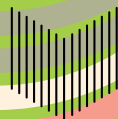


Novísimas

Las narrativas latinoamericanas
y españolas del siglo XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS (ED.)

IBEROAMERICANA
VERVUERT



Colección Letral
Monografías Letral, 9

LETRAL (Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura) nace como proyecto vinculado a la Universidad de Granada. Esta colección homónima –interdisciplinar y en cooperación con otras instituciones internacionales– se inaugura en 2011, y tiene como objetivo el análisis de los distintos campos literarios que conectan América y España a través de textos, autores y lecturas que se han producido y circulan en la contemporaneidad, enfocados en el fenómeno de las migraciones, el mercado global y las propuestas estéticas transnacionales, que convergen en un espacio transatlántico común.

Con este horizonte, las monografías Letral cartografían la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi sobre la base de zonas geográficas y géneros literarios, empleando una metodología teórica plural que atiende a la naturaleza híbrida de este objeto y a la problemática geopolítica a la que se aviene su estudio.

Directora:

Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)

Comité científico:

Michèle Soriano (Université de Toulouse)
Ksenija Bilbija (University of Wisconsin-Madison)
Fernando Blanco (Bucknell University)
Pablo Brescia (University of South Florida)
Magdalena Cámpora (Universidad Católica Argentina)
Roberto Domínguez Cáceres (Tecnológico de Monterrey)
Oswaldo Estrada (University of North Carolina at Chapel Hill)
Pedro García-Caro (University of Oregon)
Josebe Martínez (Universidad del País Vasco)
Gesine Müller (Universität zu Köln)
Guadalupe Silva (Universidad de Buenos Aires)
Ricardo F. Vivancos (University of George Mason)

NOVÍSIMAS

Las narrativas latinoamericanas y
españolas del siglo XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS (ED.)



Este libro ha sido auspiciado por el Proyecto I+D LETRAL. “Comienzos de la novísima literatura latinoamericana (2001-2015)” (Ref. FFI2016-79025-P) del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Iberoamericana, 2021
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

© Vervuert, 2021
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

ISBN 978-84-9192-182-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-088-9 (Vervuert)
E-ISBN 978-3-96869-087-2 (ebook)

Depósito legal: M-22010-2021



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

NOVÍSIMAS

Las narrativas
latinoamericanas y españolas
del siglo XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS (ED.)



Iberoamericana • Vervuert • 2021

Índice

Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI ANA GALLEGO CUIÑAS	11
I. La producción nacional de la novísima narrativa en lengua castellana	
Tras el corto siglo XX: de la no-ideología al retorno de lo político en la novela española actual DAVID BECERRA MAYOR.....	45
Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI ANA GALLEGO CUIÑAS	69
La tensión entre lo local y lo global en la narrativa uruguaya contemporánea: dos estudios de caso ILSE LOGIE.....	113
La desmemoria del pacto neoliberal: la narrativa chilena del tercer milenio FERNANDO A. BLANCO	135
Narrativa boliviana contemporánea, el problema de la representación nacional en tiempos de diversificación hacia adentro y hacia fuera SEBASTIÁN ANTEZANA QUIROGA.....	153
El cuento peruano del siglo XXI tiene firma femenina AGUSTÍN PRADO ALVARADO	177
Narrativa ecuatoriana actual: entre tradición y movilidad cultural WILFRIDO H. CORRAL	195

Notas sobre narrativa colombiana en el siglo XXI: memoria, espacios telúricos y resistencias	
VIRGINIA CAPOTE DÍAZ	221
Narrativa venezolana: expansión y resistencia	
GISELA KOZAK-ROVERO	239
Novísimas letras puertorriqueñas... Postmodernidad en bandeja de Caribe	
MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT	253
Estéticas nómadas: una panorámica de la literatura centroamericana contemporánea (2001- 2015)	
MUNIR HACHEMI GUERRERO	265
Cruzar la frontera: violencias y afectos en la narrativa mexicana fronteriza del milenio	
OSWALDO ESTRADA.....	281

II. La recepción de las literaturas latinoamericanas en el siglo XXI

Blues Brothers: crisis, identidad y nación en la narrativa hispanoamericana de España en el siglo XXI	
DANIEL MESA GANCEDO	305
Marca y resistencias: la (in)visibilidad de la nueva narrativa brasileña en España	
SOLEDAD SÁNCHEZ FLORES.....	325
“La Croix du Sud” en el cielo contemporáneo: novísimos latinoamericanos en Francia	
MAGDALENA CÁMPORA	345
Literatura latinoamericana en Italia, siglo XXI: consideraciones preliminares	
SARA CARINI.....	367
Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI en el territorio de habla alemana: un mapeo	
JORGE J. LOCANE.....	381
La recepción de las literaturas cubana y dominicana (2001-2018) en algunos países europeos	
RITA DE MAESENEER	397
Estados Unidos y la cuestión de la literatura (latinoamericana)	
PABLO BRESCIA	413

III. La circulación global de la literatura latinoamericana mundial

“En la tradición dionisiaca”: la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a contraluz del boom	
ÉVA VALERO JUAN	443
Literatura y globalización: una reflexión generalista	
JEFFREY CEDEÑO MARK	463
Mercado global sin “original”: (auto)traducción, (des) localización y disemiNación	
CÉSAR DOMÍNGUEZ.....	475
¿Una literatura mundial sin mundo?: la cuestión de la materialidad a partir de ejemplos escogidos de los siglos XX y XXI	
GESINE MÜLLER.....	499
Autoras y autores	519

Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI

ANA GALLEGO CUIÑAS
Universidad de Granada

¿Cómo interpretar las narrativas de las dos últimas décadas? ¿De qué manera pensar en pasado el presente literario? ¿Qué es lo visible, lo decible y lo legible en el campo de la literatura iberoamericana del siglo XXI? ¿Cómo transformar la contingencia en historicidad? Estas son las preguntas que han convocado a los investigadores del proyecto LETRAL durante el último lustro. Más que intentar responderlas, en este volumen y en monográficos anteriores (Gallego Cuiñas 2014, 2018a, 2019a, 2019b), hemos delimitado algunas de las líneas de fuerza que operan en el objeto literario del nuevo milenio para habilitar protocolos de lectura plurales,¹ tanto tradicionales como disruptivos. La historia de la literatura del siglo XXI por venir –valga la paradoja– es también la de los investigadores/as que la estudian y (des)ordenan, de ahí que otro de nuestros objetivos sea visibilizar y agrupar determinadas agendas críticas de Europa y América. Con este gesto, no solo reconocemos “nuestra propia his-

1 En este sentido, nuestro punto de partida, reflejado en el título de este volumen, es la pluralidad, como defiende Nancy en su “filosofía de las artes”.

toricidad” (Süssekind 2003: 14) sino las formas –geopolíticas– de hacer legibles las narrativas latinoamericanas y españolas publicadas entre 2001 y 2020, en función de tres ejes dialécticos fundamentales: nacional/mundial; simbólico/material; producción/recepción.

Lo primero que se advierte es la persistencia de un síntoma: la problemática de la cuestión de la literatura.² Esta cláusula retórica y recursiva abre dos interrogantes políticos conocidos, que vuelven a aparecer en primer plano crítico en la actualidad: qué es la literatura –cuya performatividad no espera respuesta clausurada– y cuál es la cuestión –pregunta o problema– de la literatura hoy (Beaumont Bissell 2002). En relación con el primer interrogante, lo que realmente se discute es la idea del “valor-verdad” del objeto literario en el presente (Gallego Cuiñas 2019a). La sociedad tiene muy claro lo que es la literatura, solo la crítica se pregunta por su naturaleza, por su sempiterna crisis y por los modos en que las escrituras del momento se sitúan en el interior o exterior de lo literario, según sea apreciado por el mercado (académico o editorial). También somos los críticos los únicos que hablamos del “fin de la literatura” (Kernan 1992; Premat 2019), como si el tiempo no tuviera una forma dialéctica y como si el verdadero agotamiento no fuera el de los discursos académicos esencialistas, el debilitamiento de la universidad como institución y su estatuto público y el desvanecimiento de la función ideológica de la literatura (Villalobos-Ruminott 2008: 115). Es cierto que no podemos obviar que se lee mucho menos y que los textos de la tradición apenas se usan más allá de las aulas universitarias,³ por lo que el significado político, social y cultural de la literatura se limita y estrecha, se estetiza y museifica. Asimismo, en las últimas décadas la literatura, que siempre ha estado dentro y fuera de sí,⁴ se ha desmaterializado y expandido sobremanera –en la *performance*, lo digital y las artes– fuera del formato libro, hasta un punto paroxístico, como diría Esposito.⁵ Pero esta evidente desdefinición de lo literario en el siglo XXI no diluye el impacto de algunas

2 Huelga precisar que la cuestión de la literatura es también la de lo literario y la literariedad.

3 Esto no significa que el activismo académico no sea importante, sino que es insuficiente.

4 La literatura, como nos enseñó Derrida en “La ley del género”, es también la no-literatura.

5 La inespecificidad es ínsita al arte contemporáneo.

obras actuales en el pensamiento crítico.⁶ Textos que nos siguen interpelando, que crean debates, goce y malestar en una comunidad de lectores cada vez más reducida, pero más militante y versátil.

Paradójicamente, en esta nueva centuria también se publican más libros y se desarrollan, como nunca, las redes de intercambio en el mercado editorial, al tiempo que se profesionalizan los agentes y mediadores del libro a través de másteres y cursos de formación, dirigidos a escritores, editores, agentes, críticos, etc. De manera simultánea, aumenta la precarización del oficio de escritor que no sobrevive con la exigua venta de textos y se ve abocado a ejercer una miríada de labores creativas. Sin embargo, todo ello no hace más que reforzar la vitalidad ontológica –como cuando hablamos de crisis y finales– de la literatura y evidenciar que su problemática es más bien de naturaleza epistémica o institucional. O mejor, que una de las grandes cuestiones de la literatura en el siglo XXI sigue siendo su (des)valor de uso,⁷ político e incluso literario.⁸ Y es que la pregunta que nos sigue (pre)ocupando es: ¿cuáles son –o deben ser– las políticas de la literatura por venir?

Nuestra intención aquí no es responder a este interrogante imposible sino más bien ensayar un “campo de validez” –como diría Rancière– para las políticas que más nos interesan, y, que se avienen a distintos “usos” literarios: los estudios de género, culturales y transatlánticos; la interseccionalidad; el bilingüismo, las lenguas y culturas en contacto; la fabricación de libros y la cultura material; la sociología de la literatura⁹ y, por supuesto, el análisis literario y comparado.¹⁰ De esta manera, el objetivo último no es solo leer en presente, como consignaba Beatriz Sarlo, sino leer desde el presente. ¿Qué significa eso? Que habríamos de reparar en otra problemática: la radical con-

6 La literatura comparte hoy día mucho más espacio que antaño con la filosofía.

7 Entiendo la categoría de ‘uso’ no solo en sentido marxista sino como lo propone Virno: una “apropiación” que emana de la relación entre vida y lenguaje, entre sujeto y objeto (2017: 8).

8 Me refiero a la disputa por los usos literarios de la literatura.

9 En concreto, nuestra atención se dirige a la performatividad nacional/mundial de la mediación, circulación y recepción de la narrativa actual en lengua castellana.

10 Muchas de las cuestiones de la literatura no pueden ser tratadas solo desde los estudios literarios porque competen a otros campos como la sociología, la historia, la filosofía, la economía, el género, etc.

tingencia de la literatura.¹¹ Por supuesto, cuando uso el concepto de contingencia —que es una metáfora— pienso en los estudios clásicos de Hegel y Schelling, pero sobre todo me remito al valioso diálogo a tres bandas entre Butler, Laclau y Žižek en *Contingencia, hegemonía y universalidad* (2000) y al reciente *Recursivity and Contingency* (2019) de Yuk Hui. En ellos se revela que la contingencia está más allá de la mera posibilidad o probabilidad en tanto movimiento necesario para la creatividad y productividad del acto artístico, ya que lo inesperado siempre forma parte de las expectativas que se dan dentro de un sistema. Si la contingencia del accidente era condición para la transformación posible, para la emergencia de lo nuevo en la vanguardia histórica; en el siglo *xxi* la contingencia se ha convertido en un modo de producción, en materia prima y parte consustancial del trabajo del escritor y del crítico, hiperconscientes de la unidad entre lo actual y lo posible en el circuito social y cultural: “The artist is not someone who produce a work of taste, but rather someone who is capable of and responsible for creating a circuit that allows a transindividuation between the I and the we through the sensible exteriorized in the form of an artwork” (Hui 2019: 103). En nuestro caso, esto significa que lo literario, como noción histórica y contingente, es tanto como no es. Y no me refiero al allanamiento epistémico de la literatura como categoría de conocimiento, sino a su expansión ontológica; y a la necesidad de que la crítica también se expanda, fuera de sí como su objeto, para poder utilizar otra “caja de herramientas”, como la imaginó Wittgenstein, conceptual y metodológica que pondere la mutación de ciertas nociones críticas (v.g., autor, campo, obra) que considero “zombis” (Gallego Cuiñas 2019a) porque son insuficientes para dar cuenta de la cuestión de la literatura hoy.

Así, nuestra propuesta es leer las narrativas latinoamericanas y españolas publicadas en las dos primeras décadas del siglo *xxi* desde dos conceptos, visibilidad y legibilidad, a los que ya he recurrido en trabajos anteriores (Gallego Cuiñas 2014 y 2019a). Y añado en esta ocasión uno nuevo: materialidad. Y lo hago en dos sentidos: para aplicar un pensamiento dialéctico —materialismo histórico— al objeto literario y para abordarlo desde su materialidad, es decir, en tanto “cultura material” (véase Hoyos 2016). Estos tres modos de

11 La problemática del Arte, entre lo absoluto y lo contingente, revela la aspiración a la verdad.

articulación de lo literario se avienen a una reflexión ontológica, epistemológica y material(ista) de las narrativas actuales, que explicaré brevemente a continuación.

I. Visibilidad: los giros estéticos

Cartografiar la sobreproducción literaria del siglo XXI es una aporía. Tampoco pretendemos aquí entrar en la guerra del significado de la narrativa actual en lengua castellana sino mostrar ciertos significantes, más o menos evidentes. Con ello no evaluamos ni tasamos los textos que analizamos, simplemente pensamos las “formas en las que la ficción se divide desde el interior, modifica sus encadenamientos e inventa según la necesidad de los géneros nuevos para volver a trazar la frontera o para tomar nota de su borramiento” (Rancière 2019: 15). Creo que no hay una excentricidad o afuera del canon —me opongo a este concepto sexista, mesocrático e imperialista— en la contemporaneidad, porque ni si quiera es posible la idea de canon —su contingencia es tal que se da incluso la imposibilidad semántica del término—, sino más bien (in)visibilidad(es) de géneros, autores, editoriales y agentes dentro de un *sensorium*, que comenzó en la década de los noventa y está en continuo devenir. En efecto, el siglo XXI arranca a fines del XX dándole la bienvenida a la denominada metamodernidad¹² (Vermeulen y Van Den Akker 2010), que convive con la posmodernidad¹³ e incluso con los restos de la modernidad. En el cambio de siglo germina el retorno al romanticismo, a lo político y utópico que se acentuará más tarde, en la segunda década del nuevo milenio (véase Oliveras 2019). El desastre climático, las crisis financieras, el drama de los refugiados, el aumento de la pobreza y la desigualdad, la explotación animal y vegetal, la última amenaza pandémica y el horizonte de la Agenda

12 Se han propuesto otras etiquetas: “digimodernismo” (Kirby), “hipermodernidad” (Lipovetsky) o “altermodernidad” (Bourriaud), entre otros. Los teóricos holandeses utilizan el prefijo ‘meta’ para aludir al “in-between” o “en medio” de modernidad y postmodernidad.

