gibson en la temática y la escritura) y el de los zoológicos étnicos.

L’Invisible Chromognon, sin embargo, muestra que este equilibrio se ha roto a pesar de guardar elementos ciencia-ficcionales de la etapa de “Parque Cranach” y “Tu madre es una chatarra”, de situaciones absurdas y juegos metaficcionales de la etapa de “Sueño cromático del hombre invisible”, porque se trata de un proceso de retorno a las fuentes. Mi regreso a Colombia por cuestiones laborales y mi contacto con la realidad del Caquetá se ha manifestado en unas incorporaciones en la historia original y de los manuscritos IC-fev2013 y IC-nov2013. Pero el idioma sigue siendo el francés y no creo estar en capacidad de emprender una traducción del manuscrito IC-juin2017 (aunque no me cierro a la posibilidad de que alguien más quiera hacerlo), ya que estaría en frente de un proyecto literario completamente diferente. En 2013, delegué el trabajo de una traducción más o menos fiel a Cabeza de Vaca, pero la estructura de la novela está para ser contada a un público extranjero y, en principio, no colombiano. Tal es la función de la narrataria Kana, la japonesa de la quien Santiago se enamora y a la que le describe la realidad colombiana. Montesquieu y José Cadalso utilizaron el recurso de un narrador y narratario extranjeros para describir las sociedades y costumbres europeas en *Cartas persas* (1721) y *Cartas marruecas* (1789) respectivamente, pero no las escribieron en otro idioma. El idioma forma parte de la historia que se está contando y con ella busca una comunidad lectora, tal como Julien Green reconoce una vez llegado a territorio estadounidense:

21 de julio de 1940: soy un escritor francés y ya no puedo vivir en Francia, al menos por el momento. Es necesario, por lo tanto, que escriba en inglés. Sin duda, no soy desconocido en este país, pero creo que tengo que volver a hacerlo casi todo. Este pensamiento no me desmota, más bien me exaltera. No está acordado a todos los despojos a los que he estado sometido y a veces es un gran e inmenso favor de que le arranquen todo lo que uno posee. (251; citado en Delbart 165)

Igualmente, el mismo Green hace esta reflexión:

En julio de 1940, habiendo llegado a América, se me ocurrió escribir sobre Francia [...] Escribía en francés (tal como lo había hecho casi siempre hasta entonces) cuando, luego de diez páginas, me vino un pensamiento inquietante: “¿quién publicará estas palabras? No veía editores franceses que publicaran libros en francés en América. Entonces dejé a un lado lo que había hecho y comencé de nuevo el libro en inglés. (Delbart 75; citado en Tešanović)

Green escribe la mayoría de su obra en francés y su estadía en los Estados Unidos es circunstancial. Su regreso a Francia y al francés sería posible después de la Segunda Guerra Mundial; lo que no ocurre metafísicamente para Beckett ni Cioran: el punto del no retorno al inglés, sino es en forma de autotraducciones para el primero, o al rumano, lengua minoritaria y enclavada en Cárpatos.

La estrategia de emergencia de la ciencia ficción latinoamericana no está exenta de las jaulas identitarias señaladas por Chow. Pero esto no se da por imposición externa sino por su propia composición interna. Así, como señala Kurlat Ares (2012):

Las preocupaciones capitales de la ciencia ficción escrita en castellano y portugués rondan temáticas vinculadas con distintos aspectos de las ciencias sociales, en particular, lo sociológico, lo político, lo filosófico (sobre todo, la epistemología) y lo psicológico, adscribiéndose a lo que se ha dado en llamar la tendencia *soft* de la ciencia ficción, aun cuando tal definición y la descripción precedente sean perfectamente discutibles. No obstante, el consenso crítico de los productores y críticos formados en el ámbito de la modalidad retoma la perspectiva borgeana de la ciencia-ficción como una literatura “inteligente” que lee lo real políticamente. (15)

Se suele establecer una oposición entre la ciencia ficción dura (*hard*), donde la presencia de las leyes de la ciencia son importantes en la trama de la ficción, y la ciencia ficción suave (*soft*), la que solo toma elementos científicos como punto de partida para especular por medio de los mecanismos de la ficción. Igualmente, se equipara la ciencia ficción dura con las sociedades donde la ciencia y la tecnología

son pilares esenciales de producción; mientras que la ciencia ficción suave sería más factible en sociedades al margen de los centros de producción tecno-científica. Como lo menciona más arriba Kurlat Ares, esto es discutible: no porque una sociedad sea avanzada científica y tecnológicamente que no se produzca en esta ciencia ficción *soft*; y no porque una sociedad sea productora e innovadora en ciencias y tecnología signifique que no puedan darse obras de ciencia ficción *hard*. El hecho es que la ininterseccionalidad hace que se vea así. Lo identidad colectiva determinará el género y las variantes de este.

