

Poéticas del dispatrio: oscilación, frontera y creación Tres ejemplos: Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza

Alessandro Mistrorigo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article examines the notion of *dispatrio* as a critical framework for interpreting the works of Vicente Soto, Almudena Vidorreta, and Julio Plaza. Through narrative, poetry, and experimental art, these authors explore experiences of geographical and cultural displacement marked by estrangement, linguistic hybridity, and aesthetic transformation. By bringing into dialogue Francoist Spain, contemporary globalization, and Brazilian artistic avant-gardes, the study shows how *dispatrio* generates an oscillatory movement between diverse cultural poles, reshaping languages, forms, and creative practices.

Keywords Dispatrio. Cultural oscillation. Liminality. Linguistic hybridity. Intersemiotic experimentation.

Índice 1 La condición del *dispatrio*. – 2 Vicente Soto: narrativa y dispatrio. – 3 Almudena Vidorreta: poesía y dispatrio contemporáneo. – 4 Julio Plaza: arte, intersemiosis y dispatrio. – 5 Consideraciones finales.

1 La condición del *dispatrio*

Lo que se desdibuja en determinadas trayectorias vitales y literarias no es tanto el paso de un lugar a otro cuanto el vaivén constante entre ambos.¹ Se trata de un movimiento alternado y oscilante, siempre en un equilibrio precario, que no puede ser adecuadamente descrito a partir de categorías como 'exilio' o 'destierro', tradicionalmente orientadas hacia un 'afuera' unívoco y definitivo. Tampoco parece suficiente el concepto de 'transtierro', que presupone la sustitución del lugar de origen por otro espacio donde el sujeto llega a sentirse plenamente integrado, hasta 'empatriado'.

Desde un punto de vista etimológico y conceptual, términos como 'exilio' y 'exiliado' se forman a partir del prefijo *ex-* - 'fuera' - y del sustantivo latino *solum*, que remite al 'suelo', la 'tierra' o la 'patria'. De manera análoga, palabras como 'expatriado' o 'expatriar' indican una separación física del territorio natal y la condición de estar fuera de él. El prefijo *extra-* refuerza esta perspectiva espacial excluyente, como en 'extranjero' o 'extranjerizar', y da lugar también al término 'extraño', derivado del latín *extraneus*, que combina la idea de lo ajeno con la cualidad de lo raro o extraordinario. En todos estos casos, el énfasis recae en la exterioridad y en la distancia con respecto a un centro originario.

El concepto de 'transtierro', acuñado por el filósofo José Gaos al reflexionar sobre la emigración de los españoles a Latinoamérica tras la Guerra Civil, introduce una diferencia relevante dentro de este campo semántico. En su artículo «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana», publicado en la *Revista de Occidente* en 1966, Gaos define como 'desterrado' a quien pasa a un lugar ajeno tras abandonar su patria, y como 'transterrado' a quien, pese a salir de su tierra, se establece en otra afín en la que llega a sentirse incluso 'empatriado' (Gaos 1966, 177-8). María Zambrano, por su parte, distingue entre 'refugiado', 'desterrado' y 'exiliado', subrayando la dimensión de expulsión y la distancia insanable que caracteriza al destierro y que da inicio propiamente al exilio: «El encontrarse en el destierro no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión. Y luego, luego la insanable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio» (Zambrano 1990, 32).

¹ Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 - «Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022) / Transmediality: Media, Science, Genres, Arts in Panhispanic poetry (1980-2022)», ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea - Next Generation EU.



A pesar de sus diferencias, tanto el destierro como el exilio comparten una orientación existencial y simbólica hacia fuera, marcada por la pérdida del lugar originario y por la imposibilidad del retorno. En ambos casos, la lejanía se impone como experiencia dominante. El 'transterrado', en cambio, según Gaos, encuentra un nuevo 'dentro' que neutraliza la distancia. Sin embargo, como se ha dicho, hay trayectorias vitales y literarias que no pueden inscribirse plenamente en ninguna de estas categorías, ya que no responden ni a una expulsión definitiva ni a una reintegración sustitutiva. Para dar cuenta de estas experiencias, resulta necesario recurrir a una noción distinta.

En 1993, el escritor y crítico italiano Luigi Meneghello publica *Il dispatrio*, donde reflexiona sobre su prolongada experiencia de vida en Inglaterra: había pasado más de la mitad de su existencia en el país británico, donde se había mudado en 1947 justo después de la Segunda Guerra Mundial gracias a una beca del British Council. Para nombrar su condición, pues, Meneghello acuña el neologismo 'dispatrio', construido a partir del adjetivo 'patrio' y del prefijo *dis-*. Este prefijo, tanto en italiano como en español, posee un carácter marcadamente ambiguo: puede indicar separación, negación o privación, pero también dualidad, desdoblamiento y refuerzo semántico, en consonancia con el prefijo griego *dys-*. El dispatrio no remite, por tanto, a una mera pérdida, sino también a una duplicación de las posibilidades.

Al definir retrospectivamente su particular condición de extranjero, Meneghello afirma: «Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme 'lassù' e 'quaggiù', e altrettanto l'Italia. Qui, là: corrente alternata» (Meneghello 1993, 27). Esta oscilación del punto de vista introduce una polaridad que atraviesa toda su vida intelectual: «Era come se per poter pensare, o persino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli» (Meneghello 1997, 39). El dispatrio, en este sentido, «non sarà annullamento, cancellazione del vecchio, ma creazione di un secondo polo, raddoppiamento delle possibilità; non sarà sovrapposizione, né sostituzione del paese di arrivo con quello di partenza, ma movimento che obbedisce a un principio di oscillazione» (Terre 2014, 53).

Como señalan Franca Sinopoli y Silvia Tatti, el dispatrio no es solo un extrañamiento geográfico, sino una condición que activa una reflexión profunda sobre la lengua y la escritura, situando al autor en un contexto comunicativo alterado que estimula la experimentación formal y reactiva una memoria literaria específica: «La condizione di straniamento produce negli scrittori una riflessione che assume le dimensioni di un confronto a tutto campo con la lingua [...] e con la letteratura» (Sinopoli, Tatti 2005, 16). No se trata exclusivamente de exilios políticos ni de emigraciones económicas, ya que «i motivi

che spingono a partire per vivere altrove sono molti e difficilmente classificabili» (Sinopoli, Tatti 2005, 15).

