

Mujeres numeradas. Nada que declarar de ***Teresa Ruiz Rosas***

Perassi, Emilia. Università degli Studi di Milano, emilia.perassi@unimi.it

crueldad

Eje 1: Cuerpo, política y

ponencia

Tipo de trabajo:

Palabras clave: literatura peruana - prostitución - Teresa Ruiz Rosas - violencia

Resumen

Peruana, de Arequipa, Teresa Ruiz Rosas reside en Colonia, Alemania, con estancias prolongadas en Budapest, Barcelona y Friburgo de Bresgovia. Finalista del Premio Herralde de Novela y del Tigre Juan de Oviedo en 1994 con su primera novela *El copista*; ganadora del Premio Juan Rulfo en 1999 por su relato *Detrás de la calle Toledo*, su segunda novela *La falaz posteridad* la publica en versión original alemana; la tercera, *La mujer cambiada*, en Lima, en 2008. Sus libros han aparecido también en Zürich y Amsterdam, en Bonn y Weilerswist, a la vez traduciendo ella, para editoras españolas, libros de grandes escritores de lengua alemana como W.G. Sebald, Franz Werfel y Botho Strauss, entre varios otros, y del inglés a Nicolás Shakespeare, del húngaro a Milán Fust, y, del luxemburgués, a Roger Manderscheid.

Esta breve biobibliografía para decir que Teresa Ruiz Rosas es escritora que se mueve entre fronteras, lingüísticas y culturales, políticas y geográficas, y que su obra cruza y junta mundos complejos y diferentes, en incesante relación con la perspectiva de una peruana cuya visual abarca las estaficaciones y contactos, los dramas y conflictos de un condición humana nómada, diaspórica, en estado permanente de migración. Su última novela, *Nada que declarar* (Premio Copé 2011), ambientada en Düsseldorf, denuncia el tráfico de seres humanos a partir de la historia de Diana, una mulata del Rímac, obligada a prostituirse en Alemania. en el corazón de las tramas de la violencia que se entretajan entre Europa y América Latina. En el centro de esta violencia, el cuerpo reducido a 'nuda vida', falta de trascendencia, de las mujeres forzadas a la esclavitud sexual.

Nosografías

Iniciaré con una cita del gran autor colombiano, Pablo Montoya, autor del deslumbrante *Tríptico de la infamia*:

“El mundo en que vivimos nos remite a la noción de infierno. José Donoso, que se apoya en Christopher Marlowe, nos lo recuerda en el inicio de *El lugar sin límites*. Habitamos unas coordenadas debajo del cielo y en ellas somos torturados con frecuencia. Por los otros, por ese complejísimo mecanismo que hemos inventado y al que llamamos sociedad y por nosotros mismos. De hecho, creo que si hay un escritor de nuestra lengua siguiendo la consigna de que edificamos sin descanso un universo mortificante es José Donoso. Roberto Bolaño, tan certero, se refiere a ese universo como un cuarto oscuro donde pelean bestias”. (Montoya, 2017:23-24)

Son palabras – e imágenes: el universo mortificante, el cuarto oscuro donde pelean bestias - que no solo remiten a la angustiada condición existencial del ser contemporáneo, sino que nos sirven para pensar en el concepto del mal ya no como propiedad líquida de la exterioridad del mundo, sino como esencia irrevocable y sólida de su estructura interna: esencia tan esencial, tan irrevocable, tan sólida que impide pensar en la posibilidad del mundo fuera del mal. En esta “casa insondable” – otra vez la imagen es de Donoso – habita la literatura contemporánea: una literatura que, precisamente, no puede pensar en la posibilidad del mundo fuera del mal. No en el mal trascendental y dialéctico de los filósofos, en tensión constructiva con los múltiples argumentos de la vida, sino en el mal como nudo, programa, vocación, horizonte final de la *surmodernité* como efecto encarnado del totalitarismo capitalista. Mal como intrascendencia e inmanencia, como defecto y pústula, como cáncer y carácter, como dato estructural y conformación del proyecto político y económico del siglo en el que habría tenido que terminar felizmente la historia, anidado en las capas profundas del edificio social hasta tal punto que coincide con la imagen misma de la realidad. ¿Cuál puede ser el compromiso que la literatura asume con esta imaginación de la realidad? El de la lucha para un mundo mejor, de hecho inimaginable? El de la puesta en escena de alternativas que cambien un destino que parece insoslayable? O más bien este compromiso contemporáneo se está manifestando a través de una compulsión nosográfica prolijamente propensa a la descripción de la condición enferma de nuestra contemporaneidad?