Esto mismo puede interrogarse desde una novela de ciencia ficción escrita en condición inmigrante. En la *Literatura Nazi en América*, el chileno Roberto Bolaño ejemplifica esta situación. Bolaño presenta la biografía ficcional de un guatemalteco que vive en California y trata de hacerse un camino en medio de autores estadounidenses en pleno apogeo de la edad dorada de Hollywood y de la ciencia ficción de los *pulp magazine*. Queriendo ser uno de ellos e inspirándose en los mitos que forja la cultura blanca, este autor de rasgos indígenas puebla su obra de personajes arios, colonias espaciales con nombres germánicos como “Nueva Berlín” o “Nuevo Francfort”, y una policía, escribe Bolaño, que se viste y comporta como los SS, “si hubieran podido sobrevivir hasta el siglo XXII” (123). Este personaje desdichado es el objeto de burla de la parte de los autores norteamericanos y el desprecio de sus colegas latinoamericanos. Bolaño se refiere a la falta de conocimientos científicos que se hacen notorios en la obra de este escritor y a sus problemas estilísticos. Sin embargo, no ahonda en las cuestiones lingüísticas ni explica la relación del autor con el inglés como lengua literaria para el inmigrante o si este continúa escribiendo en castellano. La ciencia ficción termina siendo un elemento de alienación sumada a las condiciones de marginalidad que se deducen de la condición de este escritor guatemalteco, quien no sitúa sus historias en el presente social de la ciencia ficción que describe Pablo Campana al referirse a las características de la ciencia ficción latinoamericana (ctd en Ares, *ibid.*), sino que prefiere desarraigarse en la proyección de mundos remotos y futuros alternativos (la victoria y continuidad Nazi).

En el pasaje del que he me servido para presentar el manuscrito de *l'Invisible Chromognon* a editores de Quebec y Francia, pongo de manifiesto esta intersección entre la ciencia ficción y la realidad social del país. Santiago se dirige a Kana, la japonesa, de esta manera:

Ici, j'ébauche de la mauvaise science-fiction teintée de poésie morose comme les galettes de maïs que l'on grille dans les lueurs du coin. En espérant un récit fort politique, bel et bien latino-américain, tu seras déçue si tu poursuis ces notes laissées par l'Invisible Chromognon. Il s'agit d'une expérience scientifique, avec peu de ressources et une méthode assez loufoque, qui tourna plus ou moins en échec. Une sacrée perte de temps, comme l'aurait dit lui-même Luisito devant la télé quand il n'y a pas de dames à poil. Je comprendrai si toi, ma chère lectrice, tu fermes tes yeux de soie, soupire, écarter doucement ces cahiers et plonges à nouveau ton esprit sur l'écran de ton mobile.

Dicho fragmento no aparece en TRAD.ESP.IC-Dic2013, por lo tanto ofrezco una traducción libre:

Aquí, bosquejo una mala ciencia ficción teñida de poesía trasnochada como las galletas de maíz que asan en los destellos de las esquinas. A la espera de un relato de naturaleza política, algo bien latinoamericano, estarás decepcionada si sigues con estas notas que te deja el Invisible Chromognon. Se trata de un experimento científico, con pocos recursos y un método demasiado estrambótico, que más o menos terminó en fracaso. Una marica pérdida de tiempo, como lo habría dicho Luisito frente al televisor cuando no había damas en pelota. Entenderé si tú, mi querida lectora, cierras tus ojos de seda, suspiras, alejas suavemente estos cuadernos y sumerges de nuevo tu mente en la pantalla de tu teléfono.

El concepto "*Cognitive estrangement*", elaborado por Darko Suvin, que define las funciones y la estética de la ciencia ficción, me parece el más cómodo para justificar mi diligencia teórico-creativa. No se puede hablar de una ciencia ficción que pertenezca exclusivamente a un área geográfica y lingüística, pero sí, siendo un campo de trabajo para el comparatista, de la posición en la cual uno se ubica en las nuevas configuraciones geopolíticas –tanto viviendo en un país periférico como

siendo inmigrante en los países desarrollados. Según Suvin, el autor de ciencia ficción debe crear un “*novum*”, una novedad tecnológica o científica que cause un efecto cercano a la *Ostranenie* del formalismo ruso o del *Verfremdungseffect* brechtiano.

