



IMAGINAR PAÍSES



Dainerys Machado Vento  
Melanie Márquez Adams

# IMAGINAR PAÍSES

ENTREVISTAS A ESCRITORAS  
LATINOAMERICANAS EN ESTADOS UNIDOS



De la presente edición, 2021

- © Dainerys Machado Vento
- © Melanie Márquez Adams
- © Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia  
[www.editorialhypermedia.com](http://www.editorialhypermedia.com)  
[www.hypermediamagazine.com](http://www.hypermediamagazine.com)  
[hypermedia@editorialhypermedia.com](mailto:hypermedia@editorialhypermedia.com)

Edición: Ladislao Aguado  
Maquetación y corrección: Editorial Hypermedia  
Diseño de colección y portada: Herman Vega Vogeler

ISBN: 978-1-948517-63-8

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

DOBLEMENTE AMERICANAS:  
SUMAR LAS RESISTENCIAS DE LA ESCRITURA

DAINERYS MACHADO VENTO



Una identidad regional une a las once escritoras entrevistadas en este volumen: todas se reconocen como latinoamericanas viviendo en Estados Unidos. Aunque, como en sus propias vidas, el lugar que otorgan a ese latinoamericanismo en sus obras es diverso. Ante la pregunta: ¿qué adjetivos le pondrías a tu sustantivo de escritora?, todas usaron el gentilicio de latinoamericanas en lugares muy diferentes de sus listas personales.

La identidad es tan compleja y móvil que, tal como afirma la cubana Kelly Martínez-Grandal en su entrevista, no basta con nacer en un país para ser una escritora de ese país. Una idea que confirma Lila Zemborain cuando se dice una argentina que no se considera solo una poeta argentina porque la mayor parte de su obra ha sido pensada desde New York. Las entrevistas que confluyen en este libro revelan que las relaciones con el lugar de nacimiento son tan variadas como las vidas de estas mujeres. La chilena Lina Meruane, por ejemplo, confiesa que se reconoció como latinoamericana después de llegar a Estados Unidos, pero que el ataque a las Torres Gemelas en 2001 también la puso de frente a su origen palestino; mientras la mexicana Franky Piña cuenta que nació en México como Francisco y con los

años se volvió Franky, Fran, habitando con el cambio de su nombre la fluidez de su existencia, una que no acepta, bajo ningún concepto, que sea catalogada como hispana. Jennifer Thorndike aporta un sutil cambio de perspectiva al otorgar más importancia a la región sobre la nación y definirse como una latinoamericana que nació en Perú.

De caminos más intrincados a nivel familiar y migratorio dan cuenta los testimonios de la venezolana Mari-za Bafle y la mexicana Rose Mary Salum. Bafle es hija de italianos migrantes, actualmente reside en New York y considera que posee raíces líquidas, como el niño que nacía en una balsa en medio del océano para protagonizar uno de sus cuentos juveniles. Por su lado, Salum confiesa haber aceptado hace poco tiempo las numerosas intersecciones de su escritura, especialmente después de reconocerse como una mexicana de origen libanes, que también es estadounidense y vive en Houston. Osiris Mosquea, quien se define como «poeta dominicana» y afinsa su trabajo creativo en las relaciones de su comunidad, escribe versos completamente marcados por el movimiento y la diversidad de la ciudad de New York, su nueva isla, mientras le canta a la negritud de Harlem. Disímiles perspectivas sobre el mismo tema presentan las entrevistas de dos puertorriqueñas de diferentes generaciones y con distintos recorridos personales: Anjanette Delgado, residente en Florida, quien se define como una migrante y Ana Teresa Toro, quien asegura que ha decidido conscientemente vivir en un país que no sabe que es país, una isla colonizada por Estados Unidos, a la que ella describe como anomalía en el siglo XXI.

Mi diálogo con Melanie Márquez Adams es la génesis de este proyecto, como explicaré más adelante. En él,

la escritora nacida en Ecuador aporta otro matiz a las complejidades de la identidad. Se ubicó como una *Latina writer* en la entrevista original, publicada en *Hypermedia Magazine* a principios del 2020. Sin embargo, ha titulado su libro más reciente *Querencia. Crónicas de una latinoamericana en Estados Unidos*. Asegura que esta diferencia se debe a su elección de politizar cada una de estas categorías sobre identidad cuantas veces sea necesario, y a su decisión de separar su personalidad como escritora de su identidad personal.

Son las diferentes aristas de todas estas visiones las que han hecho que también yo aprenda a identificarme como escritora latinoamericana, donde antes solo habría escrito «cubana». Estados Unidos, el territorio que habitamos y compartimos las doce mujeres directamente involucradas en este libro, ha tratado de diluirnos con calificativos como latinas, hispanas y otros similares que pretenden borrar nuestras diferencias culturales; pero a los cuales nosotras hemos transformado en comunidades con agencia política, manteniendo y defendiendo una voz literaria propia y un idioma: español o espanglish, tal como debaten las historias aquí reunidas.

Me gusta pensar que la multiplicidad de identidades que habitamos resulta, como mínimo, en que seamos doblemente americanas: americanas por nuestro país de residencia, Estados Unidos, ese que se ha apropiado injustamente del gentilicio de todo un continente; y americanas porque nacimos en dicho continente, América Latina, un espacio marcado sistemáticamente por la otredad. No se me escapa la paradoja de que estemos asumiendo el nombre que el conquistador español dio a la región; una tierra aún en pleno crecimiento a la

que el pueblo guna de Panamá y Colombia ha llamado Abya Yala. Mismo nombre que ha sido retomado como acto político por autoras feministas como la dominicana Ochy Curiel. Pero el feminismo también enseña que una resistencia no debería descartar a la otra, que son todas estrategias de empoderamiento que, siempre he pensado, pueden sumarse a favor de visibilizar sujetos históricamente silenciados; y en este libro se habla mucho sobre el valor que tiene escribir en español en Estados Unidos y cómo el gesto se ha vuelto, para algunas, una invaluable forma de resistencia que llega a derogar los límites institucionales impuestos al idioma.

Las identidades cambiantes que, incluso entre nosotras, nos permiten reconocernos de diversas maneras según el lugar desde donde nos enunciemos —identidades que fluyen, diría Franky Piña—, impactan nuestro lenguaje literario y temas de escritura; pero también nuestra vida privada. Tal como asegura Melanie Márquez Adams en su entrevista: «Las etiquetas, las identidades, son parte de la realidad cotidiana en este país y se permean en los distintos aspectos de crear, publicar y distribuir nuestra obra. No porque nos neguemos a ver o dialogar sobre un tema significa que deje de estar ahí, que ya no influya o afecte el entorno». A lo que agrega: «no quiere decir que permito que las etiquetas me definan. Las considero pautas, guías, puentes hacia distintas exploraciones y posibilidades».

Aunque son precisamente estas exploraciones uno de los ejes fundamentales de las once entrevistas que conforman este libro, no son el único. A las reflexiones sobre nuestros gentilicios se suman varios temas, que van desde la migración hasta el valor de las antologías contemporáneas en el campo de la literatura en

español en Estados Unidos, pasando por debates sobre feminismo, canon, políticas nacionales, traducciones, editoriales independientes y el *mainstream*. Los diálogos aquí presentes dan cuenta además de la consciencia de fundar espacios de divulgación artística que representen la pluralidad de Latinoamérica y de sus mujeres. Se trata de una consciencia compartida por la mayoría de las entrevistadas, quienes son o han sido directoras de revistas, editoriales, periodistas, gestoras culturales, abridoras de caminos que se han propuesto imaginar nuevos espacios para su obra y la de sus pares en medio de sus desplazamientos personales, mujeres que se han inventado nuevos países cuando se han quedado sin ninguno y que han compartido cada una de esas regiones imaginadas con otras creadoras.