Personalmente creo que es el modelo textual de la nosografía (clasificación y descripción de las enfermedades, recita el DRAE) el que caracteriza las letras contemporáneas, y específicamente las latinoamericanas. Un modelo que se refleja en los registros elegidos para las representaciones: representaciones que tienden a radiografiar – con los métodos del análisis clínico, de la anamnesis como colecta de voces y de historias, de la indagación endoscópica que ahonda en las vísceras – la condición patológica del cuerpo social del que somos células. Células variamente afectadas por el

mal. Y a la efervescencia sangrante de la denuncia, a la fe revolucionaria, a la imaginación del cambio, en la literatura hoy comprometida las sustituye la observación microscópica del estadio putrefacto del cuerpo contemporáneo: una putrefacción que parece instalada allá donde Kristeva ponía las raíces de lo semiótico, la chora platónica: el receptáculo invisible y sin forma que contiene el entero devenir. En este receptáculo se colocan el testimonio, el periodismo narrativo, las narrativas posdictatoriales, las de la migración, de la trata, del narco, de la violencia, del abuso, de la explotación, de la sumisión, del miedo, del horror, de la guerra. Narrativas que señalan el profundísimo cambio que se dio en las últimas décadas del realismo mágico al realismo trágico, como bien apunta Renato Cisneros. Narrativas que de manera casi sistemática difuminan el deslinde entre el yo y los otros, entre lo biográfico y lo autobiográfico, entre la experiencia propia y la experiencia relatada, para decirnos de un mismo patrimonio traumático que nos hace a todos testigos. Para inaugurar una poética cognitiva que lance al lector fuera de sí. Narrativas que plantean un autor cada vez más colectivo y genérico, sujeto de sujetos, coro sin solista, voz que no traduce sino que ‘es’ voces: voz permeada, determinada, conformada por la asunción de responsabilidad histórica propia de la escritura según Barthes, por el camino luctuoso de la soledad a la solidaridad, y de la solidaridad a la soledad, según Camus. Narrativas que resignifican el papel del escritor, ya no centinela nerudiano, poderosa antena que captaba y restituía el grito de las víctimas, sino ángel benjaminiano que contempla ruinas, absorto en captar las señales de la débil fuerza mesiánica entregada a toda generación. Para estas narrativas incesantes, tal como se presentan desde México a Perú (estoy pensando por lo menos en Julián Herbert, Alejandro Hernández, Emiliano Monge, Renato Cisneros), desde Guatemala a la Argentina (estoy pensando por lo menos en Rodrigo Rey Rosa, Martín Caparrós, los H.I.J.O.S.), desde Costa Rica a Paraguay y Chile (estoy pensando por lo menos en Susana Certopán, Manuel Solís Avendaño, Lina Meruane, Diamela Eltit), resulta muy apropiada la reflexión de Gao Xingjan sacada del discurso pronunciado para el Nobel de 2000: “Vivimos en una era falta de profecías y de promesas y lo considero algo positivo. El escritor tendría que dejar de actuar como profeta o como juez, ya que muchas de las profecías del siglo pasado se han revelado imposturas. Lo que el escritor tendría que hacer es volver a su papel de testigo y tratar de representar la verdad”. (2010:130)

El mar del otro idioma

Adscribiría a esta constelación de textos nosográficos, la novela *Nada que declarar* de Teresa Ruiz Rosas, arequipeña, nacida de 1956, novela salida en 2013 en una edición mayor, de 512 páginas, y una menor, en 2015, con el subtítulo de *El libro de Diana*, de 328. Me detendré en esta última versión, que concentra su anécdota alrededor de dos protagonistas: Diana, limeña que viene “del inframundo del Rimac” (65), víctima de la trata de esclavas sexuales en Düsseldorf, “la urbe con más galerías de arte por habitante del país” (32); Silvia, traductora peruana que vive en Alemania y que recoge su testimonio, recordándonos que “el máistro Albert Einstein nos advirtió antes de 1955 [...] que la vida es peligrosa no por quienes hacen el mal, sino por los que se sientan a mirar” (81).