13 Recordemos que la postmodernidad, en la ya clásica definición de Jameson, supone una suerte de antimodernidad (de negación del progreso y de la utopía), que promulga la ausencia de normas y jerarquías, la fragmentación, la deconstrucción, el multiculturalismo, el feminismo, etc.

2030 han ido dejando atrás el cinismo, la relatividad y la suspicacia posmodernas en aras del (micro)activismo político. Basta pensar en “pequeños actos revolucionarios” (Oliveras 2019: 33) de la última década, como las mareas verdes, las primaveras árabes o el 15M, entre otros proyectos colectivos. En el campo cultural también encontramos propuestas que vuelven a funcionar como “laboratorio de utopías sociales” (Vanoli 2019: 10), de la misma manera que hace cincuenta años: las acciones del grupo británico Assemble; el proyecto editorial argentino de Eloísa Cartonera; los programas de lectura en transporte público y bibliotecas comunitarias de Bogotá, Santiago de Chile y São Paulo; las instalaciones artísticas sobre refugiados de Olafur Eliasson; el fenómeno Banksy, la Fundación de los Comunes en España, etc. Todos ellos vindican una suerte de presentismo que responde al “estado de urgencia”, utilizando una expresión de Boris Groys, que nos ha tocado vivir. Esto no significa, como he anunciado, que las manifestaciones literarias postmodernas asociadas a la ironía, el eclecticismo y la mirada al pasado hayan desaparecido, o incluso las modernas asociadas al futuro y al epítome de las vanguardias, sino que oscilan de un polo a otro en una lógica o temporalidad dialéctica que revela el alto grado de entropía y recursividad de las narrativas actuales.¹⁴

Entonces, la meta de este estudio conjunto no es proponer una suerte de guía o manual –otro concepto museificante, desterritorializador y homogeneizador– sino ampliar el archivo¹⁵ literario actual. Por eso sería más apropiado hablar de pluricentrismo (el número de centros que definen hoy la literatura en lengua castellana es múltiple: Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Guadalajara, Frankfurt y Nueva York, entre otros) y plurimarginalidad (conviven distintas temporalidades (pos/meta)modernas y anacronismos periféricos) de estéticas en todos los niveles: campos nacionales, sistema mundial y mercado global.¹⁶ Los textos basculan –o se empujan– de un

14 Esto ya lo señaló Ángel Rama en los setenta cuando habló del “siglo corto” de la narrativa latinoamericana y de la inoperatividad del binomio tradición/ruptura para significar una cultura que está hecha en virtud de la coexistencia de varios tiempos, cruces y diálogos.

15 Apelo a la noción de “archivo” foucaultiano que resemanatiza Daniel Link (2019) y que también incluye lo que queda fuera del canon, de lo visible.

16 Sin olvidar que “la percepción del texto como un cruce o una superposición de temporalidades divergentes no son especificidades de nuestro contemporáneo”

lugar a otro, de una temporalidad a otra, de una episteme a otra. La operación hermenéutica de visibilizar y fijar una estética –la forma en que se reparte lo sensible– a un solo marco de legibilidad se revela en su pura contingencia, porque las narrativas del siglo *xxi* trascienden la interpretación (unívoca), hasta hacer de ello una poética, en el sentido de Boris Groys: un modo de producción. De ahí que se hable incluso de era post-representacional y de obsolescencia de las formas de representación (Huelhs y Greenwald 2017: 13). Así, esta “heterogeneidad”¹⁷ –rescatando la noción de Cornejo Polar– tiene un elemento de connotación emancipadora en dos direcciones: en favor de los usos narrativos de la literatura mundial¹⁸ (sobre todo en estéticas realistas o disidentes como lo fantástico o el transfeminismo) y/o a favor de los usos narrativos de la tradición nacional,¹⁹ que también está atravesada por el cosmopolitismo y el sincretismo global, aunque encontremos lenguajes que operan como una suerte de resistencia decolonial. No hay una práctica prevalente, sino una inmensidad de estéticas que se avienen a múltiples clasificaciones legitimadoras, sin un afán de “pertenencia”, en términos de Derri-da. Con esta certeza, y movida por una pulsión más pedagógica –y por tanto reduccionista y artificiosa– que crítica, voy a mencionar algunos de los giros estéticos del siglo *xxi*²⁰ que afectan a formas, procedimientos y temas de la narrativa en lengua castellana:

(Premat 2018: 98). Quizás lo más contemporáneo sea la exacerbación de estos cruces.

- 17 La heterogeneidad designa lo mismo que la “superhibridez” de Heiser, característica del campo cultural del siglo *xxi*.
- 18 Aquí utilizo la cláusula de “literatura mundial” como lo hace Marx, en su prístino costado internacional, es decir, para designar a la literatura “universal”.
- 19 Ya he argumentado en trabajos anteriores (Gallego Cuiñas 2014) que en este rubro no funcionan los esencialismos: es “literatura argentina” lo que se dice como “literatura argentina”: lo que puede ser leído al albur de la tradición nacional.
- 20 El corpus de nombres de escritores asociado a cada giro está seleccionado, como he hecho en otras ocasiones, conforme a la fecha de nacimiento (fines de los sesenta hasta los noventa del siglo *xx*) del autor y a la condición de haber publicado la primera obra narrativa en el siglo *xxi* (o último año del siglo *xx*). La mayoría de ellos tienen obras que pertenecen a otros giros –listados en esta nómina (o no)– pero los he vinculado al más representativo, es decir: al que se le asocia (hasta la fecha) desde la prensa cultural y la crítica literaria. Va de suyo, que tanto los giros como los nombres mencionados son discutibles y responden a un criterio estrictamente subjetivo.

1. El *subjetivo*, o autobiográfico, expresado desde fines del siglo xx a través de los procedimientos de la autoficción, el diario o lo epistolar, que se revitalizan para exponer un nuevo tipo de subjetividad signada por el afecto y la vulnerabilidad. En este rubro podemos incluir a autores como Mike Wilson (Chi), Lina Meruane (Chi), Claudia Ulloa (Per), Jeremías Gamboa (Per), Guadalupe Nettel (Mex), Valeria Luiselli (Mex), Rodrigo Hasbún (Bol), Sara Mesa (Esp), Romina Paula (Arg), María Gainza (Arg), Mauro Libertella (Arg), Margarita García Robayo (Col), Carolina Sanín (Col), Roberto Martínez Bachrich (Ven), Alan Mills (Gua), Janette Becerra (Ric), etc.
2. El *documental*, que defiende el relato factual a través del uso de la crónica, abriendo las puertas a la denominada docuficción para evidenciar la porosidad de la división entre documento y ficción, como hacen Eduardo Halfon (Gua), Marta Dillon (Arg), Selva Almada (Arg), Carlos Busqued (Arg), Renzo Rosello (Uru), Gabriela Wiener (Per), Felipe Restrepo Pombo (Col), Diego Zúñiga (Chi), Mercedes Cebrián (Esp), Carlos Manuel Álvarez (Cub), Frank Báez (Dom), etc.
3. La *(post)memoria*, que abona imaginarios de la (post)dictadura, donde se incluye la “literatura de los hijos” del Cono Sur: Isaac Rosa (Esp), Julián López (Arg), Laura Alcoba (Arg), Félix Bruzzone (Arg), Raquel Robles (Arg), Mariana Eva Pérez (Arg), Nona Fernández (Chi), Andrea Jęftanovic (Chi), Álvaro Bisama (Chi), Alejandro Zambra (Chi), Alia Trabucco (Chi), Carlos Wynter Melo (PAN), etc.
4. El *neorrealismo*, donde convergen el género policial o negro (Leonardo Oyola (Arg), Mercedes Giuffré (Arg), Wilmer Urrelo (Bol), Melba Escobar (Col) o Juan Manuel Robles (Per), la novela histórica, la narcoliteratura, las narrativas de la violencia (v.g., Yuri Herrera (Mex), Daniel Alarcón (Per), Daniel Ferreira (Col) o Mónica Ojeda (Ecu)) o la literatura del pobre (Julián Herbert (Mex), Elvira Navarro (Esp), Mariana Perezagua (Esp), Pedro Maioral (Arg), Sergio Gutiérrez Negrón (Ric)). En este rubro también debemos consignar el notable avance de ese “realismo raro” (Harman 2020) que se ha asimilado a Lovecraft (v.g., Federico Falco (Arg), Hernán Ronsino (Arg), Luciana Sousa (Arg), Juan Cárdenas (Col), Katya Adai (Per), Andrés Barba (Esp), entre otros) y que podría emparentarse también con el “realismo especulativo” que

han desarrollado filósofos como Quentin Meillassoux o Ray Brassier, donde no se representa una realidad preexistente sino que se inventan nuevas lógicas sociales.

5. El *neofantástico*, que engloba el notable desarrollo de la ciencia ficción (considerada en la actualidad como una variante aventajada del realismo),²¹ la dispotía, el gótico o el género de terror: Mariana Enríquez (Arg), Samanta Schweblin (Arg), Luciano Lamberti (Arg), Nicolás Mavrakis (Arg), Martín Felipe Castagnet (Arg), Damián González Bertolino (Uru), Gabriela Jauregui (Mex), Giovanna Rivero (Bol), Liliana Colanzi (Bol), Fedosy Santaella (Ven), Karina Sainz Borgo (Ven), Carlos Yushimito (Per), Erick Mota (Cub), etc.
6. El *feminista*, que devela nuevos agenciamientos y deconstrucciones de la norma heteropatriarcal, a partir de la figuración desobediente de la maternidad, la familia, el amor romántico, el incesto, el filicidio o la violencia machista: Mariana Dimópulos (Arg), Inés Acevedo (Arg), Ariana Harwicz (Arg), Fernanda Trías (Uru), Vera Giaconi (Uru), Fernanda Melchor (Mex), Daniela Tarazona (Mex), Carolina Sanín (Col), Ena Lucía Portela (Cub), Claudia Salazar Jiménez (Per), María José Cano (Per), Paulina Flores (Chi), Sol Linares (Ven), Cristina Morales (Esp), etc.
7. El *queer*,²² que expone sexualidades no normativas y procesos de subjetivación disidentes LGBTTIQ+, con especial crecimiento del relato trans/travesti en la última década: Fernanda Laguna (Arg), Lucía Puenzo (Arg), Gabriela Cabezón Cámara (Arg), Naty Menstrual (Arg), Camila Sosa Villada (Arg), Dani Umpi (Uru), Rita Indiana (Dom), Giuseppe Campuzano (Per), Giuseppe Caputo (Col), Natalia Berbelagua (Chi), Manuel Gerardo Sánchez (Ven), Luis Negrón (Ric), Elizabeth Duval (Esp), etc.
8. El *nómada*, errante o diaspórico, que sigue la estela de las narrativas de viaje, exilio, nomadismo o tránsito, que fueron muy prolíficas en los noventa y dieron lugar al debate sobre la multi o transterritorialización de la literatura latinoamericana. Desta-

21 Véase el estudio reciente sobre la ciencia ficción de López Pellisa y Kurlat (2020). Y para el gótico latinoamericano, el volumen editado por Casanova-Vizacaíno y Ordiz (2018).

22 O “quirky”, como se suele denominar a esta estética en el ámbito cinematográfico.

can: Andrés Neuman (Arg), Alberto Olmos (Esp), Nataly Villena (Per), Raquel Abend (Ven), Juan Pablo Villalobos (Mex), etc. Aquí podríamos incluir otra estética que se ha ido ensanchando y cobrando cada vez más protagonismo, y que se aviene a lo que podríamos llamar el *giro fronterizo*, incardinado en relatos de la frontera de México con EE.UU., que encontramos en textos de Antonio Ortuño (Mex), Heriberto Yépez (Mex), Emiliano Monge (Mex), etc.

9. El *digital*, tecnológico o electrónico, que transita lo transmedial e hipertextual, como hacen Pola Oloixarac (Arg), Vicente Luis Mora (Esp), Carlos Labbé (Chi), Ramiro Sanchiz (Uru), Doménico Chiappe (Per), etc.
10. El *neorruralismo*, que vuelve a poner en escena literaria el campo, al albur de las crisis económicas que hacen insostenible la vida urbana, la nueva conciencia ecológica, el cuidado de la salud y el bienestar o incluso la reciente irrupción de la pandemia de coronavirus Covid-19, que también ha supuesto un retorno al contexto rural. Algunos ejemplos son: Jesús Carrasco (Esp), Pilar Adón (Esp), Iosi Havilio (Arg), Oliverio Coelho (Arg), Magela Baudoin (Bol), Carlos Fonseca (Cos) etc.

Como he sugerido antes, estas estéticas no son nuevas sino “formas de visibilidad” –y si seguimos a Rancière esto también incluye lo no visible– que intervienen en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración presente y decible. Tampoco se producen en estado puro, sino que se manifiestan en la mezcla, no solo de estéticas sino de disciplinas, géneros y, por su puesto, de políticas. Por esta razón, me parece especialmente relevante que la escritura de mujeres, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes haya adquirido un protagonismo insólito en el campo literario en lengua castellana durante la última década. Es más, me atrevería a proponer que si 1959 y la revolución cubana supusieron el inicio del *boom* de la literatura latinoamericana –panamericana y anticolonial–, 2015 y el movimiento Ni Una Menos suponen el *boom* de la literatura (trans) feminista –panhispanica y antipatriarcal–.²³ De la epicidad orgánica del *boom*, de su reconstrucción de la Historia nacional/continental,

23 Los hitos del *boom* y las novísimas escritoras, junto con el del modernismo, simbolizan periodos cruciales de pérdida de hegemonía de España en el espacio literario de la lengua castellana.

de su lucha contra el autoritarismo y contra el imperialismo americano, se pasa a una narrativa inorgánica de historias locales/comunales y subjetividades desobedientes que ensayan políticas de lo común y modos de resistencia para representar la crisis de las subjetividades cisgénero, del modelo de familia heteropatriarcal y de las relaciones afectivas normativas. Lo contracultural –simbólico²⁴– en el siglo XXI es la articulación de subjetividades disidentes que encuentran en la literatura una vía de enunciación literaria, como hace medio siglo sucedió con las subjetividades de izquierda latinoamericanas. Las narrativas feministas/queer/trans/travestis han abierto nuestra sensibilidad para captar lo ignorado o invisibilizado, apropiándose de formas tradicionalmente ligadas a la escritura masculina, como el tratamiento de la violencia o el cultivo de la novela corta o *nouvelle*²⁵ (v.g., Luiselli, Harwicz, Trías, Tarazona, etc.).