En 2003, la escritora chilena Isabel Allende publicó su libro de memorias titulado *Mi país inventado*, donde exploraba su vida personal desde lo que ella considera como un exilio. En 2015, Pura Fernández editó el volumen *No hay nación para este sexo: la Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, donde se reúnen casi una veintena de ensayos que investigan vida y obra de autoras trasatlánticas, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, cubana que terminó sus días viviendo en España. En ambos títulos se enuncian varios de los fundamentos que son también base de estas entrevistas. Primero, que la exclusión es siempre una condición del exiliado o migrante, que puede adquirir otra dimensión si ese emigrado o exiliado se reconoce como mujer o sujeto no binario. Segundo, que, como afirma Kelly Martínez-Grandal, aunque todos los exilios son difíciles, estos se complejizan si se multiplican. Pero también si se

reciben por herencia o si se heredan a la prole, y pueden ser tan profundos que alcancen incluso a una colonia moderna como Puerto Rico. Tercero, que las mujeres encuentran uno de los poderes más importantes y una de sus formas más seguras de supervivencia artística en la creación de redes y espacios de divulgación.

La habilidad (o necesidad) histórica que hemos mostrado para crear redes intelectuales que sistemáticamente son silenciadas por la maquinaria patriarcal del mundo editorial y político ha permitido, a largo plazo, el nacimiento de diversas comunidades lectoras cada vez más estables y amplias. Por siglos, las escritoras que nos antecedieron supieron reconocer el valor de estas redes y apropiarse de ellas como una de sus formas de resistencia. Pura Fernández cita a la autora española, fallecida en Argentina, Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) quien ya advertía que «nada debiera ser tan satisfactorio para una mujer, como ensalzar los esclarecidos talentos de otras mujeres» (*Álbum Ibero-Americano*, 7-VI-1891: 243). Simone de Beauvoir apuntala esta idea en *El segundo sexo*, cuando asegura que, si la visión comunitaria o grupal hubiese predominado entre las mujeres, habría sido posible romper mucho antes el ciclo de dominio político y doble rasero legal y social al que se nos somete constantemente (22).

Estos argumentos seguramente serán tomados como exagerados por los adalides de la «normalidad», casi siempre enemigos de las corrientes feministas sobre las que se niegan a leer y a las que siempre califican de extremistas. Pero como esas personas son también aficionadas a los números, al «pruébame esa exageración que dices», me tomo el tiempo de hacer un ejercicio cuantitativo y tomar, al azar, tres de las antologías

que habitan mi librero: una de las más mencionadas en las entrevistas de este libro es *Se habla español: voces latinas en USA*, editada en el año 2000 por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet para la editorial Alfaguara. Las alusiones a esta antología son recurrentes porque dos de las autoras aquí entrevistadas fueron parte de ese importante volumen, que fijó la mirada sobre la producción en español que crecía en Estados Unidos. De los 36 nombres que conformaban el libro, solo seis eran personas que se identificaban como mujeres. *Poetas sin frontera*, también editada en 2000 por Ramiro Lagos para Editorial Verbum reunió a 43 poetas, 15 de ellos mujeres. Y el argumento inmediato sería que han pasado veinte años desde que se hicieron estas colecciones, que la situación ha cambiado para nosotras. Pero la esperada antología *La cerveza, los bares, la poesía*, editada en 2020 por Jesús García Sánchez para el hermoso número 1100 de la Colección Visor de Poesía, reúne a 116 autores, que abarcan desde el siglo I A.C. hasta el presente y solo 8 de esos autores son mujeres, incluida la actriz Marilyn Monroe. Se puede repetir el ejercicio con antologías de grandes o pequeñas editoriales basadas en Madrid, Miami o Ciudad de México y el resultado es siempre el mismo. Casi nunca un editor incluye a más mujeres que hombres, nunca tiene que hacer un balance numérico para «incluir» algunos hombres, porque siempre más de la mitad de sus autores lo son. Lo que significa que, aunque se nos quiera acusar de exageradas, cuando se habla de canon literario e historia, cuando se habla de literatura, «lo normal» sigue siendo, por mucho, lo masculino.

Más de un siglo después de que Concepción Gimeno de Flaquer falleciera, y a pesar de todos los cambios

positivos promovidos por el constante ejercicio colectivo de imaginarnos en el espacio público, las mujeres tenemos que seguir inventando los países (físicos o creativos) que como escritoras y seres humanos aspiramos a habitar. Más allá de cualquier ideología de género, siguen siendo necesarias estrategias para visibilizar la creación femenina, especialmente de quienes escriben en español en Estados Unidos y pueden llegar a ser parte marginal de un grupo ya marginalizado por instituciones nacionales, incluida la maquinaria estatal. Sobre todos estos temas también ofrecen nuestras entrevistadas sus muy diversos puntos de vista, especialmente cuando se enfrentan a preguntas tales como ¿sigue siendo necesario crear antologías dedicadas exclusivamente a voces femeninas? o ¿enfrentas más retos para publicar por ser mujer? Y digo que reflexionan sobre género y literatura «especialmente» ante estas preguntas porque sus perspectivas sobre el ser mujer atraviesan sus diversas respuestas. Ellas hablan sobre cuerpos femeninos también cuando cuentan sus experiencias como migrantes, como sujetos trans, cuando critican el racismo, o cuando se declaran feministas.

Es que el principal objetivo de este libro es proponer un diálogo sobre las diferentes aristas de la literatura escrita en español por mujeres dentro y desde Estados Unidos, a partir de las formaciones culturales, personales e ideológicas que definen a nuestras entrevistadas como un grupo representativo, pero no totalizador. Quienes se acerquen a sus opiniones encontrarán un rompecabezas de identidades, transversalizado por la raza, el género, la edad, las diferentes ciudades donde viven; todo lo que ilumina distintas zonas del mismo fenómeno: ser una mujer que escribe en español en te-

ritorio estadounidense. De más está decir que un libro como este es todas las voces e interseccionalidades que incluye, pero es también las autoras que no tuvieron tiempo para ser entrevistadas, y es la ausencia de muchas otras que admiramos, pero consideramos demasiado cercanas para invitarlas a participar.

La historia del presente proyecto es como sigue: en enero de 2020 le hice una entrevista a Melanie Márquez Adams, que fue publicada semanas después en *Hypermedia Magazine* con el título «Escribir sin tener un país». Una edición revisada y ampliada de aquel primer diálogo funciona ahora como especie de epílogo para este conjunto. Porque, debido al interés que despertó en la editorial, otras diez entrevistas fueron hechas a dos manos, por la propia Melanie y por mí, a las autoras Lina Meruane, Franky Piña, Lila Zemborain, Anjanette Delgado, Osiris Mosquea, Ana Teresa Toro, Jennifer Thorndike, Rose Mary Salum, Mariza Bafile y Kelly Martínez-Grandal. Todas fueron entrevistadas en un lapso de pocas semanas, a partir de un cuestionario semiestandarizado, donde se repitieron algunas preguntas y se agregaron otras personalizadas.