El dispatrio articula una nueva forma de estar en oscilación permanente: el sujeto se mueve entre lugares físicos, geográficos, que constituyen, a la vez, polos culturales y lingüísticos distintos sin poder llegar a resolverlos en una síntesis unívoca. Esta condición implica, al igual que la frontera, «un modo di vivere e di sentire, una struttura psicologica e poetica» (Magris, Ara 2015, 192). Siguiendo la reflexión de Eugenio Trías, la frontera no es solo una barrera, sino también un espacio de posibilidad: «el límite tiene carácter bifronte» y permite una articulación entre lo mismo y su negación (Trías 1999, 47). En este sentido, el término *limes* entre los romanos designaba «una franja de territorio habitada y colonizada por los *limitanei*, o los habitantes del limes» (Trías 1999, 50):

Quien habita o frecuenta ese *limes* – la frontera de la civilización – está en contacto con lo desconocido: más allá del *limes* está lo inexplorado, ambivalente y simbólico, de la selva que habitan los bárbaros. Y, sin embargo, el *limes* es también ese espacio que une dos extremos completamente diferentes y posibilita una conexión transitable. (Mistrorigo 2020a, 53)

En este sentido, entonces, el prefijo *dis-* actúa como una bisagra que articula este espacio intermedio, permitiendo un atravesamiento reversible y continuo entre ‘dentro’ y ‘fuera’, ‘aquí’ y ‘allí’. En conjunción con el adjetivo ‘patrio’, término con fuertes connotaciones afectivo-familiares que sugiere la pérdida como experiencia lacerante que proporciona dolor, fragmentación e incertidumbre, el dispatrio también implica la multiplicidad. Pasar la frontera y alejarse de lo familiar conlleva la pérdida de un espacio, una lengua, una cultura, pero también la adquisición de una apertura hacia el contacto con nuevas experiencias. Alejarse de la propia lengua y cultura para acercarse a un ambiente diferente, también puede estimular la memoria de lo que se ha dejado para que continúe presente en los recuerdos de quien se ha desplazado – no únicamente en el plano individual.

El dispatrio no es, por tanto, un movimiento unidireccional, sino un ir y venir constante que obliga al sujeto a reconfigurar su posición y su mirada. Vivir en dispatrio significa no solo pasar la frontera, sino habitar la oscilación, crear un segundo polo habitable y pensar desde una alternancia permanente. Entendido así, el dispatrio se configura como un verdadero dispositivo poético que condiciona la experiencia del sujeto y su verbalización, promoviendo una poética entre lenguas, culturas y formas de pertenencia que puede observarse en acción en las diferentes experiencias estéticas de tres autores españoles:

el narrador Vicente Soto, el artista plástico Julio Plaza y la poeta Almudena Vidorreta.

2 Vicente Soto: narrativa y dispatrio

La trayectoria vital y literaria de Vicente Soto (Valencia, 1919 - Madrid, 2011) constituye uno de los casos más complejos y menos atendidos de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Su desplazamiento a Londres en 1954 no se inscribe plenamente en las categorías tradicionales del exilio republicano, ni puede reducirse a una emigración meramente económica. Se trata, más bien, de una condición intermedia que puede leerse con mayor precisión a la luz del concepto meneghelliano de dispatrio, entendido como una experiencia de separación y oscilación permanente entre espacios, lenguas y formas de pertenencia.

Natural de Valencia, Soto es un autor que la historia de la literatura española ha olvidado casi por completo. Benítez Ariza lo define «un verdadero ‘raro’ de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, por cuyas intrincadas aguas navegó desde el extrañamiento y la lejanía que le imponían su condición de emigrado en Londres» (Benítez Ariza 2016). Vicente Soto, continúa el crítico,

enfrentado a la escasez de perspectivas vitales que le ofrecía la misérrima España de entonces, optó tempranamente por el exilio económico en Londres, donde logró ascender desde sus duros comienzos como empleado de un restaurante hasta una desahogada posición como traductor para organismos internacionales. (Benítez Ariza 2016)

Aquella era la España franquista de los primeros años Cincuenta que, debido a la Guerra Fría y a los nuevos equilibrios internacionales, canjeaba cuatro bases militares norteamericanas por ayuda económica y reconocimiento político. Era la España de Berlanga, extenuada después de casi catorce años de aislamiento y autarquía. Ésa era la España que dejaba atrás Soto quien, después de pasar por París, finalmente llegaba a Londres en 1954. Su marcha, por lo tanto, se produce en el contexto de una España marcada por el aislamiento internacional, la precariedad económica y la falta de perspectivas. El suyo es un desplazamiento tardío que lo sitúa en una zona ambigua entre el exilio y la emigración, una ambigüedad que ha contribuido tanto a la dificultad de su clasificación crítica como a la posterior invisibilización historiográfica de su obra.

A diferencia de los exiliados políticos de primera hora, de hecho, Soto abandona su país quince años después del final de la Guerra Civil, empujado por una combinación de factores políticos, vitales

y profesionales. Excombatiente republicano – «Estalló la Guerra y estuve en el frente de Madrid más de un año y medio, en las trincheras de la Moncloa. De soldado raso» (Alonso 2001, 88) –, en Valencia, Soto estaba vinculado a ambientes culturales antifranquistas, perteneció a la FUE, el sindicato socialista de estudiantes, y al grupo de teatro El Búho dirigido por Max Aub. Al obtener el premio oficial de teatro por la comedia infantil *Rosalinda* (1943), decidió mudarse a la capital. En Madrid entabló amistad con Antonio Buero Vallejo ya desde 1946, cuando el dramaturgo sale de la cárcel y se integra en el grupo de la tertulia del Café Lisboa.

Una muestra importante de la correspondencia que enlazaron Antonio Buero Vallejo, que escribía desde Madrid, y Vicente Soto, ya establecido en Londres, está recogida en el volumen titulado *Cartas boca arriba* (2016) y editado por Domingo Ródenas de Moya. Aquí se encuentran muchos datos interesantes en relación tanto con la vida londinense de Soto como con su obra que, en su momento, obtuvo buena crítica y cierto éxito. Efectivamente, aun completamente desconocido, en 1966, Soto ganó el Premio Nadal con la novela *La zancada*, que aquel año se volvió un verdadero *best-seller* (Ródenas de Moya 2016, XI). En el *ABC*, Guillermo Díaz-Plaja escribe: «un libro lento, ambicioso, profundo, en el que se decanta – como el buen mosto – una reposada madurez. Una obra que trasvasa toda una vida, desde un ángulo contemplativo y demorado que encuadra la dulce paz de la campaña inglesa» (Díaz-Plaja 1967, 26). En ese momento, Soto llevaba ya trece años en Inglaterra.

Soto pertenece al grupo de los emigrantes españoles «llegados a Gran Bretaña en lento goteo a partir de los años 50 [que] se fueron del país por una combinación de motivos políticos, económicos y de falta de perspectivas vitales y/o profesionales» (Monferrer Catalán 2007, 445). Se trata de «un colectivo valioso [cuya condición es similar] a los exiliados de primera hora, en el sentido de que para ambos era imposible seguir viviendo en su país de origen» (Monferrer Catalán 2007, 445-6). Soto llegó a Inglaterra ‘autoexiliado’ en un momento en que «el mundo de los exiliados republicanos de primera hora casi había desaparecido» (Monferrer Catalán 2007, 449). Además, para el autor valenciano «valió la pena marcharse de España, [...] pero hubiera querido no tener que tomar aquella decisión. La añoranza de España es un rasgo constante en sus novelas» (Monferrer Catalán 2007, 449-50).