II. Legibilidad: los giros críticos

El siglo XXI ha vuelto a poner de manifiesto las tensiones –la disputa por la legibilidad– que recorren nuestro ámbito de conocimiento. Después del auge de las modas teóricas y metodológicas de los estudios postmodernos, feministas, culturales, postcoloniales y subalternos, en la nueva centuria se potenciaron los denominados realismos filosóficos que ponen el foco –ético– en formas de vida más que en formas de pensamiento: la biopolítica, la teoría de los afectos, la ecocrítica, los estudios animalistas/antiespecistas, los nuevos materialismos, los estudios médicos (sobre enfermedad y cuerpo) y de discapacidad, los visuales y transmediales, el posthumanismo, etc. Bajo la influencia de este paraguas teórico, los estudios litera-

24 La contracultura material también se da, sobre todo en algunas prácticas editoriales alternativas.

25 Este género, como sabemos, se define por la tensión entre lenguaje y silencio, que se extrema en el uso de puntos ciegos y de vacíos de información en texto, como los del secreto, el misterio o el enigma, que hallamos en célebres novelas cortas latinoamericanas, escritas por hombres: *Los adioses*, *Las hortensias*, *Pedro Páramo*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Homenaje a Roberto Arlt*, *Estrella distante*, etc. Pienso que la invasión femenina de este género, ligado también a temas de género, feministas, es una de las señas de identidad de la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XXI.

rios peninsulares y latinoamericanistas se prodigaron en corrientes críticas –globales– concretas: los estudios urbanos, transatlánticos y mundiales (*World Literature*), el transfeminismo y los estudios queer, entre otros. En el último lustro, también se ha extendido la práctica de la lectura estética²⁶ o hermenéutica, incluso la vuelta a la Filología (véase Antelo 2020). A esto hay que sumar el interés ligado al Archivo, debido a la inflación del estudio de los papeles del autor y a la necesidad material de volver al Museo. Esto es: a las bibliotecas de las universidades más ricas de EE.UU. o a las nacionales de Europa,²⁷ que son las usufructuarias de los legados de los agentes que intervienen en la cadena de producción de la literatura. De esta manera, como en el arte contemporáneo, todo lo que antes se estimaba excedente de la obra (notas, cartas, anotaciones, contratos, etc.) pasa a ser materia prima codiciada por investigadores de todo tipo. Estos restos o vestigios materiales sirven para el análisis de corte genetista o filológico tradicional, pero también comportan una nueva vía para el estudio de las redes de sociabilidad literaria, que ayudan a conocer en mayor profundidad la historia del gusto y del mercado de la narrativa en lengua castellana.

Toda crítica se construye a sí misma al construir su objeto, así como revela las problemáticas más sensibles de una época, que en el siglo XXI apuntan a la globalización y a la emergencia de subjetividades disidentes. Es más, la crítica también enuncia un “conocimiento situado” (Haraway) en la contingencia geopolítica, aunque este se haya pretendido siempre desterritorializado y trascendente. No habríamos de soslayar, por tanto, la “situación del conocimiento” crítico que se constituye en las diferentes academias, o grupos de investigación, y cuáles son los intereses, o las problemáticas, que los

26 Como el Arte, en la última década se reestetiza la literatura y se vuelve a valorar lo sensorial y afectivo. Incluso señalaría la irrupción literaria de una suerte de “giro romántico” que resignifica lo sublime, donde de nuevo se potencia la acción del sujeto tras la abulia postmoderna y se practica incluso el estilo indirecto o la narración omnisciente. Esto ya ha sido señalado por Vermeulen y van den Akker a propósito de las nuevas tendencias artísticas.

27 Son pocas las bibliotecas latinoamericanas que cuentan con los archivos de sus escritores, vendidos a centros extranjeros –como se hacía con el arte africano y colonial en los museos– que tienen más recursos, materiales y económicos, para comprarlos y conservarlos. De nuevo, se impone la desterritorialización de la materia prima literaria.

mueve. En general, prevalecen –al margen del marco teórico elegido– dos modos de lectura crítica, propios de la contemporaneidad (Gallego Cuiñas 2014), que en ocasiones se trenzan y superponen. No se trata de “dos *corpora* o cánones diferentes, sino más bien de dos contextos o enfoques, de ninguno de los cuales habría que prescindir por definición” (Topuzian 2014: 121), aunque se suele privilegiar siempre uno:

- a) el *local*, que refiere a un contexto que interpela a la tradición nacional²⁸ y dialoga con la historia común, aunque sea para oponerse a ella o vindicar poéticas, autores y sucesos que han sido marginados;
- b) el *mundial*, que inscribe el texto en la literatura universal y privilegia temas de la novela global (v.g., ecología, los feminismos, las migraciones, los derechos humanos, los afectos, el bilingüismo, etc.). Se correspondería con una actitud cosmopolita, asociada al uso de estéticas y autores que están fuera de los campos de origen.

En relación con los estudios acerca de los novísimos escritores latinoamericanos y españoles del siglo *xxi* hay varias publicaciones importantes, la mayoría articuladas desde un marco de legibilidad nacional o latinoamericano²⁹ (v.g., Fornet 2005; Montoya y Esteban 2008; Ludmer 2010; Álvarez-Blanco y Dorca 2011; Gallego Cuiñas 2012, 2019a; Quesada 2014; Hoyos 2017; Brescia y Estrada 2018; Premat 2018; González 2018; Guerrero 2018; Valero y Estrada 2019; Corral 2019). En todos ellos, los nombres de los escritores nacidos entre la década del sesenta y los noventa se repiten o reemplazan los unos a los otros porque lo que es visible para deter-

28 Suscribo la concepción “*pigliana*” de la tradición nacional como literatura comparada. Afirmo Marcelo Topuzian en esta misma línea: “las literaturas extranjeras, fundamentalmente en traducción, pero no solamente, han cumplido un papel importantísimo en toda literatura nacional, si se parte de una concepción de ella más inclinada a tener en cuenta la instancia de la recepción: no todo lo que se lee en una nación es, efectivamente, literatura nacional” (2014: 118).

29 Aquí lo latinoamericano alude al conjunto de autores latinoamericanos, no a un “comparatismo latinoamericano” que explique las sincronías y asincronías (Rosetti 2014: 68) de las narrativas nacionales/mundiales de América Latina. Esta operación de comparación estética por campos –que requiere de un bagaje de conocimiento vastísimo, contrario a los sistemas cuantitativos de promoción académica de las universidades iberoamericanas– se hace cada vez menos, en favor de la comparación por poéticas de autor: mucho más abaricable.

minados espacios y academias no lo es para otros. El mapeo o sistematización se hace por estudios de autor, temas y problemas, pero ninguno aborda de forma programática, por cada campo nacional o regional de Latinoamérica y España, la producción reciente como lo hace el volumen que presentamos, que pone especial énfasis en los textos editados en la última década, en la escritura de mujeres y de subjetividades disidentes. Así, *Novísimas* supone la primera aproximación de conjunto a las narrativas en lengua castellana del siglo XXI. Esta sumatoria de casos permite establecer nexos de unión y divergencia entre estéticas y campos, primando las singularidades nacionales y locales, para que cada lector pueda trazar su propia hoja de ruta (trans)nacional.

En cuanto a lo mundial, hemos procurado la reflexión en torno a los dispositivos *literatura latinoamericana* y *literatura española* en los sistemas literarios hegemónicos de España, Europa (Francia, Italia, Bélgica y Alemania) y Estados Unidos en la actualidad. Pero lo hemos hecho desde un enfoque poco transitado: el análisis de la recepción de las narrativas recientes, que nos revela la manera en que se lee, interpreta y tasa el valor del *otro* en cada campo internacional. Esa operación comparativa nos ayuda a calibrar realmente cómo se produce y circula la literatura mundial en lengua castellana hoy, evidenciando que la labor de los mediadores es cardinal para la construcción de un marco de legibilidad específico en cada país o región. Por último, hemos dedicado un bloque de ensayos a la categoría de *literatura mundial*, donde se aborda de nuevo el estigma del *boom* y los modos de funcionamiento del mercado global. Va de suyo que en este punto dialogamos y partimos de la labor realizada por Gesine Müller en la colección “Latin American Literatures in the World / Literaturas Latinoamericanas en el Mundo” que dirige en De Gruyter, en la que han participado activamente Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane y Benjamin Loy.

En suma, en nuestro libro conviven dos polos: el “clásico e institucional” y el “anárquico y extitucional” (Link 2019: 21). Eso quiere decir que los lectores encontrarán no solo una serie –Tinianov dixit– más o menos representativa de textos más o menos visibles, nacionales o mundiales, del siglo XXI en lengua castellana, sino un estado del campo crítico y una reflexión –explícita o implícita– sobre el estatuto –prolífico y plural– de las narrativas latinoamericanas y españolas en el mundo.

III. Materialidad: el giro material(ista)

Dedico un apartado específico a la reactualización del giro material –en el sentido adorniano– en los estudios literarios, no solo porque es una de las líneas de investigación del proyecto LETRAL desde 2011, sino porque se antoja como una vía muy provechosa para la reflexión social sobre el hecho literario. O mejor: como una forma de politizarlo. La irrupción de la sociología marxista de Williams y Bourdieu en los ochenta y después el avance del Nuevo Materialismo en los Departamentos de Literatura de EE.UU., al socaire de la globalización, supuso la aplicación de una metodología antihermenéutica de análisis de datos, llamada por Moretti *distance reading*, por Best y Marcus *surface reading* y por Felski *postcritical reading*. Los peligros de ese método –positivista– ya han sido señalados (véase Rosetti 2014), aunque esto no invalida, a mi juicio, que la sociología de la cultura y su enfoque materialista no resulte –políticamente– provechoso para la crítica literaria del siglo XXI, de forma combinada con el análisis textual y comparado, dado que la literatura, como producto histórico e ideológico, está atada a la economía real y depende, en sus disposiciones, sociabilidades y afectos, de las lógicas del mercado que, sin duda, transforman el gusto literario (Brouillette 2017: 280).

Con este horizonte, propongo pensar la literatura en lengua castellana actual también como cultura material –no solo como producto comercial sino como patrimonio– para atender a los nuevos modos de producción y circulación de las narrativas actuales, que generan valor de cambio –y uso– y son los responsables de su (in)visibilidad e (i)legibilidad, por lo que también habrían de formar parte de la Historia de la Cultura.³⁰ Esto supone leer la literatura a contrapelo de la esfera pública y del mercado, que no solo afecta a la comercialización de las obras sino a las obras mismas. Es decir, a la praxis literaria: a la relación material y simbólica del sujeto-lector con el objeto-libro. El mercado de la literatura se ha expandido, hipersegmentado y virtualizado en el siglo XXI,³¹ hasta el punto de

30 Ni la historia material ni la historia social del gusto literario han sido muy trabajadas por los estudios literarios, considerados –desde una ideología de raigambre romántica que aún perdura– factores externos a lo literario.

31 Aunque hay que precisar que la industria cultural no es más diversa en la actualidad, ya que sigue siendo dominada por una mesocracia blanca y mas-

que podemos identificar cuatro acontecimientos materiales que sigan el consumo de cultura literaria: i) los fenómenos de la edición independiente, las ferias del libro y los festivales; ii) la espectacularización del escritor y la precarización del oficio literario; iii) la profesionalización, crecimiento y visibilización de los mediadores de la literatura; iv) la *randomización* de la literatura en lengua castellana. ¿Cómo han afectado estas variables al sistema mundial y a los campos nacionales de la narrativa latinoamericana y española? Abordaré este interrogante en cuatro calas reflexivas:

Editoriales independientes, ferias y festivales. En primer lugar, nos encontramos en el siglo XXI con un notable incremento de las pequeñas y medianas editoriales, denominadas “independientes”³² que, por un lado, abonan la bibliodiversidad³³ con la publicación de géneros “menores”, descuidados por los grandes grupos (poesía, cuento, ensayo, teatro), y, por otro, reactivan la “contracultura material” a través de medios de producción alternativos³⁴ —a los productos industriales estandarizados—, artesanales como hacen las cartoneras, los libros del cordel, Funesiana, Frac de Medusa, etc.³⁵ Esta disidencia material también tiene su correlato simbólico en algunos sellos (v.g., Eterna Cadencia, Sexto Piso, Hueders, Periférica, etc.) que se han convertido en verdaderos impulsores de políticas y poéticas

culina. Basta pensar, para el caso latinoamericano, en los escritores indígenas, totalmente racializados y exotizados, que venden (o publicitan) una imagen étnica de inclusión que no se corresponde con su inserción real en los campos y puestos del mercado literario.

32 Para una estado de la cuestión sobre el debate que ha generado este término, véase Gallego Cuiñas 2019b.

33 Por supuesto, las grandes editoriales también defienden la bibliodiversidad, pero dejan de lado los géneros literarios menos rentables.

34 Entiendo lo alternativo como una categoría política muy vinculada con la de “éxodo” de Paolo Virno: “la acción política capaz de avizorar nuevos territorios, no necesariamente conocidos (como conocido es el Estado) ni carentes de ambivalencia y riesgos” (2017: 17).

35 Como afirma Vanoli, “la operación de diseño de las editoriales artesanales es tan radical que venden un objeto híbrido entre la decoración y la literatura” (2019: 104). Gustavo Guerrero también resalta la fabricación —de corte vanguardista— de libros-objeto que realizan pequeñas editoriales de poesía en Latinoamérica (Vos, Tsé-Tsé, El Tucán de Virginia, etc.) y España (Delirio, Liliputiense). Este fenómeno también es extensivo a la narrativa, aunque en menor proporción.

experimentales, muy ancladas en la tradición local/nacional, hasta cierto punto “anacrónicas” (Didi-Huberman 2006), que luego son absorbidas por grandes editoriales como Anagrama o Literatura Random House. De esta forma, actúan como laboratorios del valor literario, lo que les acredita como primeros *gatekeepers* de la literatura (latinoamericana/española) mundial (Gallego Cuiñas 2018a).

El papel que cumplen las “independientes” en el sistema literario actual se asemeja a las acciones artísticas de avanzada, propias de la vanguardia más combativa de principios del siglo xx. Entonces, eran las revistas las que publicaban manifiestos y ahora lo hacen —desde la militancia— las pequeñas editoriales,³⁶ principalmente de poesía, que han sido los grandes revitalizadores de la cultura literaria alternativa (Vanoli 2019: 84-85). De ahí han surgido sistemas de asociación y colaboración para elaborar y distribuir libros (v.g., las ferias del libro independiente, alternativas o autogestionadas), que han supuesto la constitución de redes de sociabilidad editorial subcontinentales y transatlánticas. Porque la literatura en lengua castellana actual también se publica en países —occidentales— de habla no hispana en sellos “independientes”, como sucede con La Nuova Frontiera (Italia), Métaillé (Francia), Klaus Wagenbach (Alemania) o Sudaquia (EE.UU.). Todo ello delinea un circuito del libro iberoamericano contrahegemónico, alternativo a la industria editorial española y alemana que controlan la gran parte del mercado latinoamericano. Incluso podríamos hablar de *materialismo decolonial* para caracterizar el trabajo que desempeñan estas pequeñas y medianas editoriales³⁷.

No obstante, hay que tener en cuenta que hay “independientes” que, en aras de la supervivencia (o no), destinan colecciones a la autoedición, encubierta (o no), uno de los grandes negocios literarios del siglo xxi, como bien ha sabido ver Amazon.³⁸ Boris Groys

36 Véase la “Declaración de Formentor” firmada por más de 50 editoriales independientes españolas en 2020: <https://www.fundacionformentor.com/actualidad/fundacion-formentor/declaracion-formentor/>.

37 Para un desarrollo de la idea de “materialismo decolonial”, véase Gallego Cuiñas 2019b. Por otro lado, la edición independiente peninsular, aunque tiene mejores condiciones materiales para la producción, también se sustrae de la hegemonía de los grandes grupos como Planeta y Bertelsmann.