En este sentido puede afirmarse que hay dos tipos de preguntas en estas entrevistas: unas completamente vinculadas a la vida y obra de cada autora, muy personales en algunos casos; y otras que se repiten, a veces literalmente, de una entrevista a otra y que indagan principalmente en temas como la identidad y el español como idioma de escritura creativa en Estados Unidos. Este segundo tipo de preguntas genera una especie de diálogo indirecto entre las entrevistadas que, consideramos, permitirá a quienes lean todos los textos acercarse a diferentes fenómenos anclados a la producción

literaria en Estados Unidos y América Latina. Acaso la presencia más fuerte de Melanie Márquez Adams y mía se debe precisamente en la selección temática de esos cuestionamientos que se repiten y que reflejan, de cierta manera, nuestras propias preocupaciones literarias y existenciales. Ya que mi coeditora estudió un máster en escritura creativa en la Universidad de Iowa, se reitera el diálogo con algunas entrevistadas sobre las características y carencias de los programas de este tipo; debido a que yo he investigado por más de diez años las relaciones entre medios de prensa y literatura aparecen preguntas sobre el papel de la crítica en la valorización del canon. A veces nuestras dos perspectivas se funden en una sola pregunta, o dan a luz a temas completamente diferentes; siempre con el oído atento a aquello que las entrevistadas quieren realmente expresar, siempre flexibles a sus historias.

La amabilidad, el tiempo y el entusiasmo de todas hicieron posible concretar este proyecto cuando las condiciones parecían las más adversas. El mundo ha girado de manera vertiginosa y extraña en los últimos meses. Las crisis de salud, racismo y feminicidio se han multiplicado en todo el mundo, incluido Estados Unidos, avivadas muchas veces por el sensacionalismo de medios de prensa y por la histeria de las redes sociales. Pero en medio de tantas extrañezas, justo es reconocer que ha prevalecido la vida. En marzo de 2020 nació Nicanor, el pequeño poeta de Ana Teresa Toro; como ahora nace esta obra, concebida también como hija de su tiempo, por los temas que trata, y por el uso que hizo de nuevas tecnologías de comunicación, para desafiar al temporal de las malas noticias y acortar distancias entre entrevistadas y entrevistadoras.

Las entrevistas aquí reunidas fueron hechas por correo electrónico, en reuniones por Zoom y vía WhatsApp. Si bien la primera forma de contacto ha sido bastante recurrente en el periodismo de la última década, las dos últimas han nacido de experiencias más recientes y de tecnologías de comunicación relativamente novedosas que hemos aprendido a explorar más a raíz de la crisis de salud pública que confinó a millones de personas de todo el mundo a sus hogares. Puede decirse entonces que este libro no se concentra (para nada) en la perspectiva de las autoras sobre el coronavirus, sino que nace a partir de la pausa y el (re)conocimiento que nos impuso la crisis a todas. Por ello cada entrevista gira en torno a proyectos de escritura, a temas políticos, sociales y literarios, a historias de vida y también en torno a las esperanzas compartidas. Porque necesitamos tener esperanzas.

Mientras las entrevistas hechas por correo electrónico fueron modificadas muy levemente en el proceso de edición, las realizadas por Zoom y WhatsApp sí fueron sometidas a un trabajo de redacción más profundo, que permitiera transformar la expresión oral de las entrevistadas en una escrita, manteniendo siempre intactas tanto la voz de las escritoras, como sus intenciones y muchos de sus coloquialismos, especialmente aquellos que no obstruyeran la comprensión de la lectura.

Los detalles de estas estrategias para hacer entrevistas y sus diferentes métodos de edición significan que produjimos estos diálogos con los manuales clásicos de periodismo en mente. José Acosta Montoro aseguraba en *Periodista y literatura* (1973) que las entrevistas «nacen de una realidad, de una necesidad de crítica social, de expresión personal ante los demás, y que se conver-

tirán en la aportación más valiosa con que en el periodismo devuelve a la literatura cuanto esta ha contribuido a su desarrollo» (275, t. 1). Poco ha cambiado la naturaleza de la entrevista de personalidad desde que fuera escrita esta definición. Y, como Juan Cantavella, en el *Manual de la entrevista periodística* (1996), nosotras consideramos que hacer entrevistas es también estar en disposición de entablar un diálogo profundo, que nazca de un acto de escucha empática, formas de relación social tan necesarias en estos tiempos.

Otra de las condiciones que Cantavella anota como imprescindible para el tipo de entrevista que aquí proponemos es que estas nos acerquen a personas que tienen algo que contar (12). Por eso las entrevistadoras hemos pretendido colocarnos como meras intermediarias entre lo mucho que estas escritoras tienen que decir y las personas que las leerán. La tarea no fue fácil. Algunas de nuestras entrevistadas resultaron parcas para hablar sobre sí mismas, a pesar de poseer una amplia producción literaria; otras, por el contrario, muy prolíficas, a lo que se suma que algunas ostentan la condición de ser ellas mismas hábiles entrevistadoras, como Ana Teresa Toro y Mariza Bafile, quienes han ejercido por años el periodismo en más de un idioma. Pero, otra vez, el sentido solidario que da luz a este libro facilitó el proceso y acertó todas las distancias geográficas, simbólicas y culturales.

Como resultado final, las entrevistas aquí reunidas no iluminan solamente las obras de las escritoras entrevistadas, sino que abren la puerta al trabajo de otras autoras, traductoras, editoras, caricaturistas que han colaborado con ellas durante décadas. Queda claro que este libro reúne once entrevistas como bien podría reunir cincuenta o cien. Para honrar ese fenómeno mayor del que este volu-

men da cuenta, hemos decidido crear un Índice de Nombres al final del libro. De dicho Índice se han excluido a nuestras entrevistadas y los títulos de sus propias obras, y se han incluido los nombres de otras escritoras, escritores, libros, medios de prensa, políticos, universidades y editoriales mencionados por ellas, y que dan fe de que este libro, afortunadamente, podría haber tenido muchas formas. El objetivo de un proyecto como este nunca es excluir, sino iluminar la perspectiva a la que se acerca. Por eso partimos, sin complejos ni demasiadas contradicciones, del hecho de que este no podría ser un libro total ni totalizador, pero que sí era uno muy necesario.

Es que, en los últimos años, una pregunta con diferente enunciado parece volverse recurrente en medios de prensa, revistas especializadas e incluso en el espacio privado de quienes nos dedicamos a la literatura: ¿por qué han ganado tanta visibilidad obras de mujeres escritoras como Mariana Enríquez o María Fernanda Ampuero?, ¿por qué estamos leyendo más a Elena Garro?, ¿por qué las mujeres ocupan cada vez más espacios en la literatura?, ¿por qué sus voces suenan más?, ¿por qué sus libros están siendo más publicados? Lamentablemente, la respuesta parece estar precisamente en las múltiples crisis sociales que también fomentaron el nacimiento de este volumen. Francine Masiello en su ensayo *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, argumenta que, en períodos de crisis sistémicas, las mujeres cuentan con márgenes de actuación más amplios y con más posibilidades para desafiar al poder hegemónico:

[...] cuando el Estado se encuentra en transición de una forma de gobierno a otra, o de un período tradi-

*cionalista a un programa más modernizante, hallamos una alteración en la representación del género. Surge una configuración diferente de los hombres y las mujeres, modificada según el período histórico y la naturaleza de la crisis nacional. Además, para los especialistas en literatura, las transformaciones en la representación del género y de la nación en la literatura significan una apertura hacia diversas y amplias áreas de preocupación, una de las cuales, y fundamental, es la cuestión del lenguaje. (17)*

Jean Franco defendía en los años noventa del siglo pasado una idea similar en su texto «Going Public: Re-inhabiting the Private». Según Franco, la división entre espacio público y privado, «had been the basis for the subordination of women by historic capitalism» (65). Ella entiende que en momentos de crisis esta frágil barrera entre los espacios desaparece, favoreciendo una identidad con más poder para (entre) las mujeres.