En otra entrevista publicada en *El País* el 24 de marzo de 1978, a propósito de su traslado a Londres, Soto afirma: «Este ha sido un hecho tremendo en mi vida. La expatriación fue impuesta por las circunstancias» (Cruz 1978). Y a esto añade que: «En Londres he pagado el precio del que se va de su tierra y no gana la ajena. Ha sido especialmente grave la expatriación porque Londres es un sitio totalmente antitético con respecto a cualquier población española, desde el punto de vista vital y psicológico». La antítesis a la que se

refiere aparece cabalmente en *La zancada* que, como él mismo afirma, no hubiera podido escribir si no se hubiese ido de España. Soto dice también que en su escritura «Siempre ha habido la obsesión por evidenciar el contraste. *El gallo negro* (1973), por ejemplo, está lleno de sol y de colorido. Un contraste que necesitaba después de haber escrito *Bernard, uno que volaba* (1972), donde está presente de manera insistente el clima de Londres» (Cruz 1978). Aquí, Soto se refiere a las dos novelas que siguen su estreno literario con respecto a este género.

A esta dinámica antitética responden también las nueve prosas breves que forman *Casicuentos de Londres* (1973). En las primeras seis la ambientación es claramente inglesa, mientras que las últimas tres se reúnen bajo el título «Tres casicuentos sobre españoles». En las siguientes colecciones de narrativa breve, *Cuentos del tiempo de nunca acabar* (1977) y *Pasos de nadie* (1991), Soto renunciará a esta clara división a favor de un movimiento que va de España a Inglaterra y viceversa. Aquí se desdibuja un continuo ir y venir de un lugar a otro. Un movimiento oscilante que parece conforme a lo que anotaba Meneghello. Una reflexión sobre la condición del 'dispatriado' que surge del incesante camino de ida y vuelta transitando por ese *dis-* que indica separación y desdoblamiento: he aquí el hiato, el espacio vacío que permite la articulación de la escritura.

Esta dinámica de contraste no se limita al nivel temático, sino que incide en la construcción del espacio narrativo y en la voz. Desde Londres, Soto desarrolla una obra narrativa atravesada por la experiencia de la distancia, el contraste y la añoranza. Su escritura no responde a una lógica de sustitución – no hay una patria que reemplace a otra –, sino a una dinámica de tensión constante entre el 'aquí' y el 'allí', entre Inglaterra y España y viceversa, que se traduce en una oscilación del punto de vista. Esta condición coincide de manera notable con la definición meneghelliana del dispatrio como 'corriente alterna', un movimiento continuo que impide fijar una posición estable y convierte el desplazamiento en principio estructurante de la mirada y de la escritura.

La narrativa de Soto se construye, así, desde un espacio intermedio que no se resuelve ni en la integración plena ni en la ruptura definitiva. La antítesis entre ambos mundos – reiteradamente señalada por el propio autor en entrevistas – incide en la organización formal de sus textos, en la fragmentación de la experiencia narrada y en la discontinuidad de las voces. En los *Casicuentos de Londres*, por ejemplo, la brevedad y la fragmentación refuerzan la percepción de desajuste y provisionalidad. En este sentido, el contraste climático, vital y psicológico entre España e Inglaterra funciona como un dispositivo estético que articula la percepción del extrañamiento y refuerza la conciencia de desajuste del sujeto narrador. El dispatrio se traduce en una escritura que articula la distancia como condición productiva, haciendo del hiato entre espacios el verdadero motor del relato.

Al igual que Meneghello, Vicente Soto acuña el lexema 'topotón', que aparece en el primer cuento, «Dignidad»: aquí, se refiere a ciertas figuras que frecuentan el restaurante donde trabaja el protagonista. El narrador dice: «Se encuentran así, al azar, [y van] topotón topotón topotón por ahí, por la vida, sin anclar en ninguna parte» (Soto 1973, 33). Soto reflexiona «con la misma materia fónica del lenguaje: 'topotón' es un neologismo que brota de su gran atención a lo propiamente acústico y de su aguda conciencia fonosimbólica, mimética del ruido que hace una persona al caminar» (Mistrorigo 2020a, 55); y, sin embargo, «la semántica de este neologismo no es solo onomatopéyica [...] el 'topotón' es la encarnación misma de la *liminaridad* – en inglés *liminality*» (Mistrorigo 2020a, 55).

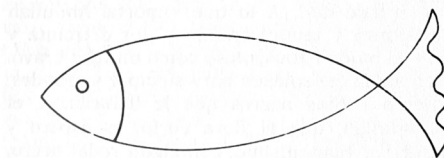
«Dignidad» es el primer cuento de los «Seis sobre gente de aquí y de allá» que compone la primera parte del libro. Los otros cinco títulos son «Lou», «John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927 y John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927», «El jubilado, su hijo y la vespa», «Que no cante Mamma Rosie» y «Bajito». Todos los personajes que aparecen en estos primeros seis cuentos, al igual que se encuentran en los tres sobre españoles – «La mano encontrada», «Topotón» y «El verso maldito» – son marginados, en la mayoría extranjeros inmigrados en la capital inglesa – italianos, jamaicanos, irlandeses, etc. – con un pasado irresuelto del que se han alejado y que se relaciona a menudo con la memoria del país de origen o, cómo en el caso de «La mano encontrada», directamente con la experiencia de la derrota durante la guerra civil española.

En este marco, entonces, la narrativa breve adquiere un papel central dentro de la producción de Vicente Soto. Las colecciones de cuentos escritas a lo largo de varias décadas permiten observar la evolución de una poética marcada por el desplazamiento y la inestabilidad. En ellas, la separación entre espacios tiende progresivamente a desdibujarse, dando lugar a un movimiento de ida y vuelta que cuestiona cualquier división nítida también entre presente y pasado, realidad y sueño. En muchos de sus cuentos, el sujeto que narra oscila entre la experiencia de un presente a menudo poco placentero y el recuerdo, el sueño u otros estados alterados de conciencia debidos, por ejemplo, a la ebriedad o a la enfermedad, que funcionan como huida. Es el caso, por ejemplo, de los ya citados «La mano encontrada», «Topotón» y «El verso maldito» de *Casícuentos de Londres*, pero también de «El girasol», «Fa», «Conciertos para grillos y luceros» de *Cuentos de tiempo de nunca acabar* y de «Exiliado en el aire» y «Miradas» de *Pasos de nadie*.