38 Todo este boom editorial supone un exceso productivo —y por tanto de residuos— de libros que nacen muertos porque nadie los compra ni los lee, es

en *Volverse público* (2014) abordó ya la forma en que internet se constituye como una buena opción para la producción y distribución de arte. En lo que atañe a la literatura, la (auto)publicación en internet es una posibilidad que crece pero que –de momento– no supone una vía de legitimación al no existir valoración, es decir: mediación selectiva, lo mismo que sucede con la autoedición en papel. Lo más parecido que tenemos es *Goodreads*, red social de escritores/lectores que fungen de críticos de otros libros.³⁹ Bajo esta idea de democratización del gusto a la que se aviene internet, se crean “postcomunidades [literarias] amontonamientos de *performances* yoicas” (Vanoli 2019: 31) que hacen ciberescritura –como la tuitatura y el célebre caso de Manuel Bartaal– y generan valor literario efímero, asentado en el consumo en directo de ficciones basadas, en su mayoría, en la legibilidad, es decir, en la trama.

De otra parte, a la par que se digitaliza la producción y comercialización de libros, crecen las experiencias in vivo de ferias y festivales, tanto en América Latina como en España, en las que participan “comunidades” (Nancy 2000) de escritores-lectores que hacen un uso de la vida –que podríamos llamar– literario. Es decir, que se definen por la comunización de la experiencia⁴⁰ simbólica y material de la literatura como “sociolecto residual” (Brouillette 2017: 284) que se comparte en espacios de la “esfera pública no estatal” (Virno 2017: 14). O estatal, porque los festivales literarios más importantes están, en parte, patrocinados por instituciones del Estado (v.g., Eñe, Kosmópolis) y fundaciones de empresas⁴¹ (v.g., HAY, FILBA, etc.) que invierten en espectáculos culturales como autopromoción

decir, que no están destinados al consumo sino a la mera obsolescencia. Ya nos advirtió Marx que la locomotora del capitalismo es la producción, no el consumo.

39 Hasta la fecha, apenas hay comentarios de libros de autoedición de Amazon o plataformas similares, sino que la mayoría son de editoriales al uso. También habríamos de considerar las recomendaciones de contenidos –libros– que hacen los usuarios basadas en sus experiencias de consumo o las plataformas de datos basadas en algoritmos (Vanoli 2019: 27-34).

40 Hablo de experiencia como “pura actividad, en tanto su desempeño no depende de un producto final, sino antes aun de la presencia de los demás” (Virno 2017: 15).

41 Va de suyo que con estas actividades también desgravan impuestos las fundaciones.

política⁴² e incluso como inversión turística. En general funcionan como “sistemas de mecenazgo” (Vanoli 2019: 46), pero también como artefactos políticos donde la reflexión sobre lo literario está, paradójicamente, por encima del consumo de libros⁴³ (incluso en las ferias, que se han *festivizado* también en los últimos años). En estos espacios se recrea una atmósfera intelectual que da lugar a la (re)visión continua y autolegitimadora de los significados contemporáneos y posibilidades futuras de la literatura, bajo la premisa y aceptación de su funcionabilidad social: su valor de uso.⁴⁴ Paradójicamente, tanto en festivales como en ferias⁴⁵ asistimos a un retorno de lo sublime, a la utopía de un mundo literario autónomo,⁴⁶ esperanzador, que comparte una misma “estructura del sentimiento”, como diría Raymond Williams. En la experiencia compartida de la *comunidad letrada*⁴⁷ del siglo XXI se producen nuevas subjetividades, “formas de vida” –como las entiende Agamben– y sociabilidades que crean necesidades cimentadas tanto en la producción como en el consumo de cultura literaria (la experiencia socializada de la *performance* de lo literario),⁴⁸ que va desplazando más y más a la literatura (la experiencia solitaria de la lectura).⁴⁹

42 Vanoli hace alusión a la marca Nike y a otras corporaciones que invierten en la diferencia política (con mensajes publicitarios feministas, para el territorio latinoamericano o antiTrump para EE.UU.): “Es así que las marcas se convierten en plataformas propagandísticas del cambio social progresista” (Vanoli 2019: 77).

43 Los consumidores de festivales y ferias son, en su mayoría, población blanca de clase media. Más de la mitad mujeres por encima de los cuarenta años.

44 Para Brouillette la literatura ha perdido su valor de uso y en la actualidad es una mercancía con un valor de cambio precarizado (2017: 287).

45 Las ferias actúan en la actualidad como festivales, como la FIL de Guadalajara.

46 Es evidente que sigue existiendo un interés –autolegitimador– en la academia por defender la autonomía estética de lo literario (v.g., Casanova et al.).

47 En mi opinión, hay un deslizamiento en la (contra)cultura literaria del siglo XXI de la “ciudad letrada” de los ochenta, tal y como la entendía Ángel Rama, a la “comunidad letrada” –un espacio mucho más reducido– donde lo que se privilegia es la construcción de una subjetividad alternativa que se proyecta “en común” en los espacios de sociabilidad de la cultura literaria.

48 Entiendo por “*performance* de lo literario” las reproducciones de la espectacularización del escritor, la reflexión legitimadora sobre el estatuto de la literatura y la mezcla con otras artes.

49 Cada vez hay menos tiempo para el ocio y eso afecta a la poca predisposición a la lectura, que requiere mucha inversión temporal/personal. Al mismo tiempo,

Por tanto, de lo que se trata finalmente es de mantener viva esa fe o crédito literario no para conseguir más lectores sino para generar más productores/consumidores de literatura,⁵⁰ lo que conlleva la proliferación de figuras polivalentes, que son a la vez lectores-escritores-editores (v.g., Washington Cucurto, Félix Bruzzone, Diego Zúñiga, Daniel Tabarovsky, Tamara Tenenbaum, Pilar Adón, etc.).⁵¹ En estos casos el Intelecto (la teoría), el Trabajo (la poiesis o producción) y la Acción (la praxis política) (Virno 2017: 104) se trenzan en aras de un proyecto colectivo (v.g., Traficantes de Sueños, Belleza y Felicidad, Papel Caliente, etc.) de vida intelectual bibliodiversa, igualitaria, sostenible e inclusiva. Esto es: comprometida.⁵²

Espectacularización del escritor y precarización del oficio literario. El escritor ha pasado de ser productor del objeto literario a producto (de sí), a tenor de la espectacularización (Sibilia 2008 y Gallego Cuiñas 2014) y comercialización de la imagen pública que exige el mercado. Con este ejercicio autoexpositivo, el 'aura' (Benjamin) se desliza del libro al autor,⁵³ garantía de la autenticidad de la labor creativa, para ser juzgado, en un impulso neorromántico, como una suerte de héroe trágico, portador de la trascendencia estética y política del Arte, que menosprecia el capitalismo neoliberal. De este modo, el escritor arma su biografía en función de una identidad literaria particular: como la expresión anti/épica de un genio creador, cuyo paradigma mediático en el espacio iberoamericano es Jorge Luis Borges. Así, las tres manifestaciones elementales de

no se apuesta por una educación que enseñe a la ciudadanía los valores de lo literario u otras experiencias estéticas. Esto provoca que la lectura literaria sea cada vez menos practicada (como cada vez hay menos librerías) y que lo haga solo la élite o los estudiantes universitarios en sus aulas.

50 Lo que significa también crear más autoempleo (precario).

51 Sobre todo en el Cono Sur, donde la sociabilidad literaria es mayor que en otras zonas de Iberoamérica.

52 Utilizo este término más que en un sentido sartreano en un sentido biopolítico, como una "forma de vida" conectada con los prístinos valores de la tradición literaria (la experiencia de la lectura de los clásicos) y con su ritualización en espacios alternativos al texto (ferias, festivales, lecturas, conferencias) que (pre)suponen una conciencia crítica, resistente.

53 Mabel Moraña hablaba de "la era postaurática" en los estudios literarios desde los ochenta; pero en el mercado literario hemos vuelto a una era aurática, como la del romanticismo.

la cultura letrada del siglo XXI (editoriales, ferias y festivales) se articulan en torno al cuerpo y al discurso del escritor, que es la verdadera obra literaria. Sin duda, estos espacios fetichizan al autor y viven de su *festivalización*, pero también de la imagen o *performance* pública del resto de mediadores (editores, traductores, agentes) que antes estaban invisibilizados y que cada vez participan más en ferias y festivales, porque los consumidores de cultura literaria, como he advertido más arriba, son también productores: escritores, editores, traductores, etc.⁵⁴ Sucede lo mismo en el ámbito de la crítica, donde el autor —una vez superada su muerte barthesiana— vuelve a ser el centro de determinadas corrientes metodológicas que tienen como herramienta principal de análisis el archivo del escritor y/o de los agentes de la literatura.

Por último, queda hablar de la precarización del oficio literario. En el siglo XXI la escritura sigue siendo una profesión de élite (Brouillette 2017: 288), aunque se ha precarizado —si la entendemos al albur de la venta de libros— y diversificado: el escritor ahora también edita, hace música, *performance*, guiones de teatro, cine, televisión,⁵⁵ publicidad, subtítulos para series y películas, imparte talleres, da clases, etc. A este trabajo con todo tipo de materiales culturales lo ha llamado Hernán Vanoli “bioprofesionalización estética” (2019:41), que se da en otros oficios creativos (artistas, diseñadores, programadores web, etc.) basados en la autoexplotación, la flexibilidad, la indiferenciación entre amateur y profesional y la nula cobertura social. Si en el Ecuador del siglo XX el sustento económico del escritor era, principalmente, el periodismo (v.g., Arlt, Onetti, Borges, García Márquez, Vargas Llosa, etc.); y después del boom la enseñanza en la universidad (v.g., Piglia, Saer, Rivera Garza, Eltit, Paz Soldán, Kohan, Herrera, Meruane, etc.); en el siglo XXI el escritor vive de la construcción pública de su imagen (de su identidad digital, de

54 Véase los espacios dedicados a industria editorial, traducción, etc., del FILBA Internacional de Buenos Aires o de la FIL de Guadalajara. Siguen la misma estructura organizativa que en el caso de los escritores y temas literarios: mesas redondas, conferencias, entrevistas, etc.

55 En EE.UU. el escritor ha pasado de ser *showman* televisivo a productor ejecutivo de series como las de HBO (v.g. Franzen, Egan o Rushdie). Otro fenómeno norteamericano es el contrato de escritores para escribir libros con ideas de editores u otros intermediarios: una manera distinta de ser “productor ejecutivo” o de preciar la verdadera muerte del “autor”.

su participación en eventos culturales, etc.): es un “emprendedor del *self*” (Vanoli 2019: 42).⁵⁶ Igualmente, otros oficios de la cultura literaria están precarizados (trabajadores de ferias y festivales, editores, traductores, profesores, críticos culturales, etc.) y no logran ni un salario digno ni un puesto estable.⁵⁷ La economía de la cultura no consigue integrarse, por la poca codificación del oficio de la escritura,⁵⁸ en la economía real; lo que a su vez refuerza —de forma engañosa— la idea de la autonomía del Arte, su irreductibilidad a un estatus mercadotécnico o su habilidad para funcionar dentro y fuera de la lógica comercial. Esto desemboca en la creencia de que la literatura es una categoría de expresión artística que necesita ser protegida por el Estado y demás mecenas, que a su vez adquieren capital simbólico con esa actitud protectora. ¿Por qué? Por la evidente pérdida de poder/influencia de la literatura en la esfera cultural —si la entendemos en su radical historicidad y contingencia— y por el desarrollo del negocio de la profesionalización del escritor y del resto de agentes y mediadores del campo, que restituye parte de la rentabilidad perdida en la venta de libros y ensancha la oferta dentro de la industria creativa. Esto sucede, por ejemplo, con los másteres de escritura y los festivales, muchos de ellos promovidos —no causalmente— por grandes y medianas editoriales (v.g., Planeta, Alfaguara, Eterna Cadencia). Ambas son caras de la misma moneda, como veremos a continuación, porque sin la presunción de autonomía de la literatura no hay protección (mecenazgo) y sin protección no hay negocio (suficiente): no hay profesionalización ni mediación ni espectáculo.

56 Hoy día el anonimato literario —escondido en el uso de pseudónimos— es casi imposible, dadas las condiciones del mercado cultural.

57 Cerca del 90% de las personas que hacen una carrera creativa ha trabajado gratis en algún momento de su carrera. Lo terrible es que esto se ha extendido también al ámbito universitario y a otros oficios ajenos a la industria o al sector servicio.

58 Digo esto porque en los noventa, en pleno proceso de expansión neoliberal, se empieza a hablar de “economía cultural o creativa” —del “turn to cultural work”— como posible motor de la regeneración urbana, de la cohesión, inclusión y cohesión social. Surge el concepto de “ciudad creativa” en el marco de la idea de fundar “capitales culturales” (auspiciadas por la UNESCO), que pronto se extiende por toda Europa y América (véase Brouillette 2019).

Profesionalización, proliferación de mediadores y nuevas vías de legitimación. La profesionalización del oficio de escritor a través de talleres y másteres de escritura creativa, y del resto de agentes que intervienen en la mediación y diseminación del objeto literario,⁵⁹ es un efecto de la ideología neoliberal. Existe la necesidad de regular, dentro del mercado global, este trabajo creativo para sacar más provecho del poco rédito económico que dan tanto la edición de libros como los estudios literarios en las universidades. Esto ha tenido dos consecuencias claras. Primero, la desterritorialización —para el caso latinoamericano— cada vez mayor de los modos de consagración que se diversifican en dispositivos de mediación como los másteres de escritura creativa (NYU, Houston, Pompeu Fabra de Barcelona), las ferias comerciales (Frankfurt), los agentes literarios (como las agencias de Balcells, Schavelzon o Casanovas & Lynch en Barcelona) y los premios más importantes —y traducciones— que pasan por EE.UU., España y Alemania (Man Booker Prize, Alfaguara, Anna Seghers). En segundo lugar, ha aumentado —y también se ha profesionalizado— el número de mediadores que intervienen en el negocio de la literatura porque se ha expandido su campo de acción fuera de la publicación y de la lectura de libros (lo que he llamado “cultura literaria”): hay más agentes, scouts, traductores, y como hemos visto antes, muchas más ferias y festivales. Estos últimos se han convertido en el siglo XXI en dispositivos privilegiados de fabricación y tasación del valor de lo nuevo, actividad que antaño desempeñaban la crítica cultural y académica, los premios (nacionales) o las antologías.⁶⁰ Hoy día, la revista *Granta*, las listas de Bogotá 2007/2017 del Hay

59 Además de los másteres en edición pienso en los cursos sobre crítica cultural auspiciados por suplementos literarios (al alimón con instituciones públicas como la Universidad de Alcalá), como El Cultural del periódico *El mundo de España*, en las que forman a comunicadores de la cultura. Véase el máster Online en Crítica y Comunicación Cultural: <https://elcultural.com/master>. Un caso parecido, pero centrado en los estudios literarios, es el del máster virtual en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana que coordina la Universidad de Barcelona con el Grupo Planeta, que también está apostando por másteres en escritura creativa.

60 Me refiero a las famosas antologías realizadas años por profesores universitarios o críticos literarios (v.g., José Olivio Jiménez, Julio Ortega, etc.). En los últimos años, la mayor parte de antologías que circulan en el campo del hispanismo están “curadas” por escritores, que fungen de críticos en muchos blogs y suplementos, ya que están más al corriente de las novedades (literarias) del campo.