El hecho de que nuestras entrevistadas tengan fechas de nacimiento que van desde la década de 1950 hasta la de 1980, que sus lugares de nacimiento ocupen el mapa de norte al sur del continente latinoamericano, incluyendo sus islas, que escriban poesía, teatro, narrativa y no-ficción, prueba que las mujeres siempre hemos estado escribiendo, alzando la voz, creando poéticas; pero que el desplazamiento del sistema en crisis es efectivamente el suceso que mejor nos permite desafiar al poder patriarcal y ocupar más espacios públicos. Tengo la esperanza de que, esta vez, podamos revertir la desigualdad genérica del canon literario y de los espacios de divulgación artística de una vez para siempre, que la crisis sea tan profunda que no podamos volver al esta-

do anterior y sigamos siendo estas voces imposibles de soslayar. Tengo la esperanza de que muy pronto nadie tenga que cuestionar la visibilidad de las mujeres y de que lo masculino deje de ser lo normalizado.

Por eso estas entrevistas tienen múltiple valor, porque se trata de mujeres hablando en el espacio público sobre ellas mismas, sobre sus cuerpos, sobre la política de sus países, sobre sus errores y aciertos. Y si hay mediadoras entre su discurso y el público esas mediadoras son otras mujeres con preocupaciones similares, trabajando porque se cierre el ciclo de desigualdad al que por siglos y sistemáticamente se nos ha sometido. No somos víctimas. La prueba es que aquí seguimos, luchando, sumando resistencias, imaginando países, contando nuestras historias con toda la honestidad y el afecto que llevamos dentro.

*Miami, 4 de agosto de 2020*



LINA MERUANE:  
ESCRIBIR DESDE LA INCOMODIDAD



Lina Meruane asegura que escribir es una reacción a la incomodidad social; a una incomodidad transversalizada por el cuerpo, la enfermedad, el lugar de origen, el ser mujer; una incomodidad compartida por los sujetos del sur global latinoamericano. De la confrontación permanente de este estado nacen la mayoría de sus novelas como *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012), ganadora del xx Premio Sor Juana Inés de la Cruz en México y *Sistema nervioso* (2018); y ensayos como *Volverse Palestina* (2013) y *Contra los hijos* (2014). Si en *Volverse Palestina*, la autora reflexiona sobre su memoria individual al recrear la historia de una comunidad árabe que ha sufrido diferentes formas de silenciamiento y opresión; en sus tres novelas sobre cuerpos femeninos enfermos, Meruane también refleja de alguna manera otra memoria, más íntima, la asociada a su propia condición médica y a una educación marcada por sus padres, ambos médicos, quienes hablaban de los casos de sus pacientes en torno a la mesa. El conjunto de su obra resulta entonces una expresión de las transversalidades de su vida, acumulación de identidades y memorias, donde el lenguaje es un mecanismo que exhibe la rebeldía de cuerpos usualmente descartados por la sociedad.

Cuando en 2018, Meruane llegó a Alemania para recibir la prestigiosa beca del Programa de Berlín Artistas en Residencia: DAAD, le preguntaron en una entrevista cómo había sido vivir en persona los dos 11 de Septiembre que han marcado la historia reciente de América: el asesinato del presidente chileno Salvador Allende, en 1973, y el ataque a las Torres Gemelas, en 2001. El primero se refleja en los rigores del disciplinamiento que viven, y que transgreden sus personajes, aseguraba Meruane. El segundo, como una repetición invertida de la violencia, la ayudó a conciliarse con su pasado, explica en esta entrevista. Lina Meruane vive en New York, donde es profesora de literatura global y de escritura creativa en español. Habla abiertamente sobre estas y otras influencias en su obra, así como la de identificarse como latinoamericana entre la multiplicidad de los inmigrantes, de sentirse muy chilena en todos lados menos en Chile. Como en sus libros, su palabra oscila con total naturalidad de la experiencia íntima a la memoria colectiva.

**¿Qué significa para ti ser una escritora chilena en la ciudad de New York?**

Los chilenos somos tan pocos dentro de nuestro país, que fuera somos algo minúsculo. En New York, ser chilena es una rareza y poco más. No tiene ninguna diferencia significativa, porque los latinoamericanos y las latinoamericanas caemos siempre en el gran saco de los latinos o latinxs. Yo nunca me he sentido muy identificada con esa categoría de latinx, que describe a gente que nació aquí, o que llegó joven y que escribe en inglés, y yo no escribo mi ficción en inglés. Yo solo escribo algunos *papers* en inglés, nada más.

Donde sí significa mucho lo de ser chilena en New York es en Chile, porque se mira New York con cierta

ansiedad y cierto arribismo. Me he pasado la vida diciendo que yo no vivo en Central Park ni soy vecina de Yoko Ono, como alguien dijo en un blog, ni soy especialmente privilegiada más allá de que vivo en una ciudad que tiene una imagen muy chic, pero mi vida no es chic. Vivo lejos del centro, en un departamento pequeño, el traslado en metro es de 45 minutos, tengo un trabajo con un contrato inseguro, aun cuando renovable, y por supuesto esto es mucho, no me quejo, esta es la vida que elegí y es la vida que me gusta, pero no se corresponde con la fantasía exitista de las clases medias y altas chilenas.

Ahora, donde a mí más me interesa ser chilena en New York es en mi literatura: las tres novelas que escribí desde que llegué a la ciudad, transcurren en dos espacios que a veces se nombran como Santiago de Chile y New York, y a veces son solo vagamente reconocibles pero en mi imaginación son los mismos. Las protagonistas circulan, se mueven y piensan en estos dos lugares de manera casi simultánea. Mis novelas revisan la relación entre Chile y Estados Unidos; importa recordar que Estados Unidos apoyó el golpe de Estado de 1973 y sostuvo a la dictadura chilena, que usó a Chile como un laboratorio de experimentación neoliberal. Chile todavía porta la impronta estadounidense, y la fantasía de haber sido elegida por los Estados Unidos, de querer emular a los Estados Unidos. Me estoy refiriendo a las élites, sobre todo, pero son las élites que han dominado el país e inculcado un modelo de sociedad neoliberal. Mis personajes son conscientes de esto; en *Sangre en el ojo* hay un pequeño paralelo entre el 11 de Septiembre chileno y el bombardeo al edificio de gobierno (La Moneda) y la explosión y caída de las

Torres Gemelas que también ocurrió un 11 de Septiembre. Yo era una niña, vivía en Santiago para el primer 11 de Septiembre, y era una adulta en New York para el segundo. Esa sintonía para mí ha sido muy productiva, muy poderosa para pensarla en la literatura.

**Podría decirse que, en América Latina, son tres o cuatro los países con más hegemonía en el canon literario de la región. ¿En qué mapa literario te ubicas?**

En efecto, algunos países latinoamericanos tienen una presencia literaria muy fuerte, conectada al hecho de que tuvieron una industria editorial fuerte, con ediciones, traducciones y mucha circulación continental. En el habla hispana son, sobre todo, México y Argentina, y Brasil en el ámbito portugués.