En este sentido, esa condición se manifiesta también en una atención particular al lenguaje, concebido como espacio de fricción y de experimentación. Aunque la escritura de Soto se mantiene formalmente en español, incorpora de manera progresiva interferencias léxicas y sintácticas de otras lenguas – el inglés en

varios cuentos, el valenciano en «El verso maldito», el italiano en «Dignidad» – así como registros heterogéneos que reflejan la experiencia de la oscilación. Esta hibridez lingüística constituye un correlato formal de la experiencia de desdoblamiento identitario y cultural que atraviesa su escritura. Interesante es mostrar también cómo ese desdoblamiento es irremediable al punto que, en su escritura, Soto incorpora elementos que van más allá del mismo lenguaje. Es el caso de «El girasol», donde en la página del libro, en lugar de la palabra ‘pez’ incorpora el dibujo de un pez:

El día que le pinté el pez... Yo no sé pintar más que un pez, pero sacado tan aprisa de la nada que Barry se quedó viendo chirivitas. Porque total haces así:  ... Le quité el cuaderno, ya hartó. Porque, «¿Cuántos años tienes? ¿Siete años, ocho?» Y el tío, nada. Y «Oye, tú pintas muy bien.» Y el tío, nada. Pero que nada. Conque le quité el cuaderno y le quité el lápiz y, llenándole media página, hice  y luego  y luego di los magistrales toques finales, o sea, •) } , y Barry se encontró con el



más fenómeno que había visto en su vida. Y me miraba a mí y miraba el pez. Y yo, ni caso. Y yo

Figura 1 Vicente Soto, página 138 del libro *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1977

O el caso de «Concierto desesperado», también de *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, donde en la página el autor decide insertar el signo caligráfico dibujado por el gesto del protagonista:

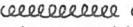
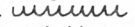
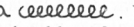
así:  a  a  . Y despacio, como si lo que hubiera en el caldero fuese algo espeso, pesado de remover. La  le salía a Ralph bastante bien y la escatimaba; sólo para matizar cosas que le parecían muy importantes la ponía.

Figura 2 Vicente Soto, página 70 del libro *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1977

Asimismo, la reflexión sobre el género narrativo del cuento ocupa un lugar relevante en su poética. Soto problematiza de manera explícita las categorías genéricas tradicionales, concibiendo el relato como

una forma abierta, inestable y 'huidiza'. En la introducción a *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, Soto «habla de 'relatos' – olvidando el vocablo cuento – y se niega a definir el género que practica al que llama 'huidizo'» (Jiménez Madrid 1992, 92). Hablando directamente al lector, le confiesa la imposibilidad de definir algo que le parece como «un pez terrible, a un tiempo existente e imposible» (Soto 1977, 12). Prefiere pensar, continúa, en el 'inacabamiento' de sus relatos ya que tiene la «convicción de que lo decisivo no es tanto el tema como el tratamiento del tema» (Soto 1977, 12). El título de la colección anterior es precisamente *Casicuentos de Londres*. En el espacio de ese *casi*- se presenta el hiato, el vacío que permite la incorporación en el relato de discursos pertenecientes a otros géneros y la articulación de cierta 'inestabilidad' de su estructura.

Pasar «gran parte de su vida en contacto con una cultura y dependiendo en último de otra» (Jiménez Madrid 1992, 81) puede haber influido en esta inestabilidad de la obra de Vicente Soto que, como reconoce Jiménez Madrid, justamente «plantea problemas de género» (Jiménez Madrid 1992, 81). Efectivamente, la resistencia que muestra Soto hacia la fijación genérica puede leerse como una proyección estética de la propia condición de dispatriado: del mismo modo que el sujeto no logra anclarse plenamente en un territorio, el texto rehúye las delimitaciones formales rígidas, abriéndose a la contaminación de discursos y procedimientos diversos.

En conjunto, el vaivén constante diferencia la escritura de Vicente Soto tanto del exilio entendido como expulsión irreversible como del 'transtierro' (Gaos 1966, 178), que presupone una reinscripción armónica en un nuevo 'dentro' cultural. La narrativa de Vicente Soto, por lo tanto, se configura una de las elaboraciones más coherentes y complejas de la condición del dispatrio en la literatura española contemporánea. Lejos de constituir un mero trasfondo biográfico, el desplazamiento se convierte en una categoría estructural que atraviesa la construcción del espacio, del tiempo, del lenguaje y de la identidad narrativa. Su obra propone así una reflexión sostenida sobre la experiencia de vivir entre lugares, en ese hiato productivo donde la escritura encuentra su posibilidad misma.

3 Almodena Vidorreta: poesía y dispatrio contemporáneo

El poemario *Nueva York sin querer* (La Bella Varsovia, 2017) de la poeta Almodena Vidorreta (Zaragoza, 1986) constituye un ejemplo particularmente significativo de cómo la noción de dispatrio puede ser repensada en el contexto contemporáneo, alejándose tanto del paradigma clásico del exilio político como de las narrativas heroicas o traumáticas asociadas históricamente a la emigración. El desplazamiento que se encuentra en el origen del libro – el traslado de

la autora a Nueva York en 2013 tras obtener una beca doctoral y ante la imposibilidad de continuar su carrera académica en España – se inscribe en un horizonte socioeconómico global marcado por la movilidad forzada de jóvenes altamente cualificados, especialmente tras la crisis económica de 2008.

Este contexto resulta fundamental para comprender la especificidad del dispatrio que articula el poemario. A diferencia del exilio, el desplazamiento de Vidorreta no responde a una persecución política ni a una expulsión directa, sino a una forma de migración estructural, ligada a la precarización del trabajo intelectual y académico. Sin embargo, el libro no se limita a registrar esta circunstancia biográfica, sino que la transforma en un principio poético que afecta al punto de vista del sujeto lírico, a su relación con el espacio, con la memoria y con el lenguaje.

El libro surge de la experiencia de cambio de perspectiva debido al traslado a otro país y a otra lengua y de la construcción de un nuevo polo cultural que el sujeto lírico experimenta. En *La materia di Reading*, Meneghello confiesa que la experiencia de su dispatrio inglés no tiene nada que ver con la superposición de una cultura con la otra, sino más bien con «la formazione di un secondo polo culturale» (Meneghello 1997, 39). Es precisamente a partir de la construcción de este nuevo polo que la lírica de Vidorreta se instala en la dinámica oscilatoria entre un ‘aquí’ (Nueva York) y un ‘allí’ (España) que la condición del dispatrio inaugura y, en años de globalización, parece cada vez más una condición generacional. En el «Brooklyn», se lee «Porque nunca se está donde se quiere | y parece imposible no mirar» (Vidorreta 2017, 20): la dinámica del dispatrio conlleva siempre, para el sujeto, una sensación ambivalente.

A partir de esta dinámica oscilante entre lugar de origen y de destino, el sujeto poético indaga su memoria, su identidad, reflejándose en el nuevo espacio donde vive. La búsqueda empieza de la arquitectura de la ciudad que lo rodea, de sus habitantes a menudo alienados, pero también del contacto con la lengua y la cultura del nuevo polo neoyorquino. Más como el José Hierro de *Cuaderno de Nueva York* (1998) que el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* (1941) el sujeto lírico del libro de Vidorreta se mueve por la ciudad y la vive como un habitante cualquiera, explorando sus espacios urbanos.