Para Teresa Ruiz Rosas se podría acudir, como primera imagen marco, a la utilizada por Cristina Rivera Garza para definir a los que llama los “escritores planetarios”: “ese tipo de escritores que habitan de manera esporádica (que no diaspórica) sitios y lenguas con los cuales desarrollan una relación de dinámica resistencia, más que de amable acomodo” (2013:70). Su ficha bio-bibliográfica declara esta errancia: vinculada desde la infancia a las letras, hija del poeta José Ruiz Rosas y de la actriz Teresa Cateriano, se educa en el Colegio Peruano-Alemán: “allí aprendí también el inglés y luego estudié francés – cuenta en una entrevista – y hasta me matriculé en clases de ruso en una Asociación Peruano-Soviética. Me gustaba el alfabeto cirílico y escribía mi diario en español por si había intrusos... Después aprendí húngaro” (2017). Sale de su país a los 19 años, con una beca para estudiar en Budapest, porque quería vivir en un “país socialista de verdad”. Entonces Teresa Ruiz Rosas ya escribía poesía y acababa de ganar un premio literario local, pero escribió su primer cuento en Budapest, lo perdió y lo reescribió en Barcelona. Tras estudios y trabajos en Budapest y Barcelona, publicó en su ciudad natal el libro de cuentos *El desván*, que el editor argentino Gallucci reeditó en Zúrich. Su novela *El copista* fue finalista del Premio Herralde en 1994 y apareció bajo el sello de Anagrama en Barcelona. “Un texto ejemplar en un sentido genérico y moral...logradísimo y regocijante” escribió Ignacio Echevarría en *Babelia* (2015). Traducido al alemán y al holandés, *El copista* fue también finalista al Premio Tigre Juan de Oviedo a primeras novelas. En 1999, su relato *Detrás de la Calle Toledo* obtuvo el Premio Juan Rulfo del Instituto Cervantes de París y lo publicó la Editorial Antares de Lima.

En 2005 sale en Bonn su *El retrato te ha deslumbrado*, en español y alemán, que reúne su producción cuentística. En Lima se editan sus novelas *La falaz prosperidad* (San Marcos, 2007), *La mujer cambiada* (San Marcos, 2008), *Nada que declarar* (Mención Honrosa en la III Bienal de

la Novela “Premio COPÉ 2011”) (Tribal, 2013). De 2008 es la novela escrita en alemán *Wer fragt schon nach Kuhle Wampe*, “experiencia de exploración de mi propia memoria sociolingüística” -relata la autora (Barja: 2017) -, editada en Colonia (Weilerswist, Ralf Liebe Verlag).

Parte de su obra ha sido traducida al alemán, neerlandés e inglés. Ella, igualmente, ha traducido, para editoras españolas, libros de grandes autores de lengua alemana como Winfried Georg Sebald, Franz Werfel y Botho Strauss, entre varios otros, y del inglés a Nicholas Shakespeare, del húngaro a Milán Füst, y, del luxemburgués, a Roger Manderscheid.

En 2007, Esther Andradi la incluye en la antología *Vivir en otra lengua* dedicada a autores y autoras de diferentes países latinoamericanos radicados en una lengua diferente a la que escriben:

la escritura es el ancla – anota Andradi – con la que tejen el vínculo con el país lejano, una suerte de istmo en el mar de otro idioma. Sumergidos en la vida en otra lengua, arrasados la jerga, el habla cotidiana, el sonido de lo insustancial, las interjecciones, y en fin, todo aquello que es el sedimento de lo literario, estos escritores y escritoras cultivan la lengua original con la persistencia de la grama, que cuanto más se la arranca con más fuerza crece. Matas salvajes de un territorio indomable. (2007: 8)

Es cierto: radican en un territorio indomable: se trata de textos incómodos para la historiografía de la literatura, ya que impiden la rápida adscripción a una literatura nacional. Señalan la porosidad de las fronteras, pero a la vez delatan su existencia y vigencia al no encontrar fácil acogida en los repertorios o en las síntesis. Sin duda representan el reto más decisivo para los estudios literarios: les piden medirse con los límites e ineficacias del binomio literatura-nación; los convocan para tomar un papel relevante en la formalización de nuevas categorías para la cultura; los interpelan para que la hermenéutica literaria sea parte de una hermenéutica del mundo a partir de ese lenguaje otro en cuya práctica se realiza la sola posibilidad de un discurso otro.