Yo, por supuesto, no me siento para nada parte del canon literario argentino por más que me encanta su diversa literatura, ni del canon mexicano, por más que sea seguidora de su gran literatura. Las literaturas nacionales responden a una historia colonial específica, localizada, y a la influencia de las culturas que habitaban cada zona, la presencia de los esclavos negros y asiáticos, las migraciones internas y al desarrollo republicano posterior. Cada uno de nuestros países ha desarrollado referentes culturales y lingüísticos diversos; usos de palabra, jergas, y acentos distintos; entonces, a la vez que me resulta cercana, me resulta también incomparable una novela mexicana y una peruana o boliviana. Y hay tradiciones más orales que otras, la chilena se distingue, pienso, por un uso del lenguaje a ratos experimental y muy asentado en la producción de una voz, de una entonación. En Chile nos encanta leer en voz alta a diferencia, por ejemplo, de Argentina donde la prosa es monótona y hay menos entusiasmo

por la lectura. La tradición chilena en la que yo me formé es más experimental en su lenguaje, en su ritmo y trabaja una musicalidad. Pienso en autores canónicos como José Donoso, Carlos Droguett y Diamela Eltit, pero también en autores más jóvenes como Alia Trabucco Zerán, por ejemplo, que trabaja el chilenismo, que rescata el habla popular, la poesía de ese lenguaje y a mí me resulta muy bello, con mucha potencia. Y digo que es una tradición muy chilena porque está muy presente en los poetas de Chile. Creo que tiene que ver con el hecho de que Chile no fue un virreinato sino una capitánía general y, en cierta medida, es una nación que quedó menos dominada por la corrección lingüística de la metrópoli, se dio más licencia, se permitió más desorden y se respetó menos o se tuvo menos acceso a las tradiciones lingüísticas y literarias españolas.

Con todo esto quiero decir, regresando a la pregunta, que yo me siento muy chilena adonde voy. Soy una escritora chilena en New York escribiendo en chileno y soy una escritora chilena en cualquier parte del mundo. Tal vez donde menos chilena me siento es en Chile, porque ahí sueno extraña, sueno un poco extranjera, modulo demasiado, termino las palabras, se me nota el contagio con las lenguas con las que vivo afuera. Esas que afuera nadie nota, cuando me escuchan completamente chilena.

**¿Existe una intersección de tu carrera literaria con tu camino como migrante?**

Absolutamente. Yo soy nacida y criada dentro de una familia inmigrante, por ambos lados. Por el paterno están los abuelos palestinos y por el materno, los bisabuelos italianos. (Hay un cuarto que no se sabe de dónde es, me gusta pensar que puede ser mapuche). En

mi casa siempre estuvo presente el relato de la migración y la certeza de venir de otro lugar, por más que mis padres y mis hermanos y yo hubiéramos crecido como chilenos comunes y corrientes, sin intervención de esas otras lenguas o esa raigambre extranjera que estaba algo apagada en la identidad. Era una identidad chilena que se sabía mezclada, que reconocía ese venir de otro lugar en condición migrante. No había ni sufrimiento ni sobresalto en ello. Eso cambió cuando llegué a Estados Unidos, en el año 2000; se me hizo saber de múltiples maneras que yo era migrante sudaca, que era migrante latinoamericana con un visado de estudiante que tenía un tiempo determinado de duración. Recuerdo que cuando yo estaba tramitando mi tarjeta verde, tuve que viajar y a la vuelta me pararon y me metieron en la piecita chica de la migración. Me tuvieron mucho rato, los agentes repasaban mi información en una pantalla, y se referían burlonamente a mis intenciones de quedarme, a mi matrimonio «para conseguir papeles»; me latía tan fuerte el corazón, del miedo a que me deportaran, que me enchufé los audífonos y subí la música en mi teléfono para no oírlos y no dejarme amedrentar. Al rato me llamaron, y me estamparon los papeles. Esa violencia no fue nada comparada con la que sufren tantos en la frontera, pero me dio una muestra de lo que es ser migrante en este país, estar siempre a merced de otros que deciden por ti aun cuando tus papeles estén en regla.

Esas experiencias ocurren estando «fuera de lugar» y dan cuenta de lo que es no estar protegida por tu nación y por tus leyes, que, como sabemos, pueden ser igualmente violentas o más violentas con la ciudadanía propia, porque el Estado no es necesariamente una ga-

rantía de protección, pero al menos una tiene derechos establecidos por la ley que puede o debiera poder usar a su favor. Una migrante no tiene ni eso. En la migración se está más a la intemperie. Algo de esa desprotección se manifiesta en mis novelas. Esa angustia, esa violencia. Aparecen los aviones, los pasos fronterizos, el cambio de lengua y el estar perdida entre lenguas. Y hay un elemento que se agregó a todo esto: en Estados Unidos yo no solo era una migrante latinoamericana, sino que también una migrante árabe; es el momento en que caen las Torres Gemelas y hay un fuerte discurso islamóforo, sobre todo antipalestino y antimusulmán.

La misma mañana de la caída de las Torres Gemelas me llamaron por teléfono para avisarme de lo que estaba pasando, y yo, que iba de salida a dar clases a la universidad como estudiante graduada, me devolví y prendí la tele. Esto lo cuento luego en un libro que se llama *Volverse Palestina*. Mientras yo veía la televisión estaban mostrando sin filtro lo que sucedía. Los periodistas gritaban en pantalla, en tiempo real. Se tiraban gente desde los pisos altos de las Torres Gemelas. Fue muy impactante todo eso, pero también me impactó, como recién llegada, que mostraban las caídas de las Torres Gemelas y luego mostraban a Yasser Arafat diciendo «I am so shocked», y después mostraban a unos niños palestinos levantando los brazos en celebración de algo. No se sabía qué estaban celebrando. Esa secuencia de la caída, Arafat y los niños se repitió muchas veces. Quedaba muy en claro que la televisión ya había hecho su juicio y había adjudicado responsabilidades que luego resultaron ser completamente erróneas. Pero yo tuve esa sensación extraña de no solamente ser inmigrante latinoamericana, sino que de portar un ape-

llido árabe y estar, en cierta medida, en doble riesgo.

Eso despertó mi conciencia de palestinidad que en Chile estaba muy aplanada. Los palestinos que llegaron a Chile a principios del siglo xx fueron una comunidad que se asimiló muy rápidamente, entonces ya no era discriminada. Yo nunca me sentí en peligro por portar mi apellido. Pero en Estados Unidos sí sentí ese peligro, y todas esas experiencias se han ido traduciendo, se han ido integrando en mi trabajo ensayístico y narrativo.

Luego fui a Palestina, hice toda una inmersión en esa identidad que estaba en latencia y me encontré con la imposibilidad de realizar en mí una identidad palestina, la imposibilidad de un regreso material, porque no hay algo concreto a lo que regresar y porque tampoco la palestina es una esencia; ninguna identidad lo es, ninguna puede ser rígida. Desde entonces ese movimiento y esa migración se volvieron fundamentales en mi obra. Con esto quiero decir que la migración, ya sea histórica de mi familia y la mía particular han marcado mi forma de mirar al mundo y, por supuesto, me hacen consciente de la vulnerabilidad propia y ajena. Yo creo que ha sido muy determinante en mi manera de pensar.

**Entonces ¿te consideras una escritora latinoamericana, latina, o latinx?**

Como decía antes, me considero una escritora chilena y desde que estoy en Estados Unidos, me considero una escritora latinoamericana. Latinx no. No por desprecio o discriminación racial o de clase con esa comunidad. Sencillamente, porque yo llegué a Estados Unidos a los 30 años y, por lo tanto, soy formada y criada en Chile y mi conciencia es latinoamericana y se escribe en castellano. Yo no escribo en inglés, ni quiero

escribir mi ficción en esa lengua. Escribo en inglés por cosas de trabajo, sobre todo; pero escribir en castellano es una decisión política. Querría que se reconociera que el español es una lengua de escritura literaria en Estados Unidos y no una lengua minoritaria, migrante, de las madres, la lengua doméstica, como se le suele considerar. Te cuento una anécdota que para mí fue un hecho muy importante, un hecho histórico realmente: Yo pedí una beca de la National Endowment for the Arts para escribir mi novela *Sangre en el ojo*, la pedí para escribirla en castellano. Suponía que no me la iban a dar, porque no soy capaz de escribir en inglés como escribo en castellano. No tengo ni las expresiones ni el ritmo, no tengo la prosa y llegar a ella, de ser posible, exigiría demasiado esfuerzo y le quitaría el placer a la escritura. Sencillamente no pienso en inglés. Pero mandé una traducción de lo que tenía del texto y la eché a rodar y resulta que me dieron esa beca y me la dieron sin cuestionarme la lengua en la que yo iba a escribir, cosa que me pareció extrañísima, pero, como decía mi abuela, no hay peor trámite que el que no se hace.