De su cotidianidad, recoge momentos, lugares e imágenes a partir de los que reflexiona sobre su condición dentro de ese medio tan nuevo como extraño. De la reflexión a partir del contacto con el nuevo medio surge la perspectiva de la condición existencial de quien se encuentra, después de haber salido de su lugar de origen, a vivir en un lugar que no le es propio. Se trata de un desplazamiento que entra en el horizonte socioeconómico global de la contemporaneidad. Un movimiento relacionado con la búsqueda de oportunidades y mejora

personal, social y económica. Una 'fuga' hacia una meta donde la vida resulte mejor, más satisfactoria; y, sin embargo, cuando en el título se menciona Nueva York, simultáneamente también se afirma una falta, una carencia.

El título *Nueva York sin querer* introduce desde el inicio una clave interpretativa central: la ausencia de voluntad que caracteriza la llegada a la ciudad. Ese 'sin querer' que constituye la segunda parte del título y confiesa explícitamente que esta ciudad tan mítica y famosa – esa ciudad-tema que recorre la poesía española de los últimos cien años – no le ocurrió al sujeto lírico como algo intencional, como algo determinado por una voluntad previa. Todo lo contrario: la falta de voluntad – la 'noluntad' – expresada en el título indica la contingencia, la casualidad de algo que parece haberse dado de forma inesperada. El sintagma 'sin querer' expresa el carácter que adquiere, a los ojos de la autora, la ciudad de Nueva York, mostrándose como una experiencia imprevista e inesperada. Aquí el poema «Lectura en llamas» donde se muestra cómo el desplazamiento es no del todo voluntario, pero asumido.

Vine a Manhattan porque me dijeron
que aquí estaba el centro del mundo.
Yo misma me lo dije
y me prometí que iría a verlo
en cuanto ella muriera. 5
[...]
Pero no pensé cumplir mi promesa
hasta que comencé a llenarme de sueños, 10
a dar vuelo a las ilusiones
y, de ese modo, se me fue formando
un mundo alrededor de la esperanza.
Por eso vine a Manhattan.
(Vidorreta 2017, 12)

Frente a la tradición poética española que ha convertido Nueva York en un espacio de deseo, fascinación o dramatización – recordamos los libros de Julio Neira *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York* (Fundación José Manuel Lara, 2012) e *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (Cátedra, 2012) –, el poemario de Vidorreta se sitúa en una zona donde la experiencia de la ciudad no es buscada ni idealizada, sino asumida como contingente e imprevista. Esta falta de intencionalidad no implica pasividad, sino que define una modalidad específica de relación con el espacio, basada en la observación cotidiana y en la conciencia de extrañamiento. En el libro habita una fundamental dislocación, un desplazamiento que se configura siempre entre un 'allí', que representaría el ambiente de proveniencia de la autora, familiar y español, y un 'aquí', que se

presentaría como el nuevo medio constituido por la ciudad de Nueva York. Entre estos dos lugares que se constituyen como verdaderos polos culturales se activa un movimiento que muda continuamente el punto de vista del sujeto lírico.

Esta falta de voluntad inicial se inscribe también en los procedimientos formales del libro: una dicción sobria, una sintaxis que privilegia la enumeración y la observación cotidiana, y un uso insistente de deícticos espaciales que fijan la experiencia en un presente incierto. El sujeto lírico no se sitúa como visitante excepcional de la ciudad, sino como un cuerpo más dentro del flujo urbano, lo que refuerza la dimensión generacional del dispatrio en el contexto de la movilidad académica y laboral contemporánea. El sujeto lírico se mueve por la ciudad como un habitante más, recorriendo sus calles, parques, estaciones y barrios sin adoptar una posición excepcional. En el poema «Guía de Nueva York», se lee «Nueva York ya no es un lugar común | nosotros hacemos el sitio» (Vidorreta 2017, 17). La ciudad no aparece como espectáculo ni como símbolo absoluto, sino como un entorno habitable y contradictorio, en línea con una tradición poética que, desde el ya citado José Hierro, ha privilegiado una vivencia no monumental de Nueva York.

Esta experiencia se articula a partir de una dinámica oscilatoria que no se resuelve en una síntesis estable, sino que mantiene al sujeto lírico en una condición de tránsito permanente. En este sentido, en *Nueva York sin querer*, el desplazamiento no conlleva una cancelación del origen, sino una intensificación de la historia personal, que se reactiva precisamente desde la distancia. La memoria del polo originario emerge de manera fragmentaria, sin nostalgia idealizadora ni voluntad de retorno, insertándose en el presente urbano como un estrato más de la experiencia. Es el caso del tercer poema del libro, «Tierra de Jauja», «cuyo título se refiere a EE. UU., al nuevo mundo, por antonomasia la tierra de la abundancia y la prosperidad» (Mistrorigo 2020b, 143), donde desde los primeros versos, el poema tiene una carga negativa. Se lee: «desde aquel país anochecido | la platea de los verdugos» (Vidorreta 2017, 14) aplauden

[...]

a la joven cantera de actores que abandona escenario y entremés.	5
Y me duele mi país en los talones de los pies desnudos que me palpan en el aeropuerto por si algo llevara bajo manga, por si fuera a atentar contra alguien con esta cara de terror.	10
(Vidorreta 2017, 14)	

El texto se refiere a la generación de jóvenes – a la que pertenece también la autora – que tuvieron que irse del propio país y vivir la humillación de ser extranjero e inmigrante en un país como EE. UU. que se hace patente en el dolor que siente en los talones el que, descalzo, está esperando que en la inmigración del aeropuerto le chequeen para entrar. La célebre expresión de Miguel de Unamuno, «¡Me duele España!», «se injerta ahora en el no-lugar por excelencia: allá donde se tiene que comprobar la identidad del que va a pasar al otro lado de la frontera» (Mistrorigo 2020b, 143). En esa frontera aquella identidad se quiebra irreparablemente ya que «toda frontera, todo *limes*, representa siempre un hiato, un vacío que divide, un *dis-* que duplica lo que supuestamente era unitario» (Mistrorigo 2020b, 143).

El libro de Vidorreta se inserta ‘sin querer’ en medio de este hiato articulando la dinámica oscilatoria del dispatrio entre diferentes polos culturales donde el punto de vista experiencial del sujeto que escribe se rompe y se duplica, reflejándose simultáneamente en el ‘allí’ del polo familiar – por ejemplo, recuperando imágenes de la memoria – y el ‘aquí’ del polo neoyorquino – es decir, relatando la experiencia de lo nuevo y lo extraño. Y esta experiencia la recoge el lenguaje: aunque el poemario está escrito en español, la presencia del inglés señala la progresiva incorporación del nuevo polo lingüístico. Me refiero a los títulos de los poemas vinculados a lugares concretos de la ciudad, como el aeropuerto «JFK», «La Quinta», que trae inspiración de la famosa avenida, «Brooklyn», «Wall Street», «Flat Iron», que se refiere al icónico edificio triangular colocado entre la Quinta Avenida y Broadway, «Hungarian Pastry Shop», es decir, el nombre de una cafetería en el norte de Manhattan, la serie de tres poemas titulados «Bronx», «Columbus», la glorieta dedicada a Colón entre Broadway y Central Park West, «Port Authority Bus Terminal», «Soho», «Riverside Park», «Dumbo», el acrónimo de Down Under the Manhattan Bridge Overpass, un lugar de Brooklyn, «Lincoln Centre» y «Clipper City».