Festival o “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina” de la FIL de Guadalajara fungen de auténticos hacedores de literatura latinoamericana/española mundial. A medio camino entre la antología y el premio, un jurado —compuesto normalmente por escritores— da legitimidad a un grupo de seleccionados en virtud de lo joven, lo nuevo y lo no visible, así como de la calidad de su obra. El valor lo confiere la transmisión internacional de estas listas y su alto impacto en los medios culturales y en las redes sociales, ya que están patrocinadas por revistas, ferias y festivales, muy populares, que se mueven por la “ansiedad de influir” en la creación del gusto de los lectores-consumidores locales y globales. Este gesto reproduce el capital simbólico que otorgaban las reseñas de los suplementos literarios, que han perdido credibilidad; y las antologías, que ya no tienen capacidad de mediación (v.g., *El futuro no es nuestro* (2009); *Asamblea portátil* (2009), *Voces-30 Nueva Narrativa Latinoamericana* (2014)), y se convierten en una suerte de “tarjeta de visita”, con escaso impacto, para los escritores que se quieren dar a conocer fuera de sus campos nacionales (véase Mesa Gancedo 2020).

La randomización de la literatura en lengua castellana. La internacionalización de un autor sigue siendo la variable de éxito que tasa el valor literario, ya que es requisito indispensable para su circulación/mundialización. Esto se consigue por la publicación en grandes conglomerados que suelen ser la puerta de entrada a la visibilidad (trans)nacional y a la traducción a lenguas hegemónicas, como el inglés. Si en los años noventa Alfaguara —junto con Planeta— era el sello que simbolizaba una literatura en lengua castellana contemporánea y global, en la segunda década del siglo xx Literatura Random House es la que ostenta ese lugar. Esta es la gran editorial de los emergentes (primordialmente latinoamericanos) en vías de consagración e ingreso en la literatura mundial. Se funda en 2014, después de la compra de Santillana por Penguin Random House, perteneciente al conglomerado alemán Bertelsmann. Sus políticas de edición hasta el momento son tres: 1) captación del “joven” talento con cierto capital simbólico previo (v.g., Monge, Cabezón Cámara, Fernanda Melchor, etc.); 2) privilegio de lo latinoamericano por encima de lo español, ya que es un mercado enorme al que hay que darle salida; 3) apuesta por mujeres escritoras y subjetividades disidentes (María Moreno, Selva Almada, Giuseppe Caputo, etc.) como

yacimiento de mercado novedoso, poco explotado en la actualidad. Además, es destacable su inversión en medios de promoción efectivos y cercanos al público joven, como las redes sociales (v.g., “Me gusta leer”), más transitadas por los independientes que por los grandes sellos. Asimismo destaca la iniciativa Mapa de las Lenguas que lanzaron Literatura Random House y Alfaguara en 2015 para fomentar la circulación transnacional de determinadas obras de sus catálogos.⁶¹ Si la estrategia de lo que se llamó “Alfaguara global” en 1996 no terminó de hacer realidad la movilidad transatlántica de libros en el espacio iberoamericano, Mapa de las Lenguas⁶² sí lo ha logrado, relanzado fuera de sus campos de origen las obras de autores ya consagrados o en vías de consagración global⁶³ (v.g. Osvaldo Lamborghini, María Moreno, Julián Herbert, etc.). Es más, si echamos un vistazo al catálogo español y al argentino, por ejemplo, observamos que en los últimos cinco años se han publicado más escritores argentinos en España que autores españoles. Sin embargo, en Argentina hay más españoles en el catálogo general (v.g., Cercas, Navarro, Gopegui o Azúa) que autores de otras nacionalidades latinoamericanas, por lo que en Mapa de Lenguas van a destacar los mexicanos.⁶⁴ Entonces, aunque sigue existiendo un repliegue

61 La iniciativa se está llevando a cabo en la Argentina, México, España y Chile con diferentes catálogos. El objetivo es promover a los escritores seleccionados con la reedición de libros, la impresión bajo demanda, el *ebook* y las redes sociales.

62 Nótese que en los noventa, cuando Alfaguara formaba parte del grupo Santillana utilizó el adjetivo “global” en consonancia con la nueva corriente neoliberal y con la idea homogeneizadora de un (falso) panhispanismo unido por la misma lengua (véase Gallego Cuiñas 2018b). Dos décadas después, la misma Alfaguara, junto con Literatura Random House, ambas pertenecientes ahora al grupo alemán Bertelsmann, utiliza la idea democratizadora de territorio “mapa” plural, hecho de muchas “lenguas”, es decir: identidades y singularidades distintas.

63 Las obras españolas suelen publicarse en América Latina al margen de la iniciativa “Mapa de las Lenguas”. Por ejemplo, en la sección argentina de este catálogo apenas hay obras españolas: la mayoría son mexicanas, como ocurre en el resto de los países latinoamericanos.

64 Sorprendentemente, el número de publicaciones del catálogo español de Literatura Random House en el último lustro es muy parecido al argentino, solo que con más autores. El autor con mayor número de obras editadas (14), entre 2015 y 2019, es César Aira. Luego nos encontramos con Aurora Venturini, con 3 libros, Selva Almada, Sergio Bizzio y Luciano Lambertí. En cambio, de las 32 obras publicadas en Argentina bajo la iniciativa “Mapa de las Lenguas”, 15 son de autores mexicanos. De esta manera, aunque hay países invisibilizados (v.g., Cuba, Perú,

en los mercados nacionales, la iniciativa ha permitido cierto diálogo transnacional que hace una década era impensable. Con lo cual, la progresiva *randomización* de la literatura en lengua castellana está suponiendo, hasta la fecha, la gran vía de acceso peninsular –y europea– al libro latinoamericano⁶⁵ y a las narrativas de escritoras contemporáneas, donde las argentinas y mexicanas⁶⁶ ocupan un lugar destacado, debido a su intensa labor activista: Moreno, Almada, Enríquez, Cabezón Cámara, Melchor, entre otras. Está claro que los grandes conglomerados absorben cualquier poética con cierto capital simbólico para convertirla no solo en mercancía, sino como un gesto de marketing político de la propia marca, que así proyecta una imagen abierta, comprometida y cosmopolita. Esto no invalida el trabajo de visibilización necesaria de sujetos autoriales femeninos, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes realizado por los grandes grupos, que igualmente son indispensables para garantizar un ecosistema del libro plural y equilibrado.

En conclusión: *Novísimas* no pretende ser un estudio total o representativo del estado de las narrativas latinoamericanas y españolas en el siglo *xxi*. Los trabajos que reunimos en este volumen son una selección –modesta, parcial– del fecundo y cada vez más vasto

Bolivia, Ecuador) se promueve la edición transnacional latinoamericana.

65 Para un análisis de los catálogos de “Mapa de las Lenguas”, véase Mesa Gancedo 2020. En ese artículo se observa que en los estudios del sector editorial peninsular en 2012 y 2013, anteriores a la *randomización* de la literatura, el desequilibrio entre las publicaciones españolas y latinoamericanas es mayor que en actual (como he consignado más arriba). Es más, si la primera década del siglo *xxi* estaba dejando de ser latinoamericana, a partir de 2015 –desde que Santillana ya no es española– vuelve a serlo. La explicación es obvia: el conglomerado alemán se mueve en un mapa literario de la lengua castellana donde España es un país (un mercado) más, aunque siga conservando buena parte de sus privilegios. Las estrategias editoriales neoimperialistas de España se diluyen (aunque la supremacía económica sigue siendo evidente).

66 Huelga matizar que en la iniciativa Mapa de las Lenguas los campos latinoamericanos más favorecidos, por extensión y acumulación de capital, el argentino y el mexicano. Los catálogos de Colombia y Chile tienen los mismos 13 títulos (que también se repiten en México y Argentina) y en España se han publicado (hasta 2019) más de 100 títulos.

trabajo que se está haciendo en el campo del hispanismo sobre el objeto literario actual. Porque, ante todo, representa un modo de colaboración académica y de hacer crítica en común: transatlántica, transnacional, transdisciplinar y transgeneracional. Además, es una muestra de compañerismo intelectual, de pluralidad de pensamiento y de divergencia crítica. O mejor: del vigor que siguen teniendo los debates teóricos que ocupan y preocupan a los universitarios de Europa y América. De ahí que casi todos los capítulos de este libro tensionen –de una forma u otra– el título que los convoca: *lo nuevo* y las etiquetas de *narrativa latinoamericana* y *narrativa española*. Incluso discutimos la categoría de *novela*, amén de su crisis epistemológica –que no ontológica ni material– y de su liminaridad.⁶⁷ Como señalaba Premat, “la crisis del relato moderno se vuelve visible en y gracias a una crisis del futuro” (2018: 94), que hace irremediamente presentista⁶⁸ y contingente nuestra cultura. Lo que sin duda afecta a la forma en que nos pensamos y relacionamos con el mundo, es decir, afecta a la cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo *xxi*, en su doble dimensión crítica y ficcional.

Por último, el rótulo de “Novísimas” –como hemos hecho en otras ocasiones– es un homenaje a Héctor Libertella (1974), que lo empleó en un artículo homónimo para referirse a la literatura argentina de la década del *boom*. Pero también es una posición política, puesto que revela el paradójico anacronismo de *lo nuevo* y su dialéctica de la repetición diferida, ya que los únicos cambios significativos son del orden de lo material (el crecimiento global de sellos “independientes”, festivales, ferias y mediadores y profesionales) y de los procesos de subjetivación disidente (la internacionalización de la narrativa feminista y LGBTTQ+). En definitiva, lo novedoso en el siglo *xxi*, desde nuestra conciencia materialista y transfeminista, son los modos de (re)producción y circulación de las narrativas y de los narradores en lengua castellana, así como la

67 La crisis de la novela se revela en plano epistémico, en tanto género ligado a la burguesía, lo nacional, la clase y el mercado de masas, “instancias que se problematizan, mutan y resignifican a tenor de la globalización” (Gallego Cuiñas 2019a: 3). La poesía tiene una marca de pertenencia literaria más identificable, aunque su disolución es cada vez mayor.

68 Utilizo este adjetivo como lo hace Gustavo Guerrero, aludiendo a François Hartog y a su descripción: “como un dispositivo complejo, variable y sobre todo contradictorio [...] un presente ávido y frenético” (2018: 34).

irrupción masiva de la enunciación literaria de mujeres y sujetxs queer/trans/travesti. Al cabo, como confesó Ángel Rama, “Estamos construyendo un discurso, el discurso es nuestro, no es la realidad de la historia” (1982: 63).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar y Toni Dorca (coords.) (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ANTELO, Raúl (coord.) (2020): *Dossier Filologías Latinoamericanas*, en *CHUY*, 9, pp. 1-232.
- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- BEAUMONT BISSELL, Elizabeth (2002): *The Question of Literature. The place of the Literary in Contemporary Theory*. Manchester: Manchester UP.
- BRESCIA, Pablo y Oswaldo Estrada (coord.) (2018): *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros.
- BROUILLETTE, Sara (2017): “Neoliberalism and the Demise of the Literary”, en Michum Huehls y Rachel Greenwald, *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, pp. 277-290.
- (2019): *UNESCO and the Fate of the Literary*. Stanford: Stanford UP.
- CÁMARA, Mario y Lucía Di Leone (comp.) (2011): *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CORRAL, Wilfrido H. (2019): *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- DELEUZE, Gilles (2012): *Contribución a la guerra en curso*. Madrid: Errata Naturae.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006): *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FORNET, Jorge (2005): *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. College Park: Latin American Studies Center-University of Maryland.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.) (2012): *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- (2014): “El valor del objeto literario”, en *Ínsula*, 814, pp. 2-5.
- (2018a): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”, en *Ínsula*, 859-860, pp. 8-12.
- (2018b): “La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en Sudor, de Alberto Fuguet”, en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (coord.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, Valencia: Albatros, pp. 235-252.
- (2019a): *Las novelas argentinas del siglo 21: nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.
- (2019b): “Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas”, en *Caravelle*, 113, pp. 61-76.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2018): “Nuevísimos: Truth and Authenticity in Latin America’s New Twenty-First-Century Literature”, en *Review. Literature and Arts of the Americas*, 51, pp. 3-6.
- GROYS, Boris (2014): *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUERRERO, Gustavo, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Muller (eds.) (2020): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin: De Gruyter.
- HOYOS, Héctor (2016): “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy”, en *Cuadernos de Literatura*, 40, pp. 254-261.
- (2017): *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP.
- HUEHLS, Michum y Rachel Greenwald Smith (2017): *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- HUI, Yuk (2019): *Recursivity and Contingency (Media Philosophy)*. London: Rowman & Littlefield.
- KERNAN, Alvin (1992): *The Death of Literature*. New Haven, Yale UP.
- LINK, Daniel (2019): “Canon contra archivo”, en *Lenguas vivas*, 15, pp. 10-25.
- LIBERTELLA, Héctor (1974): “Algo sobre la Novísima Literatura Argentina”, en *Hispanamérica*, 6, pp. 13-19.
- LOCANE, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin: De Gruyter.

- LÓPEZ PELLISA, Teresa y Silvia G. Kurlat Ares (2020): *Historia de la ciencia ficción latinoamericana (I). Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LÓPEZ-VIZCAÍNO, Sandra e Inés Ordiz (eds.) (2018): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MESA GANCEDO, Daniel (2020): “Crisis y proyección de la narrativa hispanoamericana en la España actual. Una lectura a distancia”, en *Revista Letral*, 23, pp. 192-232.
- MONTOYA, Jesús y Ángel Esteban (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- NANCY, Jean-Luc (2000): *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arces/LOM.
- OLIVERAS, Elena (2019): *La cuestión del arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- PERLONGHER, Néstor (2013 [1991]): “Caribe transplatino”. En *Prosa plebeya*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorría. Buenos Aires: Excursiones.
- PIZARRO, Ana (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PREMAT, Julio (2018): *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerta: Quodlibet.
- (2019): “¿Muerte de la literatura? Notas sobre un debate”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 90, pp. 243-264.
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. Madrid, Siglo XXI.
- RANCIÈRE, Jacques (2019): *En los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa.
- ROSETTI, Miguel (2014): “A contraluz: World Literature y su lado salvaje”, en *CHUY*, 1, pp. 60-93.
- ROSSI, María José (coord.) (2020). *Polifonía y contrapunto barrocos*. Marosa di Giorgio, José Lezama Lima y Wilson Bueno. Buenos Aires: Teseo.
- RUISÁNCHEZ, José Ramón (ed.) (2015): *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2018): *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern UP.
- SIBILLA, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Ciudad de México: FCE.

- SÜSSEKIND, Flora (2003): *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Corregidor.
- TOPUZIAN, Marcelo (2014): “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”, en *CHUY*, 1, pp. 94-138.
- QUESADA, Catalina (2014): *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- VALERO JUAN, Eva y Oswaldo Estrada (eds.) (2019): *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona: Anthropos.
- VANOLI, Hernán (2019): *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VERMEULEN, Thimoteus y Robien Van den Akker (2010): “Notes on metamodernism”, en *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, pp. 1-13.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio (2008): “Neobarroco y extenuación: figuras de la enfermedad y la muerte en la última novela de Severo Sarduy”, en *Mapocho. Revista de humanidades*, 63, pp. 115-137.
- VIRNO, Paolo (2017): *La idea de mundo. Intelecto público y uso de la vida*. Buenos Aires: la marca.