Un año después, alguien me comentó que se había enterado de la discusión que hubo entre el jurado de esa beca, y que la discusión había sido en términos lingüísticos. En ese jurado participaban unos diez escritores y personas de la cultura, y había dos que eran originalmente de cultura latina o latinoamericana y ellos defendieron la idea del español como una lengua literaria de Estados Unidos. Se armó tal pelotera y estas dos voces influyentes del mundo del español lograron imponer mi nombre, lograron que se me diera una de esas becas para escribir la novela. Fue la primera vez y no sé si se habrá repetido, por eso digo que es históri-

co. Me encanta haber generado esa polémica, generado esa discusión y ese *awareness* de que no solamente habemos escritores en español y en otras lenguas, sino que también hay personas completamente integradas a la cultura estadounidense que están dispuestas a dar estas batallas. La anécdota me parece significativa no tanto por haber ganado la beca, sino por lo que esa postulación pudo significar en términos de apoyo y de aporte a nuestra lengua en este país.

**Además de novelas y cuentos, has escrito varios ensayos y crónicas. ¿Cuáles te parece que son algunas de las diferencias fundamentales entre escribir ficción y no-ficción?**

Para mí, la diferencia no es que la ficción no contenga realidad y que la no-ficción no contenga algo de imaginación, sino que en el hecho de que la ficción no se compromete con contar una realidad verificable y que se toma todas las licencias para imaginar qué pudo suceder, para plantear muchos más ángulos y aristas y preguntas de las que la de las que hubo en la propia realidad. Mientras que en la no-ficción, el pacto con los posibles lectores es que yo me comprometo a contar las cosas tal como las vi, aunque sea desde un lugar muy subjetivo y aunque me permita imaginar qué, por ejemplo, piensa el otro que está frente a mí mientras me observa. Pero siempre con ese cuidado de decir que yo estoy imaginando que eso es lo que el otro piensa o lo que yo creo que el otro o la otra va a hacer. En ese sentido, doy cuenta de que yo estoy haciendo un ejercicio de imaginación que es el que hacemos todos, todo el tiempo, y que se vuelve nuestra realidad percibida. Pero doy cuenta de que esa no es necesariamente la verdad del otro, sino que la verdad que yo proyecto

sobre ese otro. Ahí me parece que hay una responsabilidad por quedarse cerca de lo real, de lo verificable, y también de darle señales a quienes leen de cuál es el proceso mental en el que estoy.

Se podría decir que muchos latinoamericanos que vivimos en Estados Unidos, tenemos una relación complicada con este país. En una entrevista para *The Paris Review*, la autora canadiense Margaret Atwood dice que «*complication is a matter of how you perceive yourself in an unequal power relationship*». ¿Cómo percibes tu obra literaria y a ti misma dentro de dicha relación?

¡Qué linda cita! Me gustaría ampliar esta pregunta porque siento que no es solamente una condición latinoamericana la de la incomodidad y la de complicación en la relación con el estado-nación en el que vivimos o del que somos parte. Yo creo que la incomodidad y estar en contradicción, en complicación, con el mundo en que vivimos, con la nación de la que somos parte y del espacio en el que habitamos es una condición compartida por la gente que escribe. Realmente no puedo imaginar que alguien que escriba lo haga desde la comodidad, eso me parecería extraño, incongruente, y me pregunto si el resultado de eso sería literatura. Yo como chilena, como migrante, como mujer, desde mi cuerpo enfermo, desde mi situación, desde todas mis experiencias, siento una incomodidad persistente con el mundo en el que vivo. Por eso escribo, para manifestarme, para manifestar esa incomodidad. Esa incomodidad que es mía, pero también es compartida con tanta gente.

Y no digo que, para escribir esa complicación, una tenga que escribir sobre el grupo social al que una no

pertenece o apropiarse del discurso racial o de las preocupaciones queer o de las angustias territoriales de colectividades de las que uno no es. Lo pienso más bien como una manera de manifestar una incomodidad que acaba siendo universal; no tenemos que ser todos iguales para experimentar esta desazón con el mundo y yo creo que, por supuesto, en eso también cae la literatura latinoamericana: fuera de su contexto de producción experimenta una gran dosis de prejuicio, una gran dosis de ninguneo, una gran dosis de violencia explícita y de micro violencias. Y eso genera, por un lado, tener que estar siempre en una pelea agotadora; pero, por otro lado, tiene el efecto de mantenernos despiertos hacia la injusticia, hacia la precariedad, hacia la violencia. Nos hace permanecer comprometidos con lo humano.

**Has dictado clases en el Máster de Escritura Creativa (MFA) en español de la Universidad de New York (NYU). ¿Cuáles son las diferencias entre este y otros programas de escritura creativa en Estados Unidos o en Latinoamérica?**

Yo soy escritora invitada en ese Máster desde que era estudiante graduada y se estaba formando el programa, y he enseñado ahí de manera intermitente. Intermitente también porque ha coincidido con becas en los semestres en que me podrían invitar. Entonces tengo una experiencia limitada en términos de cursos, de contenido y de talleres. Y los talleres que he impartido en otros lugares han sido muy cortitos. Que sé yo, un diplomado de no-ficción en la Universidad Autónoma de México; un seminario de traducción en Edimburgo, que fue una semana bastante intensa, pero solo una semana afortunadamente; cuatro clases de escritura creativa en Islandia y talleres aún más cortos en diferentes lugares; esos talleres de una sesión o dos sesiones

o cuatro sesiones no se pueden comparar con lo que se trabaja en un semestre y la diferencia fundamental es que en las sesiones que son únicas o de dos o de cuatro, son un poco más de *lecture* y se usa un texto para examinar una serie de problemas o bien hablar de la escritura propia y comentar con los asistentes cuáles han sido las soluciones a ciertos problemas que una ha ido encontrando.

En un taller de más larga duración la apuesta es distinta: se trabaja mucho más cercanamente con los textos de los asistentes a la manera tradicional, con lecturas de esos textos, con ronda de comentarios de los demás compañeros y luego con un cierre que siempre lo doy yo, no solamente con comentarios textuales puntuales, sino también una lectura ideológica y una relación de ese texto con otras escrituras e incluso otras artes. Esto permite una reflexión más profunda que va desde el detalle de lo escrito hasta la inserción de lo producido en un contexto cultural más amplio y una reflexión sobre los imaginarios que se están trabajando en ese texto y la intervención que realiza ese texto en el campo cultural.

Yo siempre le di clases de escritura a gente hispanohablante y siempre he insistido mucho en que no hay ni debe haber una fórmula en la escritura. Porque una de las cuestiones que más me preocupa de la producción literaria norteamericana, sobre todo la más joven, es que da la impresión de que se está leyendo siempre el mismo libro, que todos están contruidos de la misma manera, que los personajes hablan de la misma forma de un libro a otro. Eso aniquila lo que una espera encontrar en una escritura, que es una frescura, una cierta irreverencia, una salida de lo normativo. Esas escri-

turas más desafiantes son las que yo privilegio. Siempre aliento a los jóvenes asistentes a mis talleres a tomarse todas las libertades y luego ver qué es lo que funciona y qué es lo que no. Si partimos de limitarnos nunca vamos a descubrir qué era lo que nosotros teníamos que decir y cómo lo queríamos decir. Y el punto es trabajar precisamente para lograr eso, que es llevar a cabo el qué y el cómo.