Al escoger el francés como lengua de escritura, más que el *novum* que logre causar en el lector por medio de la tecnología o las ciencias, incluso por las historias *weird*, es por la extrañeza que se crea en el lenguaje al describir una realidad que no pertenece al cotidiano de un público parisino o montrealés. Suvin menciona la carta de Cristóbal Colón cuando intenta describir la naturaleza del Orinoco, un texto que se hace hiperbólico y fascinante. Es un resultado análogo al describir la cotidianidad de Colombia a un lector francófono que nunca ha puesto el pie en dicho país. En el extracto anterior, se puede notar la perífrasis “galletas de maíz que se asan en los destellos de las esquinas” para remplazar la palabra colombiana “arepa”. Uso igualmente otras perífrasis en aposición a la palabra en español: “Les *papa-bombas*, des tubercules assemblés dans les salles des cours (las papa-bombas, tubérculos ensamblados en las aulas)”, « un cercle de bûcherons, de pêcheurs et de chasseurs se désaltèrent au guarapo, le jus vert du roseau » (un círculo de leñadores, pescadores y cazadores se alivian con el guarapo, el jugo verde de la caña), « demain, un autre jour pour continuer la vie, couper le cèdre, chasser la bête des monts, pêcher le pirarucu, le poisson amazonien qui avala Jonas » (mañana, otro día para seguir la vida, cortar el cedro, cazar carne de monte, pescar el pirarucú, el pez amazónico que se tragó a Jonás)”. O esta descripción del buñuelo:

Tu t’arrêtes à la boulangerie. Dans une petite vitrine, les *buñuelos* s’annoncent ronds et dorés. Tu raffoles de ces boules de farine et fromage frit. Tu en demandes une et t’assoies. (...) Oui, je t’observe à côté de la vitrine des buñuelos, l’envie de la briser, tandis que tu tiens d’une main le petit soleil huileux et souris à la sonnerie bizarre de ton appareil.

Traducción :

Te detienes en la panadería. En la pequeña vitrina, los buñuelos se anuncian redondos y dorados. Te encantan estas bolas de harina y queso

frito. Pides una y te sientas (...). Sí, te observo desde la vitrina de los buñuelos, con ganas de quebrarla, mientras sostienes en una mano el solecito aceitoso y sonríes cuando tu aparato emite ese sonido extraño.

De esta manera, la parte cognitiva queda rarificada aún más por el desfase lingüístico. Si no es posible escapar de la jaula identitaria, incluso creando artificios no realistas y que cumplen con las expectativas del público lector autóctono, asumo las intersecciones desde una ciencia ficción *soft* y la *weird fiction* por medio del francés como vehículo para mostrar con cierta distancia cognitiva la realidad de un país.

Conclusión: estado actual de la escritura y lo que debería venir

La realidad de las intersecciones está presente en el momento en que uno decide exponer su condición por medio del discurso, en este caso, escrito y de ficción. Esto comienza desde el momento de articular el pensamiento en cualquier idioma: ya sea la lengua materna o un idioma segundo o extranjero, según la familiaridad y desempeño lingüístico que cada persona tiene. A esto se suma, los desplazamientos migratorios que marcan la experiencia de vida de quien escribe. Ante esto, la literatura se vuelve una búsqueda múltiple: temáticas, estilos y una comunidad lectora. El escritor expatriado puede elegir seguir escribiendo en su idioma para su comunidad desde la distancia o puede aventurarse a tocar las puertas de la integración de la sociedad de acogida, lo que implica negociar, más que luchar u oponerse, con los horizontes de expectativa que esta se ha forjado por las propias percepciones del Otro o por el mismo mercado literario que ha nutrido el imaginario. No es solamente el trabajo con la lengua extranjera, como lo ilustra Cioran y su camisa de fuerza al tratar de darle molde a su pensamiento en la gramática francesa, sino que es un trabajo constante con una visión del mundo que cambia, se desdice, aparece y desvanece.

Al elegir una autoetnografía sobre una serie de trabajos que todavía son manuscritos, pude observar un doble viaje: el físico que me llevo a escribir en español obras en las que no se referenciaba el país que dejaba atrás. Un ejemplo de esto, es el mismo cuento Sueño Cromático del Hombre Invisible de donde fue surgiendo la novela *L'Invisible Chromognon*. El segundo viaje comienza con la adopción del francés,