Se mueve hacia estos textos, motivado por ellos, el dificultoso debate sobre *World Literature* : su radical extranjería respecto de la gloriosa unidad del canon (que corresponde a la gloriosa unidad del ciudadano-individuo) “descubre sus incoherencias y abismos”, escribe Kristeva (1991: 10) . “Their work has drawn with criticism for being a literature without loyalties”, refiere Elleke Boehmer (1995: 236). Están conformando esa magmática y casi inabarcable, por global,

constelación de la literatura de migración como nueva literatura del mundo, según Spivak (2003) y Gnisci (1988). Si estos textos agitan la conciencia de la literatura comparada – que trata de dominar su variedad lingüística y cultural a través del imperio dudoso de la traducción -, quizás lo mejor sería abandonar el campo de las batallas por el poder entre disciplinas académicas y entender que el verdadero comparatismo reside en la mirada, sintética e inquisidora, del sujeto nómada y migrante. Una mirada, hecha por cuerpo y vivencia, acostumbrada a negociar las identidades en un contexto que no es de origen, pero que se convierte en habitual; a desjerarquizar modelos de sociedades; a reacomodar posiciones desde un no lugar hacia la apropiación de un espacio habitable.

Los cuerpos numerados

Mirada comparativa, sintética e inquisidora, es la de Teresa Ruiz Rosas en *Nada que declarar. El libro de Diana*, narrativa nosográfica que - desde la posición de un sujeto doblemente presente, por migrante, tanto en el país de origen como de destino -, hurga en las entrañas “de la pulquérrima capital de Renania del Norte-Westfalia, donde hasta el Cementerio del Norte es de una belleza arrolladora que envuelve de paz” (79) y a la vez se rebela contra un Perú que “agoniza, aunque no se vea a la primera” (49). La elección del escenario europeo, de la ciudad de Düsseldorf específicamente, la reiterada mención a sus títulos de prestigio (pulcritud, riqueza, cultura), instala la narración en el corazón de esa poética del espacio que en la época contemporánea ha suplantado la del tiempo:

La época actual quizás sea sobre todo la época del espacio - dictaba Foucault en la conocida conferencia del 14 de marzo de 1967 sobre espacios otros -. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje. (1984)

En *El libro de Diana*, el espacio de la ciudad se construye obedeciendo y a la vez transgrediendo la utopía de la ciudad perfectamente gobernada que alimenta tanto la auto como la heterorrepresentación de las urbes modélicas europeas. Si esta utopía se edifica sobre dispositivos disciplinarios de inclusión y de exclusión, si estos dispositivos dibujan el mapa urbano asignando

coercitivamente posiciones, si su función es establecer un cordón sanitario e inmunitario que separe lo sano de lo enfermo, lo limpio de lo infecto, de estos mismos espacios disciplinarios y disciplinados surge el devenir de las indisciplinas: espacios otros, heterotópicos, cumulativos, pluridimensionales, heterogéneos, donde sociedades otras, cuerpos otros observan, vigilan, fisuran, desarticulan desde los márgenes el centro. El lugar luminoso de la ciudad ejemplar por su racionalidad contiene su revés, sobre este revés se erige, lo que se formaliza narrativamente en la imagen del contralugar perfecto que funda, fomenta, fagocita el espacio narrativo: el Edificio de las 100 Ventanas. Desde sus vísceras surgen la enunciación y el enunciado, en ejemplar homenaje al epistemólogo de Poitiers. Espacio individualizable y a la vez espacio paradigmático, espacio mundo, el Edificio resume la historia profunda de la ciudad formal, parte de una historia mayor: la de la ciudad informal, que derroca la perspectiva utópica e inaugura el reino de la verdad. Su “sinuosa invisibilidad”, ya que es simultáneamente visible e invisible a los miles de viajeros que cada día toman el tren de la disciplinada estación de Düsseldorf, edifica, permea, genera, motiva el espacio oficial. Es la casa de la trata, el prostíbulo patibulario y babélico donde están encarceladas cenenas de chicas ‘importadas’ a Alemania desde todos los países del mundo: ucranianas, jamaicanas, centroamericanas, rumanas, colombianas, africanas, peruanas, turcas, sirias, bosnias, brasileñas, haitianas, macedonias. Sus cuerpos e historias dibujan una cartografía luctuosa que, como el mapa borgesiano, termina coincidiendo con la superficie del mundo. Los relatos atroces que dentro del Edificio se amontonan, se vuelcan hacia el afuera a través de la voz de Diana Postigo Dueñas, ‘rebautizada’ Dianette Pöstges por su cafisho, llevada desde Perú a los diecisiete con la promesa de un matrimonio y de una vida salvada de “las brasas malolientes del infierno del Rímac” (65), en realidad destinada a “un promedio de quince tipos al día o a la noche [...] la náusea es la misma” (69), a ser “mujer numerada”, “mujer en alquiler”, expuesta desde la ventana número 31 del edificio para que los compradores barajen las cualidades del cuerpo en venta. Todo el léxico del cuerpo conquistado – desde la desapropiación del nombre, hasta su conversión en mercancía–se ejerce sobre el cuerpo de Diana – Dianette, volviendo a proponer el esquema necropolítico del dominio imperial sobre el cuerpo subalterno. Sin embargo, el subalterno es el que ahora está hablando: suyo es el libro que estamos leyendo, entregado a una mujer solidaria, otra peruana, Silvia Olizábal Ligur, que recoge el testimonio de su historia, muestra de infinitas otras, la empalabra y disemina.