**¿Qué tipo de ventajas representa para un escritor o escritora latinoamericana pasar por un MFA? ¿Existe algún tipo de relación entre estos programas y el *mainstream* editorial?**

Valoro mucho la experiencia formativa del taller literario, yo misma tuve oportunidad de asistir en mis años formativos; eran talleres en la casa, en una sala, nada formal, pero donde yo aprendí a leer como escritora, sobre todo, y eso tuvo un enorme impacto en mi escritura. La institucionalización de los talleres es, sin embargo, distinta, porque un título es una promesa de algo, de una capacitación sobre todo en la educación de una escritura y un tiempo de escritura y de encuentro con otros que escriben y se leen en simultáneo. Estos programas se han multiplicado en América Latina, pero sus alumnos suelen ser todos compatriotas. Al MFA de NYU asisten, en cambio, jóvenes escritores de las Américas y eso es, por supuesto, una ventaja formativa y una experiencia única. Pone en relación una diversidad de tradiciones literarias y de voces, así como diversas maneras de escribir, referentes, estilos, variaciones y experimentaciones lingüísticas que son muy significativas y enriquecedoras. Está la posibilidad de conocer a escritores más consagrados con visiones diversas sobre la escritura, de orígenes diferentes, y todo

esto amplía los horizontes de la escritura de maneras muy estimulantes. Ese dinamismo, esa ampliación de la geografía permite, a la larga, poner en circulación las escrituras que se producen por un territorio ampliado. Y, por supuesto, está lo que te entrega un lugar nuevo en términos de movilizar todas esas reflexiones que uno hace al salir de su propio contexto cultural, social, ideológico.

Pero me parece que una cuestión que importa tener en cuenta es que el lugar y el *network* que propicia ese lugar sirven hasta ahí nomás. A ningún escritor lo levantan el lugar o las redes que pueda establecer, o no por mucho tiempo. Lo que sustenta a un autor o autora es su escritura, eso es lo único. Muchos creen que poner el pie en los Estados Unidos es garantía de entrada en el *mainstream* literario de los Estados Unidos, pero eso es falso, al menos para libros latinoamericanos. A nuestros escritores todavía se les pide que cuenten una historia conocida, o tal vez dos, la historia del *Latin lover* o bien la historia de las dictaduras y de la violencia, que son las historias que el *mainstream* conoce de América Latina y quiere ver, digamos, confirmada o reforzada. Esto con el agravante de que gran parte de los editores que publican traducción no hablan ni leen español y no se comprometen con una obra más desafiante, salvo que haya un traductor o traductora que les pueda convencer. La frontera de la lengua hace más difícil el ingreso al campo literario estadounidense para un escritor o escritora latinoamericana sin traducciones previas y que, además, esté escribiendo sobre temas que no se ajustan a las expectativas editoriales.

Entonces, las expectativas deben ser formativas y centrarse en las ventajas que un MFA ofrece para la

escritura. Y tener en cuenta que lo que te hace escritor no es el diploma sino la escritura misma. Porque un MFA habilita, en rigor, para la enseñanza, pero no es un pasaporte hacia la publicación ni hacia el *mainstream* editorial —yo en lo personal no buscaría entrar a ese *mainstream* porque puede ser más una máquina de moler escrituras que otra cosa. Como escritora y como maestra, mi deseo sería lograr que nuestras escrituras encuentren validación en espacios que no busquen confirmar los estereotipos de lo latinoamericano.

**Hablando específicamente del mercado editorial en español dentro de Estados Unidos, ¿consideras que es más difícil publicar o que existen mayores retos para una escritora que para un escritor?**

Siempre es más difícil para una escritora; eso es histórico y es contingente: a las escritoras les cuesta más que a los escritores. Y por un montón de motivos, que parten con la manera en que hemos sido educadas las mujeres para participar en el espacio público, que es de mucha exposición y evaluación, de disminución y de humillación permanente, y de cómo hemos sido entrenadas para leer de manera negativa que una mujer ambicione algo. Me refiero a las ambiciones por cosas que históricamente están en el campo de dominio de los hombres: la educación, la profesión, los saberes intelectuales e incluso los artísticos. A una mujer le cuesta acercarse a un editor, mandar un manuscrito, participar en un concurso. He sido jurado y me sorprende que sean tan pocas mujeres las que mandan sus textos, más sabiendo, como sé, que hay tantas mujeres como hombres que escriben. Eso es muy notorio y hay una pregunta que hacerse: ¿es que no creen en su trabajo, es que ni se les ocurre, es que no tienen tiempo, es que se

boicotean porque la posibilidad de estar en lo público les parece impropia? O es que han visto su trabajo poco valorado y empiezan a desestimarlas ellas mismas, porque este es el otro extremo del asunto: la ausencia de valoración y la escasez de modelos para las mujeres que escriben. Mira qué se lee en colegios y universidades y hay tan pocas mujeres, incluso cuando se discute la producción contemporánea. A lo que se suma el prejuicio patriarcal de que los hombres escriben temas universales (porque son suyos) y las mujeres los temas suyos, que se ven como demasiado personales, subjetivos, domésticos, mera preocupación de un gueto (aunque seamos más de la mitad de la población). Si todo esto ya es difícil en un mercado amplio de creación, mucho más lo va a ser en un mercado reducido, por no decir minúsculo, como es el mercado editorial en español dentro de Estados Unidos.

**En los últimos años, esta literatura en español dentro de Estados Unidos parece haberse desarrollado en gran parte a través de las antologías, sobre todo de la mano de editoriales independientes. ¿Crees que esta proliferación de antologías es un recurso eficaz para promover la literatura en español en este país?**

Es una buena pregunta que no sé cómo contestar porque desconozco la recepción de esas antologías. Me cuesta contestar desde un lugar de certeza, porque yo misma no enseño literatura en español en Estados Unidos, sino en traducción. Sospecho que la antología cumple un rol importante en la educación, es decir, en las escuelas y en las universidades, porque en efecto, cuando se enseña español a un nivel medio e incluso alto, se tiende a usar antologías para que los estudiantes puedan leer una variedad más amplia de textos, con

la satisfacción de que un texto corto que se puede leer y terminar, y entender y discutir en una hora de clase. Es un recurso didáctico eficaz y en ese sentido un buen recurso para promover la literatura en español, pero no me parece que sea necesariamente un recurso que instale la literatura en español, o incluso la literatura escrita en español y traducida al inglés, dentro del espacio de la lectura de los Estados Unidos. Insisto, no tengo datos para sustentar esta afirmación. Es más bien una intuición que tengo.