Sin embargo, llama la atención el poema cuyo título, «Home», está puesto en lengua inglesa. En lugar de utilizar el español ‘casa’, la autora escoge la palabra *home*, término que el inglés emplea para indicar el hogar doméstico, el lugar más íntimo del edificio donde se vive. Una elección que «indica la abertura de aquel espacio de oscilación entre el ‘allí’ y el ‘aquí’ donde la dimensión afectiva representada por la ‘casa’ cambia, oscila, abarcando la lengua del nuevo polo» (Mistrorigo 2020b, 141). Se trata de una hibridación que en este caso no se traduce todavía en una experimentación radical con la lengua, pero indica una apertura hacia una escritura que comienza a registrar la fricción entre códigos lingüísticos, culturales y semánticos distintos. En este sentido, el libro documenta una fase inicial del dispatrio, en la que la oscilación del punto de

vista se manifiesta más en el plano temático y deíctico que en una transformación profunda del sistema lingüístico.

Otro rasgo significativo del poemario es su densa red intertextual, que articula referencias procedentes tanto de la tradición literaria hispánica como de otros sistemas culturales. Estas referencias no funcionan como meros guiños eruditos, sino como dispositivos que permiten al sujeto lírico situarse en una genealogía cultural al tiempo que experimenta su desplazamiento. La superposición de espacios simbólicos – el pueblo de Comala imaginado por Juan Rufo; la isla de Ítaca, origen de todo *nostos*; el Aleph borgesiano – con la geografía concreta de Nueva York refuerza la percepción de una identidad en tránsito, que se construye a partir del cruce entre memoria, tanto personal como intelectual, y experiencia urbana.

Finalmente, *Nueva York sin querer* puede leerse como la expresión poética de una condición generacional compartida por muchos jóvenes españoles que, a partir de la crisis económica, se vieron obligados a emigrar en busca de oportunidades laborales y vitales. En este sentido, el poemario trasciende la experiencia individual para convertirse en un testimonio colectivo del dispatrío contemporáneo, entendido como una forma de vida marcada por la movilidad, la incertidumbre y la imposibilidad de fijar un único lugar de pertenencia. Lejos de constituir una pérdida estéril, esta condición se revela como un espacio fértil de producción poética, desde el cual la literatura española contemporánea comienza a elaborar nuevas formas de relación con el espacio, la lengua y la identidad.

4 Julio Plaza: arte, intersemiosis y dispatrío

La figura y la obra de Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) constituyen un caso paradigmático de dispatrío en el ámbito de las artes visuales y de la experimentación intersemiótica. Prácticamente olvidado en España, Plaza es, en cambio, una figura central en la historia del arte experimental brasileño de la segunda mitad del siglo XX, donde su trabajo ha sido reconocido tanto por su dimensión artística como por su reflexión teórica. Esta asimetría en la recepción de su obra no es un dato circunstancial, sino que se encuentra estrechamente vinculada a su trayectoria vital y a su decisión de establecerse definitivamente en Brasil a partir de finales de los años sesenta, en una condición que puede definirse, precisamente, como un dispatrío.

En 1967, Julio Plaza viaja a Brasil por primera vez como miembro de la delegación española en la IX Bienal Internacional de São Paulo, gracias a una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil que le permitirá posteriormente formarse en la Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) de Río de Janeiro. A partir de

ese momento, su vida y su obra se desarrollan fuera de España, en un contexto cultural profundamente distinto, pero particularmente fértil para la investigación estética que ya había comenzado en su país de origen. Lejos de representar una ruptura con su formación inicial, el traslado a Brasil activa un proceso de intensificación y expansión de sus intereses experimentales, situándolo en diálogo directo con la poesía concreta y con los debates internacionales sobre semiótica, diseño y comunicación visual. En estos años, de hecho, toma «contacto personal con los poetas concretos paulistas y en 1968 le pidió a Augusto de Campos un prólogo para *Objetos*, su primer libro-objeto» (Aguilar 2021).

En el trabajo de fin de carrera titulado *Julio Plaza: um artista na contramão*, Karina Sérgio-Gomes reconstruye los años de aprendizaje del artista español, entrevistando algunos miembros de su familia y otras personalidades que lo conocieron cuando todavía residía en España, como el filósofo y crítico español Ignacio Gómez de Liaño. Sérgio-Gomes muestra como desde el comienzo de su formación artística Plaza había apostado por un arte de tipo experimental formando, junto con Elena Asins y Lugán (Luis García Núñez), el grupo Castilla 63: un conjunto cuya idea del arte estaba influenciada por la abstracción geométrica, el constructivismo, el concretismo y el arte cinético, y que se apoyaba en las teorías de pensadores italianos como Giulio Carlo Argan y Umberto Eco. Este bagaje teórico-artístico encuentra en Brasil un espacio de desarrollo privilegiado, gracias al contacto directo con los poetas concretos paulistas y, en particular, con Augusto de Campos. La colaboración entre ambos no surge de manera fortuita, sino como resultado de una profunda afinidad en torno a la concepción del arte como sistema de relaciones entre códigos, soportes y percepciones.

De todas formas, el primer contacto de Plaza con Brasil y la poesía concreta probablemente tenga que ver con la actividad del poeta y fomentador cultural Ángel Crespo que dirigía la recién nacida *Revista de Cultura Brasileira*, cuyo primer número se publicó en junio 1962 editado por el Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid en la que estaba involucrado también João Cabral de Melo Neto. En su estudio, Sérgio-Gomes cuenta que

no ano de 1966, aconteceu a primeira individual importante de Julio Plaza na Galeria Nebli, em Madri, [y que] A exposição chegou a ser notícia no Brasil. Uma reportagem de mais de meia página da edição dominical gaúcha do jornal *Diário de Notícias*, de 20 de novembro de 1966, anunciava no título: 'Plaza: Aquele que crê na aproximação da matemática com a arte'. A repórter Susana Ments visitou a exposição do artista por indicação do crítico Ángel Crespo (1926-1995). (Sérgio-Gomes 2020, 35)

También Gonzalo Aguilar confirma que Julio Plaza descubrió la poesía concreta brasileña ya en los años cincuenta y que

los escritos y las revistas de este grupo inspiraron a Plaza en sus investigaciones estéticas. *El arte en el horizonte de lo probable* de Haroldo de Campos, por ejemplo, será un libro importante en los trabajos de Plaza con el 'arte combinatorio, permutacional y modular' y dará inicio a una correspondencia entre el artista español y los poetas brasileños. (Aguilar 2021)