Como en todo testimonio, la voz de Diana-Dianette es plural, proliferante: Sheherazada que relata

el infierno, no para evadirlo, sino para devolverlo, Diana-Dianette se hace cargo de las voces inaudibles de sus compañeras, informando sobre su martirio. A su vez, Silvia acompaña estas voces, pronunciada desde el corazón del primer mundo, con multitud de relatos sacados de los materiales documentales convocados por la novela: las estadísticas de la OMT sobre esclavitud sexual; las fotografías de Nick Rain sobre niñas prostituídas, torturadas, drogadas en Camboya y Vietnam; las noticias de los periódicos que cada día fisuran, hieren, la cotidianidad de Silvia, informando sobre compraventa de cuerpos femeninos y de niños; las amplias citas de la novela de Luisa Futoransky, *El Formosa*, a través de cuya “contundente prosa” (235) el ‘afuera’ del Ventanar se convierte también en un ‘antes’, al detenerse en la trata de esclavas blancas organizada por la mafia de la Zvi Migdal entre los sesenta del siglo XIX y los treinta del XX desde Europa hacia América Latina. “Preclaras fortunas se habían abrevado en esas aguas de ignominia” (234), en prueba no solo del presente, sino también del pasado. El discurso sobre prostitución es radical en *El libro de Diana*: no el familiar “oficio más antiguo del mundo”, útil a naturalizarlo y normalizarlo, sino “la forma de violencia más antigua del mundo” (38), para que se mantenga intacto su escandaloso horror. “Desde Brasil hasta Patagonia aparecen calvarios de Rebecas, Raquelitas, Rositas, de la Colorada, la Piojo, Milonguita y así” (235).

La imagen de la torre de Babel metaforiza la transversalidad, temporal y espacial, del libro escrito desde el Edificio de las 100 Ventanas. La torre determina el punto desde el que se dibuja, y redibuja, el espacio de la ciudad, para volver a medirlo y definirlo. Ya no es una torre vertical, arrogante y tiesa hacia el cielo ambicionando la colonización del más allá y de las lejanías. Es “una torre de Babel desparramada sobre la acera” (70), construida desde la proximidad, la conquista ya realizada, del “putrefacto Edificio” (29): la conforman las chicas esclavas, que “con los miles, ¿o millones?, de tercermundistas que trabajan en países más o menos ricos y lejanos” (70), hacen cola en los bancos para enviar el dinero a sus familiares. Ya sin cielo, la torre consigna su fracaso a la tierra, se derrite como río de sangre, o de lágrimas o de cuantioso sudor que penetra y empapa el esmalte de la superficie urbana.