pero recuperando simbólicamente el país perdido. Tal es el estado de dicho despaisamiento. Ahora, me expongo en este momento a conjeturas e incertidumbres con respecto a lo que acontecerá. No puedo anticipar si *L'Invisible Chromognon* al ser publicado sea acogido como una novela quebequesa, debido a que su primera versión se escribió allí en francés y que mi nacionalidad canadiense valga como factor para determinar este ingreso. Pero, ¿pertenecer al canon literario de una de “las dos soledades”, como se le denomina a la cultura francófona y anglófona de Canadá a partir de la novela homónima de Hugh MacLenan, es ya hablar de una tercera soledad: la de la literatura inmigrante, sin importar la lengua y los temas tratados? Una soledad que se aumenta por la distancia de no estar allí y de seguir obstinándome en escribir en francés textos que no hablan directamente de mi situación, sino que recurren a mecanismos como la ciencia ficción –otra distancia más de aquello que en mi poesía he llamado *Distangustia*, poemas que escribo paralelamente a la prosa desde 2002, luego de los malogrados *Faux Jardis de Babylone*. Paralelamente, surge la duda de si es mejor intentar la autotraducción de la última versión de *L'Invisible Chromognon* al castellano. Se trata de otro proyecto, de otra postura que debe ser adoptada: el hecho de aceptar el retorno al país natal. Es aquí donde carezco de la neutralidad y la distancia crítica para, precisamente, sacar una conclusión.

Referencias

- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- Blanco, Mercedes. «Autoetnografía: una forma narrativa de generar conocimiento.» *Andamios. Volumen 9, número 19*, (2012): 49-74. Impreso.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Ávila Editores, 1992. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *La littérature Nazi en Amérique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2006. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997. Impreso.
- Brunel, Pierre. *La critique littéraire*. Paris: Presse Universitaire de France, 2013. Impreso.
- Carbado, Devon W, y otros. «Intersectionality: Mapping the Movements of a Theory.» *Du Bois Review*, 10:2. 2013. Pag. 303-312.

- Chow, Rew. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Nueva York: Columbia University Press, 2002. Impreso.
- Delbart, Anne-Rosine. «Être bilingue et écrivain français: les motivations du choix d'une langue d'écriture.» *Bulletin VALS-ASLA (Association suisse de linguistique appliquée)* 76. 2002. Pág. 161-178.
- Fenoglio, Irène Fenoglio y Lucile, Chanquoy. « Avant-propos. La notion d' « avant-texte » : point de rencontre pour une compréhension de l'écriture en acte.» *Langue française (n° 155)*. 2007. Pag. 3-7.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. «Prólogo.» *McOndo. Una antología de una nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996. Impreso.
- Jameson, Frederic. «La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional.» *Revista de Humanidades*. 23 (2011): 163-193. Impreso.
- Kurlat Ares, Silvia. «La ciencia ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá». *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII, Núms. 238-239 (2012): 15-22. Impreso.
- Meizoz, Jérôme. *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*. Ginebra: Zoé, 1998. Impreso.
- Muñoz Zapata, Juan Ignacio. *Le cyberpunk latino-américain: dystopies, virtualités et résistances*. Berlin: Éditions universitaires européennes, 2010.
- . <http://tatama-mecha-system.blogspot.com.co/> 2009-2011.
- . *Droga gorda 69*. Documento word, DG69-2011.
- . ««Tout est là-bas».» *Les Grands Prix Littéraires- Le Courier de Laval* Mayo de 2012: 17-18.
- . *L'Invisible Chromognon*. Documento word IC-fév2013.
- . *L'Invisible Chromognon*. Documento word IC-nov2013.
- . *El Invisible Cromognon*. Traducción por Cabeza de Vaca, Documento word TRAD.ESP.IC-Dic2013
- . «Ta mère est un vieux char.» *Solaris No. 189, hiver* (2014): 85-95.
- . «Parque Cranach.» 2014. *Cosmocápsula*. <http://cosmocapsula.blogspot.com.co/2014/07/cranach-por-juan-ignacio-munoz-zapata.html>.
- . «Tu madre es una chatarra.» *Cosmocápsula* (2015). <https://cosmocapsula.wordpress.com/2015/02/20/tu-madre-es-una-chatarra-por-juan-ignacio-munoz-2/>.
- . *L'Invisible Chromognon*. Documento word IC-juin2017
- Suvin, Darko. *Metamorphosis of Science Fiction. On Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso.
- Szeman, Imre. «Who is afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism, Globalization.» *The South Atlantic Quarterly*. Vol 100. No. 3 (2001): 803-827. Impreso.

JUAN IGNACIO MUÑOZ ZAPATA

Tešanović, Biljana. «Beckett et Cioran: se faire adopter par une langue.» *Études françaises aujourd'hui. Colloque des départements d'études romanes*. Ed. University of Novi Sad. Novi Sad, 2009. 101-108.