I

*La producción nacional de la
novísima narrativa en lengua
castellana*

Tras el corto siglo xx: de la no-ideología al retorno de lo político en la novela española actual

DAVID BECERRA MAYOR
*Universidad Autónoma de Madrid*¹

1. Fue el historiador marxista Eric Hobsbawm, en su ensayo *The Age of Extremes*, quien definió el periodo histórico comprendido entre el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914) y la descomposición de la Unión Soviética (1991) como “the Short Twentieth Century” (8). Hobsbawm interpreta los primeros tres lustros del siglo xx como una prolongación de los conflictos y las tensiones de la centuria pasada y entiende que el nuevo siglo no arranca sino más tarde, cuando nuevas problemáticas, propias ya de la nueva coyuntura, empiezan a emerger. Para el historiador británico, el inicio del siglo no lo marca el cambio de dígito en el calendario sino la apertura de un nuevo proceso social, que se inaugura con la Primera Guerra Mundial y el triunfo de la Revolución Rusa. Ambos acontecimientos

¹ Este trabajo se realizó con la ayuda del programa internacional de investigación Move-in Louvain/ Actions Marie Skłodowska-Curie de la Université Catholique de Louvain (Bélgica).

supusieron el fin del viejo orden mundial —basado en el apogeo del imperialismo y en la denominada “misión civilizadora” de la Europa liberal— y el inicio de un orden nuevo, que surge precisamente con el colapso del proyecto imperialista-liberal en 1914, con la crisis económica de 1929, con el auge del fascismo y con la posibilidad de articular una alternativa al sistema capitalista, como sucede en 1917. Las nuevas tensiones y contradicciones que se darán en la década de los treinta —y que serán las que, cuando estallen, desembocarán en la Segunda Guerra Mundial, definida por Hobsbawm como la segunda etapa de la “larga guerra europea”—, nos permiten identificar el modo en que se iba configurando el nuevo marco político y observar que lo que estaba en juego no era ya la colisión y el equilibrio de poder entre distintos Estados-nación —como ocurría en las guerras decimonónicas— sino un antagonismo ideológico. Ya no se trataba únicamente de combatir para defender o conquistar un territorio, sino para organizar la sociedad de acuerdo con una visión ideológica específica. En “la era de los extremos” —como también así denomina Hobsbawm el corto siglo xx— la guerra no solo representa un conflicto entre naciones, sino entre ideologías, y en este sentido propone el término de “international ideological civil war” (144). Esta guerra ideológica internacional iba a continuar por otras vías tras la derrota del nazi-fascismo en la Segunda Guerra Mundial, con la que se cierra la primera etapa del corto siglo xx y la denominada por Hobsbawm “era de la catástrofe”. A partir de entonces, dos nuevas potencias, con sus respectivas formas ideológicas de concebir el mundo, Estados Unidos y la Unión Soviética, se enfrentarán por la hegemonía en el nuevo tablero geopolítico global durante la llamada Guerra Fría.

Para Hobsbawm, el corto siglo xx pivota en torno al acontecimiento que influenció —o en cierta forma tuvo un efecto de contagio sobre— el resto de los hechos históricos: la Revolución Rusa, cuya “esperanza libertaria”, apunta Enzo Traverso en su comentario sobre la obra de Hobsbawm (2012: 61), “atravesó el siglo como un meteoro”. Las repercusiones de la Revolución Rusa fueron, según Hobsbawm, mayores y más perdurables —con transformaciones más profundas— que las revoluciones que la precedieron, incluida la Revolución Francesa (1995: 55), y “[f]or a large part of the Short Twentieth Century, Soviet communism claimed to be an alternative and superior system to capitalism, and one destined by history to

triumph over it” (56). La ola expansiva del meteorito comunista que atravesó el corto siglo xx alcanzó incluso a reformar —salvándolo— el capitalismo mismo: “It is one of the ironies of this strange century that the most lasting results of the October revolution, whose object was the global overthrow of capitalism, was to save its antagonist, both in war and in peace — that it to say, by providing it with the incentive, fear, to reform itself after the Second World War, and, by establishing the popularity of economic planning, furnishing it with some of the procedures for its reform” (7-8).

La propuesta historiográfica de Hobsbawm nos permite identificar dos elementos que caracterizaron el corto siglo xx: 1) la presencia de lo ideológico como elemento que articulaba y determinaba las tensiones y conflictos de la época, y 2) la existencia del comunismo como utopía realizable. La desaparición en 1989 de estos dos elementos constitutivos de una época va a configurar, en buena medida, el nuevo orden mundial que se inaugura tras el corto siglo xx. La imposibilidad de la realización de la utopía será teóricamente elaborada por medio del concepto de “fin de la historia”, acuñado por Francis Fukuyama (1989), en el momento en que la Unión Soviética iniciaba su proceso de descomposición. Como dice Perry Anderson, “el gran cambio que inspiró esta versión del fin de la historia fue, por supuesto, el colapso del comunismo” (1992: 98). El fin de la antinomia —de una alternativa real que hiciera frente al capitalismo como único mundo (y sistema) posible— promueve esa visión de la historia, cerrada y acabada: “El fin de la historia no equivale a haber alcanzado un sistema perfecto, sino a la eliminación de alternativas mejores” (Anderson 1992: 105); o como dice Anderson en otro lugar, “el triunfo universal del capital [...] reside en la cancelación de alternativas posibles” (2000: 126). El fin de toda antinomia supone el inicio de una nueva fase del capitalismo en la que el capital se hace más global que nunca. Fredric Jameson señala que “jamás en su historia ha disfrutado el capitalismo de más holgura y espacio de maniobra” (2001: 339), dando lugar a “la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido” (1991: 81). En el capitalismo avanzado el capital se totaliza, lo invade todo, supone “la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital” (Anderson 2000: 78).

El fin de la antinomia no solo se produce a escala geopolítica y global, sino también en el interior de los países capitalistas

por medio de la desarticulación de los movimientos obreros y de oposición al sistema. El debilitamiento de los antagonismos de clase y la pérdida de confianza en la realización de una utopía de emancipación concreta provoca que a la hobsbawmiana “era de los extremos” le siga un tiempo histórico dominado por el “extremo centro”, donde, de acuerdo con el escritor pakistaní Tariq Ali (2015), la política no funciona sino como una competencia entre fuerzas que se disputan una mejor gestión del mercado capitalista, nunca cuestionado, en tanto que elemento constitutivo del nuevo consenso neoliberal.

En la era del “extremo centro” la política queda desplazada. En su ensayo *La Méésentente*, el filósofo francés Jacques Rancière, para fijar el sentido de lo político, establece una distinción entre la política y la policía. Rancière afirma que lo que solemos denominar política —“l’ensemble des processus par lesquels s’opèrent l’agrégation et le consentement des collectivités, l’organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution” (1995: 51)— debe ser resignificado y ser denominado *policía*, reservando para el sustantivo *política* la actividad antagónica que

...rompt la configuration sensible où se définissent les parties et les parts ou leur absence par une présupposition qui n’y a par définition pas de place : celle d’une part des sans-part. Cette rupture se manifeste par une série d’actes qui refigurent l’espace où les parties, les parts et les absences de parts se définissaient. L’activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d’un lieu (52-53).

La política, en el sentido rancieriano, se diluye en los tiempos del extremo centro donde opera la “democracia consensual” o la “postdemocracia”, que Rancière define en los siguientes términos: “La postdémocratie, c’est la pratique gouvernementale et la légitimation conceptuelle d’une démocratie d’après le *démos*, d’une démocratie ayant liquidé l’apparence, le mécompte et le litige du peuple, réductible donc au seul jeu des dispositifs étatiques et des compositions d’énergies et d’intérêts sociaux” (142).

En la democracia consensual no hay lugar para el conflicto. Si el conflicto es inherente a la política, en tanto la política es el reconocimiento del conflicto, la política se queda sin lugar en la democracia

consensual. No hay posibilidad de redistribuir el lugar que los cuerpos ocupan debido a que estos cuerpos han sido excluidos del juego político, cuyas reglas han sido establecidas por la lógica policial. Los discursos antagónicos, disidentes, políticos, carecen de voz y no se oyen más que como ruido (52).

La política sin política es el resultado del giro tecnocrático del Estado y la democracia liberal, regida por un Estado “experto” y “sabio” que posee el conocimiento técnico requerido para gestionar los equilibrios del mercado (155). Al no reconocer —o permitir la entrada de— el conflicto, la política se abstiene de participar en un juego de gestión del capital. En este sentido, y como afirma Enzo Traverso, en los “tiempos postpolíticos” y del “extremo centro”, la militancia ha dejado su lugar a los *think tanks*, cuya misión no es elaborar un pensamiento crítico y antagonista sino estrategias de poder, modos de administrar la economía; en definitiva, “les partis n’ont plus besoin ni des militants ni d’intellectuels, mais surtout de managers de la communication” (2013: 51).

2. De la misma manera que la política se ausentó de la política, desapareció también de la literatura. Los tiempos postpolíticos que siguieron al corto siglo xx han producido un tipo de discurso literario —más exactamente: narrativo— que en otro lugar he denominado *novela de la no-ideología* (2013). Se trata de una novela donde el conflicto político y social está siempre eludido. Son novelas que se presentan como aideoológicas —no cuenta entre sus objetivos intervenir sobre lo público, ni articular una visión del mundo: se basta en algunos casos con entretener, en otros con ser literaria, signifique lo que eso signifique— pero, acaso inconscientemente,² participan en la legitimación y la reproducción

2 De acuerdo con la teoría del “inconsciente ideológico” elaborada por Juan Carlos Rodríguez en su ensayo seminal *Teoría e historia de la producción ideológica* (1990), la ideología no debe entenderse como el conjunto de ideas políticas que se localizan en la conciencia de un individuo ni como el resultado de una imposición vertical desde la superestructura como “falsa conciencia”, sino más bien como el resultado de un proceso que opera en el inconsciente y que emerge desde las relaciones sociales y de producción. A partir de la definición althusseriana de ideología como “relación vivida de los hombres con su mundo” (Althusser 1967: 193) o como “relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser 2004: 139), Rodríguez

ideológica; lo que sucede es que, como decía Louis Althusser, “la ideología nunca dice ‘soy ideológica’” (2004: 148). La novela de la no-ideología no habla de política, ni de conflictos sociales ni de sujetos históricos con problemáticas asimismo históricas; en ella, todo conflicto se interpreta en clave individual, psicologista o moral. Como dirían Pierre Macherey y Étienne Balibar, las contradicciones se enuncian bajo la forma de *solución imaginaria*, esto es, las contradicciones *radicales* se desplazan del texto y son sustituidas por contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología dominante (1975: 34). La contradicción radical del capitalismo —la contradicción capital/trabajo— se desplaza a favor de otras asumibles por la ideología dominante. En este sentido, los conflictos que la novela de la no-ideología describe encuentran su explicación siempre en el *interior* del sujeto, nunca en su *exterior* (realidad histórica, política y social). Esta operación de desplazamiento es claramente ideológica y, como tal, tiene unos efectos ideológicos inmediatos (en la medida en que articula y organiza una visión del mundo): para solventar cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, no habrá que buscar sus causas en el exterior del sujeto y, una vez localizadas, tratar de actuar sobre ellas y transformar sus efectos; al contrario, habrá de buscar en el interior del sujeto. Será el individuo, haciendo uso de su subjetividad plena y autónoma, quien, de acuerdo con el ideologema neoliberal, deberá cambiar, adaptarse a la nueva situación, para sobreponerse a ella. En el neoliberalismo —según reza su relato— no hay explotados, sino perdedores que son responsables de su derrota.

El mayor conflicto que, en este sentido, puede registrar una novela de la no-ideología es la imposibilidad, o al menos la dificultad, de decir *yo-soy*, esto eso, de construir una individualidad plena y autónoma que sea capaz de hacer frente a las adversidades que

establece, desde su teoría de la *radical historicidad* de la literatura, que cada época —o mejor: cada modo de producción— tiene su propia matriz ideológica —determinada— por las relaciones sociales y de producción que es la que produce su propio inconsciente ideológico. Cada sujeto histórico nace con ese inconsciente ideológico, y la literatura, en tanto que producto de un sujeto histórico que hemos convenido en denominar *autor*, reproducirá —y no sin contradicciones y de forma inconsciente— la ideología que nace de la matriz, de esas relaciones sociales y de producción, propias del modo de producción de su tiempo.

presenta la vida. Juan Carlos Rodríguez en *Literatura, moda y erotismo: el deseo* (2003) sostiene que “en la ideología fundamental de la globalización capitalista actual de lo que se trata es precisamente de construir la imagen continua del sujeto, autónomo y plenamente individualizado en la competitividad atroz del mercado: ser ganador o perdedor, *winner* o *loser*, esta es la imagen” (2003: 14-15). A continuación, se pregunta Rodríguez sobre el modo en que se construye y se reafirma la imagen del sujeto autónomo y plenamente realizado y, por lo tanto, plenamente competitivo en las condiciones del capitalismo. La respuesta se encuentra en la construcción del *yo-soy*, esto es, la construcción de nuestra propia imagen frente al otro en el espacio de competitividad erótica y laboral del capitalismo avanzado (16). En el capitalismo avanzado todo ha sido privatizado, incluso la lucha de clases, que fue sustituida por el enfrentamiento entre individuos libres. Un ejemplo narrativo que en mi opinión podría tomarse como paradigmático de esta ideología acaso sea *Una palabra tuya* de Elvira Lindo (2005), precisamente por estar protagonizada por dos mujeres que conocen la precariedad laboral, pero cuyos conflictos se registran únicamente en el ámbito de lo subjetivo. Rosario y Milagros, que así se llaman sus protagonistas, son dos barrenderas que trabajan para el servicio de limpieza de la Comunidad de Madrid, un sector laboral que conoce y ha conocido conflictos, y cuyos trabajadores han sido víctimas tempranas de políticas neoliberales que tenían por objetivo la privatización de este servicio público y la externalización de su gestión, con sus consiguientes expedientes de regulación de empleo —eufemismo técnico para hablar de despidos masivos— o la precarización de los contratos de quienes hasta el momento eran trabajadores públicos. Sin embargo, estos conflictos no se visibilizan en la novela y ni mucho menos son determinantes para explicar los problemas que padecen las dos protagonistas. Tanto Rosario como Milagros son personajes que no han logrado individualizarse, construir su subjetividad plena y autónoma; al contrario, ocupan en la sociedad el lugar reservado al otro aniquilado. Son personajes solitarios, con dificultad para estrechar vínculos afectivos con los demás, a los que observan con el recelo del adversario, como contrincantes en la competencia erótica o laboral. Rosario y Milagros están “marcadas” y se definen por su rareza: “Yo estoy marcada. Rosario, esa es mi marca. La marca del niño raro. Y Milagros reconoció mi marca desde el principio [...]”.

La rara que era ella, la rara recién llegada del pueblo, reconoció a la rara que era yo. Los raros nos olemos” (2005: 15).

Dejar de ser un perdedor, sobreponerse a la situación, y erigirse como un sujeto plenamente constituido. Poder decir *yo-soy*. Ese es el conflicto que la novela presenta y la meta que los personajes persiguen. Para poder salir del *impasse* en el que se encuentran ambas protagonistas necesitan recordar el pasado y acudir a él para tratar de encontrar en algún pasaje velado o borrado por la memoria la causa de su situación. La novela ofrece una salida psicologista que, sin necesidad de buscar causas externas al sujeto, explique lo que les pasa. Mientras Rosario descubre que fue cómplice involuntaria de la infidelidad de su padre —bajo el pretexto de regalarle unos zapatos a su hija la víspera de Reyes, pasó largo tiempo en la trastienda con la dependiente de la zapatería, con la que mantenía un *affaire* y con la que finalmente se fue, “abandonando” a su familia (216-219)—, Milagros cuando niña encontró muerta por sobredosis de heroína —o acaso por suicidio— a su madre, aunque pasó días conviviendo con el cadáver como una suerte de mecanismo de defensa del *yo* (246). Una vez descubierta la causa de su desgracia en su interior, las protagonistas tal vez puedan sobreponerse a ella y decir por fin *yo-soy*. No hay elementos externos —insisto: políticos, sociales, históricos— que expliquen o puedan dar a entender, en el interior de esta novela, que lo que les pasa —o al menos una parte de lo que les pasa— está determinado por —o al menos condicionado, o relacionado con— las relaciones sociales y de producción del capitalismo avanzado. El problema está en el *yo* y, por lo tanto, el *yo* tiene que transformarse sin necesidad de construir un *nosotros* para transformar el *ello*, esto es, el sistema que nos produce y la ideología que nos interpela para asegurar su reproducción.