Contralugar que contiene todos los lugares, “el inmundito Edificio” (28) es también laberinto (“tamaño laberinto, con tanta numeración”)(70). Si nombrar es insinuar una finitud, numerar remite a la infinitud, a una extensión inarrestable e inabarcable. El laberinto de números sin rostros ni nombres es en este sentido in-finito, no finito, en permanente construcción y expansión, sin límites previsibles, sin intención de contención, y por eso mitológico. La multiplicación es el destino de los

números. Igualmente su incalculabilidad, es decir su imponderabilidad. Imponderable: lo que no se puede pesar, lo que no se puede pensar, lo que se escapa al control y a una precisa determinación, aunque produzca efectos sensibles. El “denigrante edificio” (82) es este imponderable, in(de)finible. Por eso está libre de reproducirse, hasta ocupar no ya la realidad, sino lo real. Y termina asumiendo prerrogativas propias de los entes inmateriales y divinos: lo administra “el Principal”, sin nombre y sin rostro, pura acción, motor inmóvil, entidad desencarnada, objeto de rituales (de sumisión, adoración, obediencia), palabra que es mandato y creación (de la violencia); se articula en recintos, cada uno con una estricta jerarquía interna, que desconoce – porque no tiene contactos – la de los otros recintos. El Ventanar tiene pues el mismo mecanismo de funcionamiento del campo de concentración, que despersonaliza las responsabilidades al fragmentarlas, siendo inescrutable la visión del diseño. Como el campo, el “inmundo edificio” funciona como el ‘nomos’, o ley constitutiva, o matriz escondida de la cultura que lo aloja. Pensando en la alta cultura alemana de postguerra, en el impacto extraordinario del mayo francés, en la revolución, en el marxismo (a esta parte le dará la autora mucho relieve en la edición mayor de la novela), Silvia se pregunta: “Y hoy en día resulta que [Alemania] es un país tan poblado de putaños y cabrones como cualquier otro” (44).

El Edificio está dentro y fuera de la historia: la determina y predetermina. Es un edificio real: ha sido construido en 1962 por el Estado para aislar a “jóvenes ligeras” (79). Resulta “espeluznante para algunos [...] mientras que legiones de ciudadanos lo ven como un lugar muy práctico por su sinuosa invisibilidad al alcance de la vista y de la mano y para montones de congéneres es como si no fuera lo que de hecho es, no estuviera donde está y del modo en qué persiste, o su existencia, razón de ser y cometido fuesen lo más normal de la tierra” (80). En él, lo que se compra “no es sexo, sino poder” (25): el poder de decidir lo que es humano y lo que no lo es, lo que es ‘nuda vida’ (la otra) o ‘vida con trascendencia’ (la propia), lo que es cuerpo y lo que es cosa. Encarna la esencia de la necropolítica como sustancia estructural de las sociedades neoliberales. A partir del título, la narración es *mise en abyme* del tema de los cuerpos cautivos de las esclavas sexuales, llevadas con la violencia, el engaño, la traición, la venta desde sus países a los ‘libres’ mercados de la Unión Europea, cruzando sus ‘libres’ aduanas, pasando por el pasillo “nada que declarar” destinado a “las mercancías exentas de aranceles” (243). La adjetivación utilizada para detallar el comercio de estos cuerpos apunta hacia una misma semántica, la de la enfermedad y del contagio: el “infecto negocio” (288), el “putrefacto edificio” (29), el “inmundo edificio” (28), el “camastro de estiércol” (13):

en el Ventanar no se cuida la enfermedad de la trata, sino que se la cultiva y ‘protege’ al dejarla sin discurso y sin nombre, como sin discurso y sin nombre son las chicas almacenadas en esta “cárcel numerada y con vistas a toda la gama de trenes alemanes” (25), donde a cada ventana – desde la 1 a la 100 – corresponde una hembra “numerada” (32), una mujer “en alquiler” (34), numerada “como ganado bovino y ovino o como presidiaria o cartón de bingo” (74). Si la sociedad neoliberal controla su propia sexualidad con el objetivo de que sea sede de un cuerpo sano que la diferencie y la conserve en su hegemonía, al dispositivo del Edificio se remite la labor de expropiar de su propia sexualidad los cuerpos excluidos por marginales o periféricos: cuerpos que no significan por ser vivos o muertos, ya que se reproducen caótica y ‘naturalmente’. Cuerpos esclavos porque no se los identifica a través de una sexualidad reglamentada, reconocida, sometida a la ley. Al contrario, cuerpos despojados de una conciencia de la sexualidad, apropiada por los ‘dueños de la tierra’. Otra vez nosográficas son las palabras que Diana convoca para ilustrar los efectos de la desapropiación como enfermedad contagiada a su cuerpo: “nada más vomitivo que fornicar sin arrechera [...]. Nada más repugnante que tragar el vértigo del orgasmo ajeno, cuando una llaga más, filuda puñalada a veces, raspa otro recoveco en el alma envilecida” (66).