Sin embargo, el primer paso dentro de la poesía concreta es la colaboración con el hermano de Haroldo, Augusto de Campos y precisamente con el libro-objeto titulado *Objetos*. Cuenta Plaza que «iniciamos juntos, Augusto e eu, um trabalho de colaboração de cunho intersemiótico que integra poesia visual e espaço, através do 'livro-objeto'» (Plaza 2013, 30). El editor argentino Julio Pacello le había pedido a Augusto de Campos un prólogo a algunas experimentaciones que Plaza había realizado con la forma y las características del soporte 'libro'. Dentro de la poética del grupo de los concretos que extendía el lenguaje de la poesía a los diferentes medios, investigando nuevos códigos y abarcando soportes diferentes, también el libro – en tanto que 'objeto semiótico' – se consideraba como un verdadero «campo de experimentação» (Ribeiro Mattar 2020, 3) artística y literaria. Delante de aquellos 'objetos en blanco', aquellos folios de papel que, al abrirlos, al manejarlos, formaban superficies tridimensionales gracias a los pliegues, los recortes y las dobladuras imaginadas y realizadas por el artista español, Augusto de Campos quedó fascinado. Las imágenes de *Objetos*, tomadas por el fotógrafo brasileño Humberto Pimentel, se pueden ver en la página web «Livros de artista» de la Colección Itaú Cultural (Plaza 2022b).²

En lugar de escribir un prólogo, encima de aquellos folios Augusto escribió palabras que formaban un poema: «cuando manipulaba una figura en forma de rombo decidió que podía colocar las letras sobre la figura misma, combinando lenguaje y visibilidad y produciendo así un campo intersemiótico de experimentación. El poema que compuso se titula «Abre» (Aguilar 2021). La inspiración para el poema surge de la relación directa con el soporte. En la misma web «Livros de artista» de la Colección Itaú Cultural también aparece otra colaboración entre Julio Plaza y Augusto de Campos, es decir, otra «série de pequenas esculturas feitas em papel e com forte influência das linguagens construtivas [que] insere a palavra numa ideia de escrita expandida»

2 Disponible en De Campos, Plaza 2022b.

que se titula *Muda Luz* y cuya fecha de realización es 1970, apenas un año después de *Objetos* (Plaza 2022a).³

Es a partir de este primer núcleo de trabajos que los dos creadores llegan a la definición de *Poemóbiles* (1974), una obra que se coloca «nesse espaço de tensão entre o livro e o objeto, reunindo aspectos teóricos do movimento concretista» (Ribeiro Mattar 2020, 3). Como reconoce Ribeiro Mattar, esta obra se puede clasificar como «um livro-poema/livro-objeto» (Ribeiro Mattar 2020, 3) con 12 hojas que se presentan como poemas visuales, tridimensionales e interactivos: el lector necesita ‘manipular’ las páginas sueltas para leer el libro. Además, el libro no tiene costuras, lo que altera la convención sobre la linealidad y organización del propio códice. La guía de lectura se proporciona a través del plegado, que presenta cada poema como único, así como el uso de la caja, que los reúne como un conjunto, como un libro. La lectura del libro pasa por la experiencia con él, tanto por la manipulación de las páginas como por la articulación de los pliegues, que terminan marcando el ritmo y la duración de los poemas.

Este libro-objeto, concebido como un artefacto situado entre el libro y la escultura, encarna una forma radical de escritura expandida, en la que el poema deja de ser un objeto exclusivamente verbal para convertirse en una estructura espacial, móvil e interactiva. La obra se sitúa en un espacio de tensión productiva entre lo visual, lo verbal y lo táctil, desbordando las convenciones del libro tradicional y cuestionando la linealidad de la lectura. Se trata de una apertura intersemiótica que está en el horizonte teórico explícito en la obra de Plaza. Su reflexión sobre la traducción intersemiótica formula conceptualmente aquello que sus libros-objeto ya ensayan materialmente: el desplazamiento del sentido a través de códigos distintos.

Los poemas de *Poemóbiles* son verdaderos objetos intersemióticos que reúnen y juegan con los códigos diferentes de la simultaneidad y el movimiento, el espacio y la interactividad, la tridimensionalidad y la interpretación del lector/manipulador. Julio Plaza está consciente de que el especial soporte que le había proporcionado a Augusto de Campos era una encrucijada que convoca en el mismo objeto estas diferentes dimensiones. Unas dimensiones siempre liminales que abren un espacio y articulan un gozne entre el arte y la poesía, la imagen y la lengua, el espacio y el tiempo, el autor/artista y el lector/espectador, el concepto y el objeto, el signo y el significado. Es en esa apertura/cierre, en el gozne, en esa bisagra que está realmente el punto de fuga de este libro y de la colaboración entre Julio Plaza y Augusto de Campos. Las imágenes de todas las 12 hojas de

3 Disponible en De Campos, Plaza 2022a.

20,5 × 32 cm (abiertas) que componen el 'libro pop-up' se pueden ver en la página web del archivo de la Fundación Bonotto.⁴

Desde la perspectiva del dispatrio, *Poemóbiles* puede leerse como la materialización estética de una experiencia de desdoblamiento y oscilación. La noción meneghelliana de corriente alterna encuentra aquí una traducción formal en el gesto de abrir y cerrar, en el pliegue que articula simultáneamente interior y exterior, presencia y ausencia, visibilidad y ocultamiento. El espacio entre – entre páginas, entre códigos, entre disciplinas – se convierte en el verdadero lugar de sentido, un hiato productivo que permite la emergencia de nuevas formas de percepción y de lectura. En este marco, el dispatrio no actúa únicamente como condición vital, sino como principio estructurante de una poética que se construye en el cruce entre lenguajes, soportes y sistemas semióticos.

En este sentido, la condición del dispatrio experimentada por Plaza no se limita a un dato biográfico, sino que se inscribe en la lógica misma de su poética. El artista opera constantemente en zonas de frontera: entre lenguas, entre medios, entre tradiciones culturales. Su reflexión sobre la traducción intersemiótica – desarrollada teóricamente en su libro *Tradução intersemiótica* (Perspectiva, 1987) – proporciona el marco conceptual para entender estas prácticas como procesos de transferencia y transformación, más que como simples desplazamientos de contenido. El dispatrio se configura como un principio metodológico que habilita la circulación del sentido entre sistemas heterogéneos.

Desde esta perspectiva, el libro-objeto *Poemóbiles* funciona como un dispositivo liminal que articula una forma de saber no proposicional, basada en la experimentación y en la maravilla. El pliegue – bisagra fundamental, línea de 're-flexión' del texto – no solo organiza el espacio material del poema, sino que simboliza la condición misma del dispatrio: un estar entre, un habitar la frontera sin resolverla, manteniendo siempre abiertas todas las posibilidades de sentido. En este punto, la experiencia estética propuesta por Julio Plaza se revela profundamente coherente con su trayectoria vital, marcada por el desplazamiento y la reconfiguración constante de los códigos.

5 Consideraciones finales

El recorrido propuesto a través de las obras de Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza permite reconsiderar la noción de 'dispatrio' no solo como una categoría descriptiva de experiencias

⁴ Disponible en De Campos, Plaza 1974.

de desplazamiento, sino como un principio estructurante capaz de articular poéticas, lenguajes y prácticas estéticas heterogéneas en el ámbito hispánico. A partir del marco teórico delineado en torno al neologismo acuñado por Luigi Meneghello, el análisis ha mostrado cómo el dispatrio designa una condición específica de extrañamiento y oscilación que no se resuelve ni en el exilio entendido como ruptura irreversible ni en la expatriación concebida como integración sustitutiva en un nuevo contexto.