Aunque me he servido de *Una palabra tuya* como ejemplo, creo que es posible sostener que la tendencia de la novela dominante española ha sido narrar esta problemática que es propia del sujeto neoliberal, la de construir su individualidad libre y autónoma en la competencia de un mercado erótico y laboral donde se enfrenta con otros pares a los que tiene que aniquilar para ocupar su espacio. Esta ideología, definida por la ausencia de lo político, se encuentra en textos producidos nada más terminar el corto siglo xx, como son un ejemplo *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás (1988), *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), *Juegos de la edad tardía* (1989)

o *Héroes* de Ray Loriga (1993),³ pero sigue marcando la tendencia ideológica hasta nuestros días.

Incluso en textos que tratan temas que podríamos tildar de políticos —como la Guerra Civil o el conflicto vasco— opera un mecanismo de despolitización donde lo político se desplaza de nuevo por conflictos de corte individual, psicologista o moral, asumibles por la ideología dominante. Esto ocurre, por ejemplo, en buena parte de las novelas que sobre la Guerra Civil española se han publicado en las dos últimas décadas y donde la guerra no es más que un atractivo y confortable telón de fondo, un escenario donde se ponen en juego historias de amor, de pasión y muerte, pero nunca se persigue la objetivización del conflicto y las contradicciones radicales que determinaron este acontecimiento histórico. Pero no solo hay una ausencia de lo político en la trama sino en el modo en que el pasado se vincula —o mejor: se desvincula— del presente. Siguiendo la metáfora del espejo de Fredric Jameson (1991: 52), estas novelas funcionan como un espejo donde el lector se mira para reconocerse en su pasado; sin embargo, el espejo, reluciente, en vez de devolverle la imagen al lector, le ciega y le hechiza, impidiéndole experimentar la historia de forma activa, bloqueando la posibilidad de identificarse con su pasado. El pasado deja de interpelarnos, y observamos sus eventos como si formaran parte de un mundo distinto, ajeno al nuestro, que ya no nos pertenece ni sirve para explicar nuestro presente. Estas novelas, en cierto modo, alivian al lector, que sale reconfortado al comprobar que ese mundo terrible ya no pertenece a su mundo (Becerra Mayor 2015a).

Lo mismo ocurre con la literatura sobre ETA en lengua castellana,⁴ como se extrae de la lectura de una novela en este sentido paradigmática: *Patria* de Fernando Aramburu (2016). *Patria* está protagonizada por dos familias que cumplen en la novela una función metonímica para escenificar el conflicto vasco. Salvo porque cada una representa un lado del conflicto, podríamos afirmar que

3 Para un análisis detenido y más detallado de estas y otras novelas, remito a mi ensayo *La novela de la no-ideología* (2013).

4 El matiz lingüístico es importante. Aunque a juzgar por las críticas sobre el fenómeno literario que ha sido *Patria*, parezca que la novela de Aramburu ha sido “la primera novela sobre ETA”, lo cierto es, como nos recuerda el escritor Iban Zaldúa (2017a y b), el ciclo de violencia en el País Vasco ha sido un tema central, o al menos en absoluto periférico, en la literatura vasca.

son dos familias bastante parecidas, pertenecientes a la pequeña burguesía, muy vascas y muy de pueblo (con todos los estereotipos que ello conlleva). Se llevaban bien en el pasado, incluso se podría decir que compartían amistad. Pero el hijo de una de ellas se radicaliza y empieza a militar en ETA. Desaparece durante un tiempo, pero una noche de lluvia regresa al pueblo y atenta contra la vida del Txato, padre de la otra familia, tras haberse negado a pagar el impuesto revolucionario. El conflicto político parece atravesar la vida de estas dos familias, e incluso la novela se construye de tal manera que parece perseguir el objetivo de aprehender la totalidad del conflicto por medio de una estructura dialógica donde ambas partes pueden expresar sus ideas políticas, visiones del mundo y denunciar la violencia sufrida por parte de la otra fuerza contingente. Pero este universo dialógico no es sino aparente, y la novela toma partido desde el inicio, marcando claramente quién representa el papel de las víctimas y de los victimarios. *Patria*, lejos de perseguir la comprensión política del conflicto, se sirve de una estrategia narrativa donde solo las voces de una parte del conflicto están autorizadas o validadas, mientras las otras no pueden sino leerse como no fiables.⁵ Esto se observa claramente en las descripciones de la violencia de un lado u otro del conflicto: mientras la violencia de ETA se describe a través de una instancia narrativa que parece reunir todas las características de un narrador omnisciente, la violencia del Estado es contada por sus propias víctimas: los militantes de ETA. La violencia de ETA se narra objetivamente por un narrador fiable, de quien no dudamos, y se presenta como un hecho contrastado, no como un proceso cuya narración requiere la exploración de su complejidad. Sin embargo, lo que el lector de *Patria* conoce del terrorismo de Estado —torturas y prácticas policiales donde se suspende el Estado de derecho— no se lo ha contado ese mismo narrador fiable, sino que se extrae de diálogos entre *etarras* (Aramburu 2016: 250, 467, 510), que por el mero hecho de serlo hace que dudemos de su palabra, o al menos que pongamos su veracidad en cuarentena. El hecho ya no es objetivo ni contrastable, ya no aparece como un suceso irrefutable, debi-

5 Asigno la categoría de *no fiable* a partir de la definición de “narrador no fiable” [unreliable narrator] de Greta Olson (2003) basada en Wayne Booth, que aplicó en 1961 a la ficción de Henry James.

do a que su testimonio está implicado, política y afectivamente. Cuando los personajes son quienes cuentan su historia son percibidos por el lector como narradores no fiables.

Nada en esta novela —ni en ninguna— es inocente, tampoco el modo en que construyen los personajes. Los militantes de ETA (y los de su *entorno*), tal y como están contruidos, no parecen movidos por ningún pensamiento político, y aun revolucionario. Son personajes planos, la más de las veces rudos e incultos, con ideas muy tradicionales y aun conservadoras, que simplemente siguen, de forma acrítica, consignas. Se integran a la banda sin apenas vocación guerrillera, más bien como una forma de liberar una suerte de pulsión adolescente. Y, por supuesto, porque alguien les ha manipulado, porque han ido engañados. Los militantes de ETA son descritos en *Patria* como sujetos enajenados, no como sujetos plenamente activos y conscientes de sus actos. Descritos de esta manera, la novela tal vez les exonera humana o moralmente, pero este modo de construir los personajes no sirve para explicarlos, para que tengan *sentido*. Otros, sin embargo, más secundarios, son descritos únicamente como criminales de sangre fría, sin posibilidad de ser humana o moralmente redimidos, pero en cualquier caso ese modo de acercarse narrativamente a ellos tampoco los explica. Esta construcción de los personajes está encaminada a su despolitización y a la consiguiente despolitización del conflicto.

La ausencia de lo político, incluso en una novela con un tema tan político como esta, hace de *Patria* una novela que no cumple otra función que no sea la de apuntalar el consenso político español. Como ha estudiado muy bien Luisa Elena Delgado en su ensayo *La nación singular* (2014), la cultura española de la democracia ha cumplido la tarea de reforzar los consensos políticos alcanzados durante la transición, al tiempo que ha ido suturando —apelando siempre a dicho consenso— las nuevas fricciones que iban surgiendo a medida que los sin parte querían también participar en el juego político. Siguiendo la teoría de Rancière arriba esbozada, Delgado describe la cultura del consenso como aquella que trabaja en la borradora del conflicto, negándole la voz a todos aquellos que disienten del discurso oficial, consensuado. Los discursos antagonicos, las voces discrepantes, las identidades nacionales periféricas apenas pueden hacer oír su voz como ruido o interferencia. No hay lugar para lo político cuando la lógica cultural opera como policía.

Si la ausencia de lo político es uno de los rasgos que define la postdemocracia o la democracia consensual, el relato de la despolitización de ETA posiblemente sea su ejemplo más claro. Esta despolitización no la inventa —ni mucho menos— Aramburu con Patria, sino que es uno de los elementos constitutivos del consenso democrático español. El modo de informar sobre la actividad armada de ETA ha respondido a este mecanismo de despolitización. Esta operación ideológica se hacía imagen en los informativos de LaSexta, la televisión privada del grupo Atresmedia, cuando trataban una noticia sobre el conflicto vasco y mostraban, en la pantalla de fondo con la que se ilustra la noticia, el sello de la banda, pero sustituyendo su nombre, “Euskadi Ta Askatasuna”, por “Banda de Asesinos”. Por medio de este desplazamiento semántico se interpretan los actos cometidos por ETA no como actos políticos —que tienen una causa y una explicación política— sino como asesinatos, esto es, como actos desprovistos de ideología, que no realizan militantes de una causa política concreta sino simplemente asesinos o criminales. Este relato nos dice que los atentados de ETA no tienen explicación política. Esta resistencia al análisis, o esta suspensión de lo político, define en buena medida el modo en que opera el consenso en la democracia española.⁶

Los efectos de este relato son obvios: si el conflicto no se interpreta en términos políticos, entonces su resolución tampoco será, ni podrá ser, política. Decíamos arriba que en la postdemocracia descrita por Rancière, el lugar que ocupaba la política lo ocupa ahora un “Estado experto” en manos de tecnócratas que poseen el conocimiento específico para gestionar y administrar el mercado. Hay que añadir ahora

6 Como ejemplo de esta resistencia a interpretar ETA en términos políticos, sería pertinente analizar la polémica que siguió la conferencia de prensa que el 23 de junio de 2014 ofreció en el Fórum Europa Pablo Iglesias, líder de Podemos y a la sazón eurodiputado. Iglesias, a quien se le acusó de legitimar el terrorismo, simplemente dijo que la violencia de ETA “tiene explicaciones políticas”. La acusación vino de ambos lados del bipartidismo, tanto de Esperanza Aguirre (PP) como de Patxi López (PSOE). Cinco meses después, en el programa de televisión LaSexta Columna, de LaSexta, todavía Iglesias tuvo que aclarar su posición y afirmar: “Decir que tiene explicaciones políticas no quiere decir que tenga justificaciones políticas. El holocausto tiene explicaciones políticas y no lo justifico” (https://www.lasexta.com/programas/sexta-columna/pablo-iglesias-decir-que-violencia-eta-tiene-explicaciones-politicas-quiere-decir-que-tenga-justificacion_201411075725b6266584a81fd883a8a3.html).

que en la caracterización del “Estado experto” Rancière incluía también a los jueces. Para el filósofo francés, uno de los rasgos que define la postdemocracia es la judicialización de la política una vez que la política se ha ausentado. La conversión de los problemas políticos en problemas jurídicos, y la tentativa de resolverlos por vía judicial, es parte constitutiva de la lógica *policial* postdemocrática (Rancière 1995: 153). Los discursos políticos que no pueden enmarcarse en los límites del consenso son de inmediato situados fuera de la ley. Aquellos cuyo discurso político no pueda ser asumido por la lógica consensual-policial, no serán interpelados políticamente, sino judicialmente. No serán considerados políticos, sino delincuentes.⁷

La ausencia de lo político en una novela de tema político como *Patria* convierte al texto de Aramburu en uno de los máximos exponentes de esa cultura consensual que ha dominado las letras españolas de las últimas décadas. *Patria* renuncia a buscar una explicación política al conflicto y, en consecuencia, a solventarlo desde lo político, de la misma manera que el relato aconflictivo y despolitizado del consenso postdemocrático opera. No hay política en *Patria* y en ese sentido podemos definirla como una novela *policía*.

3. Como operador privilegiado de reproducción y legitimación ideológica que es la literatura (Balibar y Macherey 1975: 44), la novela española de las últimas décadas ha contribuido a crear una visión del mundo de acuerdo con la lógica del fin de la historia y de la ausencia de lo político. Sin embargo, como señala Louis Althusser,

...en las sociedades de clases, las ideologías llevan siempre la marca de una clase, sea la de la clase dominante, sea la de la clase dominada. Y como ese par ideología dominante frente ideología dominada es insuperable, mientras uno permanece en las sociedades de clases, antes que hablar de una ideología dominante y una ideología dominada conviene más bien hablar

7 La actualidad política española da la razón a la teoría de Rancière y, en nombre del consenso y de la Constitución, desde noviembre de 2017 existen en España presos políticos tras haberse judicializado un conflicto político. La lógica *policial* expulsa a la política del marco consensual y todo ejercicio político —como poner urnas y ejercer el derecho al voto y reivindicar el *derecho a decidir*— queda sujeto al código penal. En este sentido, podemos afirmar con Rancière que la *lógica policial* declara la política imposible (153).

en cada ideología de tendencia dominante y tendencia dominada, donde la primera representa los intereses de la clase dominante y la segunda procura representar, bajo la tendencia de la ideología dominante, los intereses de la clase dominada (2016: 154).

La ideología dominante nunca ejerce su dominio por completo, sino que fija la tendencia dominante. La dominación ideológica nunca es pura ni total, siempre existe un afuera de la ideología desde el cual se puede combatir la ideología. Esto explica que, a pesar de que la novela de la no-ideología haya dominado en España tras el corto siglo xx, se haya producido también una literatura crítica, disidente, antagonista o contrahegemónica. Autores como Rafael Chirbes o Belén Gopegui, Marta Sanz o Isaac Rosa, Matías Escalera o Eva Fernández, Alfons Cervera o Rafael Reig (Becerra Mayor et al. 2015b) son la prueba de que siempre queda un espacio desde el que los intereses de la ideología —y la clase— dominada pueden enfrentarse a la ideología dominante que organiza el modo de vivir y de concebir el mundo. Frente a las novelas de la no-ideología, que desplazan las contradicciones radicales a favor de otras asumibles por el sistema, estas novelas otras no persiguen sino —en mayor o menor medida, con más o menos acierto— la visibilización de tales contradicciones radicales, como una forma de mostrar, o de intentar mostrar, el funcionamiento objetivo del sistema de explotación capitalista.

Estas producciones narrativas críticas no representaban ni marcaban la tendencia dominante de la literatura española, y ni mucho menos su discurso era hegemónico. No diremos que fueran marginales —al contrario, en algunos casos publicaban en editoriales de gran prestigio y distribución, y eran reseñadas en los principales medios de comunicación, obteniendo una buena visibilidad en el campo literario— pero tampoco ocupaban un lugar central en el campo literario. Se situaban en el campo en conflicto, se posicionaban en el campo contra el campo mismo y contra sus instancias de codificación y validación de la literatura, construyendo un discurso crítico también contra la literatura y el modo en que esta operaba en la reproducción ideológica —como es un claro ejemplo la novela *Panfleto para seguir viviendo* de Fernando Díaz (2007)—.