El Ventanar encarna la ley del campo, de la cárcel, del panóptico: pero vista desde la perspectiva de las víctimas, no de los victimarios. En este sentido , el “putrefacto edificio” es de ventanas que son ojos, generadoras de una doble mirada (hacia afuera y hacia adentro), una mirada reticular, porque construye comparaciones, conexiones, relaciones, una mirada que se asoma, que se proyecta, que se excede – in-disciplinadamente – a los límites impuestos por el proyecto disciplinario del gueto, proyecto de aislamiento, ocultamiento, silenciamiento. Silvia, al mirar estas miradas (las de las chicas numeradas) la compara con “esas cabezas clavadas de Chavín que le sabotearon el sueño un día de noches. Miradas huecas pero fijas, equidistantes en el muro del museo como las cabezas de las rameritas de Düsseldorf en su respectiva ventana número tal” (85). En estas miradas huecas, fijas, equidistantes, la terribilidad del silencio frente a la evidencia revelada del mal; la excedencia de lo que está más allá del discurso; la puesta en escena de lo que está fuera de la escena: lo ab-yecto, lo ob-sceno, lo ab-ominable, reinstalado en el in-terior del cuerpo-espacio del país modélico. Las ventanas desde las que miles de ojos extenuada e implacablemente ‘nos’ miran, son a la vez espejos que delatan la ausencia de quienes en ellas se miran, sin verse y sin ver. Al mismo tiempo, refieren la presencia de quienes están más allá de este espejo, detrás de él, fuera de él, reinstalando cuerpo y pensamiento.

Estas miradas no solo “fabrican presente” (Ludmer, 2006) sino que también fabrican presencia. Para Abdelmalek Sayak (,2002) el sujeto migrante se edifica sobre una doble ausencia: en los países originarios, donde se los silencia, oculta y disfraza; en los países de llegada, donde se los controla, reglamenta, administra. Creo que habría que integrar dialécticamente este concepto con su contrario, el de la doble presencia: en los países originarios, a los que imponen la crisis y la crítica de sus estructuras políticas económicas, de sus agendas y gobiernos por ser responsables de la salida migratoria de parte consistente de su población; en los países de llegada, en los que proponen la mirada problematizadora de la otredad y de los márgenes hacia el centro, obligándole a enfrentarse con sus abismos.

El *Libro de Diana* reivindica esta doble presencia. Desde las ventanas del “inmundo edificio”, lo que se mira no es la invisibilidad del mal, sino su radical y proliferante visibilidad.

Bibliografía

Andradi, E. Vivir en otra lengua, Alcalá: Grupo Editorial Alcalá, 2007.

Barja, E. "Teresa Ruiz Rosas: la escritura misma es un viaje", Gociterra, enero de 2017, en <https://gociterra.wordpress.com>

Boehmer, E. Migrant Metaphors. Colonial and Postcolonial Literatures, Oxford & New York: OUP, 1995.

Echevarría, I. Reseña de El copista, Babelia 26 de junio de 2015, en www.ellibrodurmiendo.org

Foucault, M. "De los espacios otros. Des espaces autres", en *Architecture. Mouvement. Continuité*, n.5, octubre de 1984, en yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

Gnisci, A. "La literatura comparada como disciplina de descolonización", en Vega, M.J. *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 1988.

Ludmer, J. "Literaturas postautónomas", en Linkillo (cosas más), 18 de diciembre de 2006, www.linkillo.blogspot.it.

Montoya, P. "Colombia : albergue dorado", en ID. *Español lengua mía y otros discursos*, Medellín: Sílabas, 2017.

Rivera Garza, C. *Los muertos indóciles*, México: Tusquets, 2013.

Sayak, A. *La doppia assenza. dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano: Raffaello Cortina, 2002.

Spivak, G. *Death of a Discipline*, New York: Columbia UP, 2003.

Xingjan, G. "La condizione della letteratura", en Padoan, D. (ed.), *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premi Nobel per la letteratura*, Milano: San Raffaele, 2010.