**Fuiste invitada a la antología que algunos consideran pionera de esta tendencia, *Se habla español: voces latinas en USA* (Alfaguara, 2000), una obra que según el crítico literario Javier Campos fue «concebida como la visión imaginada de Estados Unidos por algunos escritores/as que no necesariamente han pasado un largo tiempo en el país o que no han estado nunca». ¿Qué piensas de su opinión? ¿Participar en esta antología impactó tu carrera literaria?**

La antología *Se habla español* claramente tenía ese sesgo que describe Javier Campos de forma muy crítica. Y no solo lo que se imagina de Estados Unidos sino lo que se desea, de manera aspiracional. Uno de sus editores es un autor que tiene un gran apego a la literatura norteamericana y un gran deseo de ser parte de esa literatura, aun como autor latinoamericano. Y estar en esa antología era una manera de entrar, de inscribirse, en la fantasía de los editores y de la editorial misma, porque en esa época se apostaba por el mercado en español en los Estados Unidos, se sacaba la cuenta de la gente que hablaba español aquí, pero era una cálculo cuantitativo y no cualitativo. La realidad era que esos millones de inmigrantes económicos no llegaban a leer libros y sus hi-

jos eran escolarizados en inglés. Pero volviendo a la antología, la realidad es que las voces que aparecieron ahí y algunos textos y temas fueron muy críticos y mostraron también la realidad de precariedad y de marginación que hay en las comunidades latinas y latinoamericanas en Estados Unidos. Es decir que se trató de una antología donde hubiera una homogeneidad de visiones sobre Estados Unidos y el deseo compartido de estar en o ser parte de Estados Unidos.

Ahora, ¿qué oportunidades me ofreció a mí esa antología? Ninguna. Esa antología se publicó el año 2000, que fue el año que yo llegué a Estados Unidos (aunque yo ya había vivido tres años en el país, dos de niña y uno a los 21 años). Llegué a vivir a New York, que es una ciudad donde hay mucho movimiento literario, a los 30 años y me tomó 14 publicar mi primer libro traducido al inglés. Y eso solo sucedió porque esa novela, que era *Sangre en el ojo* y que se publicó en inglés como *Seeing Red*, obtuvo un premio importante en México, tuvo muchísima distribución. Es mi libro más leído probablemente.

Entonces, esa antología no significó para mí ningún cambio en la circulación de mi literatura. Y tal vez sea por eso que no pienso en las antologías como mediaciones que te llevan de ser desconocida a ser leída, o publicada, o traducida en este país. Esta antología fue más bien leída por lectores latinoamericanos y por estudiantes de literatura latinoamericana.

**En la Feria Internacional del Libro de New York en 2019, FILNYC2019, participaste en el panel Escribir en New York. Durante tu charla comentabas que editores latinoamericanos han intentado corregir ciertas frases, ciertas maneras de expresarte porque suenan**

a influencia del inglés, algo a lo que tú te has negado rotundamente. ¿Consideras entonces que existe y que se debe reconocer un dialecto estadounidense del español? ¿Lo calificarías como espanglish o es una manifestación diferente?

Son dos cuestiones. Una es la «localización» del castellano local de cada uno de nosotros al estándar español o argentino (los casos que conozco) para que «se entienda». Y la otra, que comenté en esa charla, era que ciertos editores latinoamericanos notaban una influencia del inglés en mi forma de articular ciertas frases. Tengo que decir que esto no es solamente influencia del inglés, sino que también es mi propio deseo de trabajar el lenguaje e irrumpir un poco en la norma sintáctica y rítmica. De hecho, novelas como *Sangre en el ojo* o *Sistema nervioso* usan modos muy poéticos en la estructura de la frase. Por ejemplo, *Sangre en el ojo* corta frases en lugares inesperados: una frase que va en curso llega a un «sin embargo» y se interrumpe con un punto. Eso no es solo una influencia del inglés, sino que es mi deseo de encontrar en el lenguaje una manera de expresar un impacto emocional dentro de la prosa. La protagonista pierde la vista y en ese momento se queda sin palabras y la frase queda cortada en la mitad, en suspenso. Y esto ha producido mucha duda editorial sobre si está correcto o si hay un error, y en el inglés, en la traducción también la *copy editor* se volvió un poco loca con mi puntuación... No sabía si era a propósito o era un error o si yo no sabía dónde poner los puntos y las comas. Eso me pasa con cierta frecuencia.

En el caso específico de lo que dije en esa charla, el problema tenía que ver con el uso del gerundio, los *-ing verbs*. Yo uso muchísimo esa forma de conjugación por-

que me parece muy dinámica y claramente la tomo del inglés. Fue un pequeño contagio del que yo no era consciente hasta que mandé mi ensayo *Contra los hijos* a México y la correctora me corrigió todos esos usos. Y yo los tuve que volver para atrás, descorregirlos. Pero, ahora que estoy pensando, también me sucedió con un amigo, escritor argentino y otra amiga, escritora chilena, ambos me lo comentaron cuando leyeron *Sangre en el ojo*, ese uso del gerundio que resulta excesivo en castellano. Y yo dije bueno, es que si yo no lo noto es porque para mí eso es natural y hay una influencia de la sintaxis inglesa y decidí que no quería cambiarlo porque sentía que esa era una marca que me identificaba a mí como escritora en español. Porque yo llevo veinte años escribiendo en castellano en el contexto del inglés, y, por lo tanto, esa acomodación, ese contagio ha ocurrido de manera natural y me identifica. No querría que fuera borrada.

Y pienso que sí, que es un modo del espanglish, menos acentuado que formas como el «te llamo para atrás» o el «te llamo pa'trás», que sería como el ejemplo clásico. Pero es que el espanglish ocurre a muchos niveles. A veces en traducciones literales, a veces en *code switching*, cuando pasamos de una lengua a la otra, cosa que yo también hago con alguna frecuencia, aunque no tanto en la escritura. Y luego está otra cuestión tal vez más sutil, o que a mí me pasó sin ser percibida, hasta que la percibieron afuera, que es la de adaptación, digamos, de la conjugación verbal.

**Conociendo todos estos cruces e influencias, ¿qué futuro predices para la literatura en español en Estados Unidos?**

No tengo una bolita de cristal, lamentablemente. A veces me gustaría tenerla sobre todo en tiempos de

pandemia y saber si esto se va a acabar o va a seguir así o va a venir otro brote de otro virus y cuándo. Entonces no puedo predecir qué va a pasar con la lengua española. Cuando soy pesimista, pienso que todos los hijos e hijas de inmigrantes latinoamericanos y españoles van a perder la lengua. Cuando soy optimista me digo que no, que tal vez la segunda generación la pierda, pero la tercera empieza fervientemente a desear recuperar esa lengua, como pasa con mucha frecuencia con las terceras generaciones. Y lo pienso en mi empeño, por ejemplo, de volver a Palestina. No es un deseo que tuvo mi padre, como primera generación nacida en Chile, sino que fui yo que soy la nieta de los palestinos. Y la pregunta es sobre los nietos, si los nietos y nietas van a querer validar, celebrar, rescatar y finalmente volver a hablar esa lengua que se perdió en la familia.



# ÍNDICE



DOBLEMENTE AMERICANAS:	
Sumar las resistencias de la escritura	7
LINA MERUANE:	
Escribir desde la incomodidad	25
KELLY MARTÍNEZ-GRANDAL:	
Contarnos desde nuestra propia mirada	49
MARIZA BAFILE:	
Escritora de raíces líquidas	65
ANA TERESA TORO:	
«Ante todo soy puertorriqueña»	77
JENNIFER THORNDIKE:	
Una literatura desarraigada de convenciones sociales	99
FRANKY PIÑA:	
«La literatura tiene que ser honesta. No importa desde dónde escribas»	117
OSIRIS MOSQUEA:	
Abrazar la negritud como forma de resistencia	139
ROSE MARY SALUM:	
Imponiendo tradiciones en español	153
ANJANETTE DELGADO:	
Llamar a las cosas por su nombre	165

LILA ZEMBORAIN:	
«Soy argentina, pero no me considero solo una poeta argentina»	179
MELANIE MÁRQUEZ ADAMS:	
Escribir sin tener un país	199
SOBRE LAS EDITORAS	219
ÍNDICE DE NOMBRES	223