En los tres casos examinados, el desplazamiento geográfico produce un cambio del punto de vista que incide directamente en las formas de representación y en la configuración del sujeto. En Vicente Soto, la experiencia de vivir entre España e Inglaterra se traduce en una narrativa marcada por la antítesis, la fragmentación y la inestabilidad genérica, donde el ir y venir entre espacios y tiempos se convierte en motor de la escritura. En Almudena Vidorreta, el traslado a Nueva York activa una poética liminal que registra la contingencia del desplazamiento contemporáneo y la 'noluntad' como rasgos constitutivos de una subjetividad generacional, suspendida entre memoria y presente urbano. En Julio Plaza, finalmente, el dispatrio se manifiesta como apertura radical hacia prácticas intersemióticas que desbordan los límites disciplinarios tradicionales, situando el sentido en el espacio entre lenguajes, soportes y gestos.

A pesar de las diferencias históricas, generacionales y expresivas, los tres autores comparten una misma dinámica oscilatoria que articula la experiencia del dispatrio como un movimiento continuo entre polos culturales diferentes. Este movimiento no implica la cancelación del lugar de origen ni la asimilación plena del espacio de llegada, sino la coexistencia conflictiva y productiva de ambos. El prefijo *dis-* presente en el neologismo meneghelliano 'dispatrio' revela así toda su ambigüedad: señala separación y pérdida, pero también dispersión, multiplicidad y posibilidad de apertura. En este hiato – ese espacio vacío y a la vez generativo – se configura una forma específica de conciencia estética y crítica.

El análisis de los tres ejemplos ha puesto de relieve que el dispatrio no actúa únicamente en el plano temático, sino que se inscribe en los procedimientos formales y materiales de las obras: en la organización del espacio narrativo, en la *deíxis* poética, en la hibridez lingüística o en la interactividad del objeto artístico. De este modo, el dispatrio se revela como una categoría transversal que permite pensar conjuntamente fenómenos tan diversos como la narrativa breve, la poesía contemporánea y el arte experimental, superando enfoques estrictamente nacionales o disciplinarios.

En un contexto marcado por la globalización, la movilidad forzada y la precarización de las trayectorias vitales y profesionales, la condición del dispatrio adquiere una relevancia renovada. Lejos de constituir una posición marginal o un mero efecto colateral del

desplazamiento, emerge como un lugar privilegiado de producción cultural desde el cual repensar las relaciones entre lengua, territorio, identidad y creación. En este sentido, las obras de Soto, Vidorreta y Plaza no solo testimonian experiencias individuales de alejamiento, sino que ofrecen modelos estéticos para comprender y elaborar críticamente una condición cada vez más extendida en la contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2021). «Entreabrir: los *Poemóviles* de Julio Plaza y Augusto de Campos». *Revista Rosa*, 3(1) [texto originalmente publicado en la revista española *Arte y Parte*, 111, junio-julio de 2014]. <https://revistarosa.com/3/entreabrir@es>.
- Alonso, E. (2001). «Vicente Soto. Escritor *topotón*». *Leer*, 119, 88-9.
- Benítez Ariza, J.M. (2016). «Buero Vallejo: Cartas boca arriba (Correspondencia 1954-2000)». *El cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/ensayo/20161202/buero-vallejo-cartas-boca-arriba-correspondencia/175233622_0.html.
- Cruz, J. (1978). «Vicente Soto: 'Más de veinte años en Londres han marcado mi obra literaria'». *El País*. https://elpais.com/diario/1978/03/24/cultura/259542005_850215.html.
- De Campos, A.; Plaza, J. (1974). *Poemóviles*. São Paulo: Edição dos Autores.
- De Campos, A.; Plaza, J. (1974). «12 poemobiles». *Fondazione Bonotto*. <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/decamposaugusto/4104.html>.
- De Campos, A.; Plaza, J. (2022a). «Muda Luz, 1970. Objeto tridimensional, colagem e dobraduras em papel e impressão em offset». *Livros de Artista – Itaú Cultural*. https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/muda-luz/.
- De Campos, A.; Plaza, J. (2022b). «Objetos, 1969. 12 lâminas impressas em serigrafia em cores com vincos e dobras». *Livros de Artista – Itaú Cultural*. https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/objetos/.
- Díaz-Plaja, G. (1967). «La zancada de Vicente Soto». *ABC*, 26.
- Gaos, J. (1966). «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana». *Revista de Occidente*, 38, 168-78.
- Jiménez Madrid, R. (1992). «Vicente Soto: el valor humano del topotón y el perfil existencial de la escritura». *Lucanor*, 7, 81-96.
- Magris, C.; Ara, A. (2015). *Trieste. Un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi.
- Meneghello, L. (1993). *Il dispatrío*. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, L. (1997). *La materia di Reading*. Milano: Rizzoli.
- Mistrorigo, A. (2020a). *La narrativa breve de Vicente Soto. Una aproximación*. Valladolid: Editorial Difácil.
- Mistrorigo, A. (2020b). «Poesía para un nuevo posible *dispatrío*: Nueva York sin querer de Almudena Vidorreta». *La nueva literatura hispánica*, 24, 133-58.
- Monferrer Catalán, L. (2007). *Odisea en Albión. Los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña 1936-1977*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Plaza, J. (2013). «Memórias y trajetórias». Barcellos, V.C. (org.), *POEITICA*. Porto Alegre, Fundação Vera Chavez Barcellos, 24-33.

- Ribeiro Mattar, M. (2020). «*Poemóbiles: o livro além do livro*». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 59, 1-12.
- Ródenas de Moya, D. (2016). «Introducción». Vallejo, A.B.; Soto, V. (eds), *Cartas boca arriba (Correspondencia 1954-2000)*. Madrid: Fundación Banco Santander, IX-XXII.
- Sérgio-Gomes, K. (2020). *Julio Plaza: um artista na contramão* [dissertação de mestrado]. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes.
- Sinopoli, F.; Tatti, S. (a cura di). (2005). *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*. Roma: Bulzoni.
- Soto, V. (1973). *Casicientos de Londres*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- Soto, V. (1977). *Cuentos del tiempo de nunca acabar*. Barcelona: Destino.
- Soto, V. (1991). *Pasos de nadie*. Barcelona: Edhasa.
- Terrile, C. (2014). «Il 'dispatrio' di Luigi Meneghello: la polarità come fondamento di poetica». Di Nunzio, N.; Ragni, F (a cura di), «*Già troppe volte esuli*». *Letteratura di frontiera e di esilio*. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 53-64.
- Trías, E. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Vidorreta, A. (2017). *Nueva York sin querer*. Madrid: La Bella Varsovia.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Ediciones Siruela.