La crisis económica, que fue también una crisis política y cultural, lo trastocó todo, e incluso sus efectos se hicieron notar en el campo literario. Aunque no fue tanto la crisis sino la *revolución* que

le siguió después. Siguiendo la teoría del acontecimiento de Alain Badiou, he analizado en otro lugar (“They don’t represent us...”) el movimiento 15-M como un acontecimiento que tuvo la capacidad de cambiar los nombres, perforar los saberes establecidos y transformar los códigos de comunicación y los regímenes de verdad (Badiou 2003: 115-116-117). El acontecimiento desestabiliza el régimen de verdad en la medida en que aquello que se suponía obvio aparece ahora como inestable y, en consecuencia, surge la necesidad de explorar y construir discursos otros. El sentido común se erosiona y lo que antes parecía natural empieza a ponerse en entredicho, y surgen nuevos discursos críticos que plantean una nueva forma de distribuir lo sensible —que diría Rancière (2000)—. La indignación y la repolitización que vivió la sociedad española tras llenar las plazas el 15 de mayo de 2011 favorecieron el *retorno de lo político*. Como lo dice Chantal Mouffe (2005), la teoría liberal bloquea la posibilidad de lo político y las nuevas revoluciones democráticas —ciudadanas, feministas, ecologistas, etc.— exigen un “retorno de lo político” para desafiar el orden neoliberal y así poder imaginar una nueva democracia, radical y plural.

Este “retorno de lo político” también se dio en el campo literario y aquellos discursos críticos que antes no eran escuchados o solamente eran oídos como ruido, ahora se articulan como voces. Estas nuevas voces narrativas surgidas tras la crisis económica hicieron de esta su objeto literario. Aunque algunas denominadas “novelas de la crisis” parecían entonar un canto nostálgico sobre el mundo anterior a la caída de Lehman Brothers y se construían más bien como un “relato de la pérdida” (Becerra Mayor 2018), también se produjeron, durante los años de la gran recesión, novelas que trataron de explicar la crisis desde lo político y no solo señalando sus efectos —cómo ha cambiado nuestra vida y la sociedad con el impacto de la crisis— sino también sus causas: la explotación capitalista y las políticas neoliberales que nos llevaron hasta aquí (Becerra Mayor 2019a). La crisis y las nuevas subjetividades precarias se convirtieron en tema narrativo, a la vez que la forma literaria misma se hizo igualmente precaria, como así lo afirma Christian Claesson:

La crisis quebró las narrativas personales y colectivas y, en consecuencia, los sujetos vieron mermada la posibilidad de dotar de una continuidad narrativa a su historia, siempre agrietada, interrumpida,

fragmentada, rota. La vida rota generaba una narrativa rota. Como movimiento contrario surge otra tendencia que intenta restituir al sujeto como agente de su propio destino y como autor de su historia personal. (2019: 17):

En este sentido, resulta paradigmática *La trabajadora* de Elvira Navarro (2014), una novela que da la vuelta a la lógica de la novela de la no-ideología. Como la novela dominante, *La trabajadora* habla de los problemas subjetivos de un individuo aislado —una trabajadora a cuenta propia— que es incapaz de decir *yo-soy*, de constituir una individualidad plena y subjetiva, que le permita competir con éxito en el mercado laboral. Sin embargo, la novela de Navarro muestra que los problemas interiores de su protagonista (la depresión y la ansiedad) tienen una causa exterior: la precariedad laboral surgida de la externalización de los servicios de traducción de la editorial para la que trabajaba. Lo mismo sucede en *Democracia* de Pablo Gutiérrez (2012), cuyo protagonista cae en una profunda depresión tras ser despedido de su trabajo y la novela, lejos de buscar la causa en el interior del sujeto aniquilado, rastrea las huellas de la crisis para buscar, en el exterior del sujeto, las causas que provocan su situación y su malestar (no es casualidad que la novela de Gutiérrez empiece en septiembre de 2008, el día de la caída de Lehman Brothers). La verdad está allí fuera, incluso lo que sucede en el interior del sujeto. Bien parece, como sostiene Christian Claesson (2016) a partir del análisis de tres “novelas de la crisis” —*Ejército enemigo* de Alberto Olmos (2011), *El público* de Bruno Galindo (2012) y *El acontecimiento* de Javier Moreno (2015)—, que la crisis ha producido nuevas narrativas donde el sujeto ya no se busca a sí mismo sino que explora y reflexiona sobre el modo en que la política construye, determina o configura su subjetividad. La subjetividad ya no concierne únicamente al individuo en su intimidad ni a su ámbito privado, sino que se interpreta en términos políticos.

No solo la crisis es el objeto de estas novelas del retorno de lo político. También lo es el poder y sus dispositivos para disciplinar los cuerpos y las subjetividades. En este sentido, podemos hablar de *Lectura fácil* de Cristina Morales (2018), una novela protagonizada por cuatro mujeres, cada una de ellas con un grado distinto de discapacidad, que se resisten a ser integradas en el sistema; no quieren ser normales ni ser normalizadas, prefieren seguir viviendo en la

diferencia, vivir su cuerpo y su sexualidad disidente al margen de lo que se ha delimitado como normal y correcto. Asumen que la “normalidad” supone seguir una forma de vida que otros han elegido por ellas. De forma muy foucaultiana (Foucault 1994a, 1994b, 1994c), los personajes de *Lectura fácil* se rebelan contra los dispositivos biopolíticos de los que la institución se sirve para disciplinar su subjetividad disidente, y de este modo, situadas al margen de lo heteronormativo, tratan de imaginar otra forma de vida posible.⁸ Acaso también en la misma estela de Foucault y su reflexión sobre el poder, podríamos ubicar la obra de Sara Mesa.⁹ Si en *Cuatro por cuatro* (2012), por ejemplo, Mesa construye un universo narrativo sometido a un poder panóptico que no deja resquicio para la libertad y donde los actos de los individuos que lo habitan están sujetos a su vigilancia y castigo, *Cicatriz* (2015) muestra la relación por correspondencia entre un hombre y la mujer donde el lugar que tendría que ocupar el afecto lo ocupa la lógica de la dominación; *Cicatriz* bien podría definirse como una novela sobre la “microfísica del poder” (Foucault 1978) y las “tecnologías del yo” (Foucault, 1994d): en la relación asimétrica que mantienen Sonia y Knut, sus dos protagonistas, él trata de ejercer su dominio sobre ella, tratando, además, de constituirla; Knut se sirve de la conversación como dispositivo de poder, sacándole información a su interlocutora para someterla, juzgando todos sus actos, evaluados en y tras cada carta de Knut.

Sin embargo, también es posible identificar este retorno de lo político en novelas que, como *Made in Spain* de Javier Mestre (2014), no se centran en el sujeto sino que, al contrario, quieren describir el funcionamiento objetivo del capitalismo neoliberal. Esta novela muestra los efectos de la crisis en el sector de la fabricación de calzado en el País Valencià, cuyo nivel de producción ha descendido drásticamente a causa de la imposibilidad de competir en un mercado globalizado que produce mercancías más baratas, debido a la reducción de los costes de producción que implica la deslocalización de la producción a países con condiciones de trabajo más precarias, que permiten una mayor extracción de plusvalor. La deslocalización, sin embargo, y como describe la novela, no desti-

8 Para un análisis detenido de *Lectura fácil*, véase Becerra Mayor (2019b).

9 Para un estudio riguroso y exhaustivo de la obra de Sara Mesa en su conjunto, véase María Ayete Gil (2020).

na la producción únicamente a países del llamado Tercer Mundo, sino a pisos y garajes que funcionan como maquiladoras y donde la producción de las mercancías depende de mano de obra ilegal, sin contrato ni ningún tipo de seguridad social para los trabajadores. *Made in Spain* muestra la lógica de un capitalismo que, como en la fase de acumulación primitiva, funciona mejor —en términos de máximo beneficio y rentabilidad— cuando se sitúa en los márgenes de la ley.

Por su parte, y más recientemente, Diego Sánchez Aguilar ha construido en su novela *Factbook. El libro de los hechos* (2018) una trama postcrisis y preapocalíptica donde varios miembros de la élite política y económica aparecen de pronto ahorcados en las vallas publicitarias del toro de Osborne. La crisis sigue en la España de la ley mordaza y los desahucios, del despido libre y los recortes, pero ya no hay resistencia ni movimientos sociales para hacer frente al poder político y económico. El 15-M dio el salto institucional, se presentó a las elecciones y las ganó. Pero la victoria duró poco: rápidamente llegaron la presión de la UE, el corralito y la repetición de elecciones. A la derrota le siguió la frustración, la apatía social, la desesperanza. Hasta que los informativos abrieron con la noticia del primer ahorcado en el toro de Osborne. Nadie reivindicaba el atentado, pero una clandestina red social, llamada *Factbook*, podía estar detrás de las ejecuciones. En *Factbook*, a diferencia de Facebook, la identidad no existe y cada perfil queda asociado a un número; tampoco hay posibilidad de interactuar con los demás con *likes* ni de publicar fotografías. No hay lugar para hacer pública una felicidad impostada. Como indica su nombre, esta red social solo contempla los hechos y las acciones que emprenden sus miembros contra los representantes de la élite política y económica, que son señalados con sus datos completos, incluido el nombre propio. Pero la novela de Sánchez Aguilar es también una novela sobre el modo en que las ficciones —tanto las de los informativos como las de las series de televisión— participaron en la naturalización de la crisis como forma de vida a través de relatos que muestran que solo es posible una salida individual. *Factbook. El libro de los hechos* es una novela sobre la crisis y sobre los relatos que la legitimaron.

Por último, es posible identificar el retorno a lo político en la narrativa postETA que se produce fuera de la cultura del consenso y sin temor a abordar desde lo político un tema tan complejo y deli-

cado. En este sentido, resulta imprescindible señalar *Mejor la ausencia* de Edurne Portela, una novela que reconstruye en la ficción el clima de violencia de la Euskadi de los años ochenta y noventa, a través de un diario que escribe su protagonista, Amaia, desde su infancia hasta su adolescencia. En él se filtra una violencia que no es puntual, sino estructural, y se presenta en distintos niveles: en lo político, en lo social y en lo personal. Por un lado, aparece la violencia del “entorno de ETA”, que se expresa por medio de pintadas amenazantes en la puerta de la casa de la protagonista, que señalan a su padre como traidor y colaborador de la violencia del Estado; pero se localiza en los actos en que participa el hermano menor de la protagonista, un joven activista político. La novela también retrata, sin trampas narratológicas, el terrorismo de Estado, que secuestra, tortura y asesina (sin pruebas) a los que no se han integrado en la normalidad democrática. Son los años ochenta y en la margen izquierda del Nervión se asientan los barrios obreros. Amaia vive en uno de ellos. La violencia social generada por la circulación de la heroína destroza vidas y conduce a muchos jóvenes de la periferia de Bilbao hacia la muerte. La violencia política y social, como si se expandiera, alcanza también a la esfera privada. Amaia crece en un entorno familiar marcado por los golpes (un padre violento que maltrata a su madre, cuya violencia, como si se contagiara, se extiende a los demás y, finalmente, todos los miembros de la familia se desprecian y se agreden mutuamente), y todos los pasos de Amaia hacia la vida adulta —incluido el descubrimiento de la sexualidad— se acompañan de agresiones y violencia.

La novela del retorno de lo político en la última hora de la narrativa española actual tal vez pueda disputarle la hegemonía del campo literario a la novela de la no-ideología. Esta batalla, sin embargo, no es solamente literaria ni está estrictamente regida por criterios literarios. Las armas no son tampoco estéticas ni guardan apenas relación con la calidad literaria —sea lo que sea lo que denominemos por tal cosa—. Su lugar en el campo vendrá en buena medida determinado por lo que suceda fuera del campo. El acontecimiento del 15-M, que erosionó el régimen de verdad, transformó las condiciones de posibilidad y permitió la emergencia de nuevas formas literarias capaces de producir un discurso distinto al producido por la ideología dominante. Es preciso insistir de nuevo que estas voces no surgen en el vacío: si previamente, en los tiempos anteriores a

la crisis, otras y otros escritores no hubieran producido un discurso crítico, disidente o contrahegemónico, que abonaran el terreno —o mejor: el campo— literario, habría resultado más difícil —habrían existido más y mayores obstáculos— que estas nuevas voces fueran legibles, se articularan como voz y dejaran de oírse como ruido.

Un nuevo discurso crítico —la novela del retorno de lo político— ha ganado posiciones en la batalla ideológica del campo cultural, pero esto no significa que pueda mantener, durante mucho tiempo, las posiciones alcanzadas. Dependerá de que el ciclo político abierto el 15 de mayo de 2011 siga abierto o se cierre definitivamente. Si se cierra, es probable que la clase dominante —unificada en España en el bloque histórico que constituyó el “régimen del 78”— se reorganice, y la ideología —asimismo literaria— que la había legitimado hasta la crisis abandone su posición de repliegue momentáneo para volver producir ese discurso necesario para borrar, diluir y desplazar los conflictos, para que la política se ausente y deje su lugar a la policía, como se había caracterizado el marco político surgido tras el corto siglo xx. Si, por el contrario, el ciclo sigue abierto y sigue asimismo disponible la potencia destituyente y su capacidad de volver inoperantes los discursos del poder (Agamben 2016: 345) —esa potencia que se empezó a liberar con el 15-M—, la novela del retorno de lo político seguirá produciendo discursos antagónicos, disputándole el campo a la ideología dominante y a su literatura, y participando en la transformación política y cultural del Estado español. Lo que suceda a partir de ahora no nos corresponde a nosotros vaticinarlo, ni tampoco es este el lugar para aventurarnos a sacar conclusiones antes de tiempo, pero lo que sí podemos hacer es participar, con la elaboración de un pensamiento crítico y antagonista, para que las cosas sean de otro modo y para seguir pensando e imaginando, desde la literatura y desde lo político, un mundo sin explotación.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2016): “Per una teoria della potenza destituyente” en *L'uso dei corpi. Homo Sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 333-351.
- ALI, Tariq (2015): *The Extreme Center*. London: Verso.
- ALTHUSSER, Louis (1967): *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.

- (2004): “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Ciudad de México: FCE, pp. 115-155.
- (2016): *Iniciación a la filosofía para los no filósofos*. Madrid: Siglo XXI.
- ANDERSON, Perry (1992): *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama.
- (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- ARAMBURU, Fernando (2016): *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- AYETE GIL, María (2020): “La propuesta estética de Sara Mesa. Los inicios: El trepanador de cerebros o la semilla de lo que vendrá”, en César Ferreira y Jorge Avilés Diz (eds.), *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros.
- BADIOU, Alain (2003): *L'éthique*. Caen: Nous.
- BALIBAR, Etienne; Pierre MACHEREY (1975): “Sobre la literatura como forma ideológica”, en Louis Althusser et al. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, pp. 23-46.
- BECCERRA MAYOR, David (2013): *La novela de la no-ideología*. Madrid: Tierradenadie.
- (2015a): *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- (2015b) et al.: *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie.
- (2018): “El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis”, en Jaume Peris (coord.), *Cultura e imaginación política*. Ciudad de México/París: RILMA/ADELH, pp. 45-62.
- (2019a): “A Specter Is Haunting the Recent Spanish Novel”, en Óscar Pereira-Zazo y Steven Torres (eds.), *Spain After the Indignados/15M Movement. The 99% Speaks out*. London: Palgrave Macmillan, pp. 303-320.
- (2019b): “Dispositivos biopolíticos e institucionalización de los cuerpos en *Lectura fácil* de Cristina Morales”, en *Ínsula*, 874, pp. 50-53.
- (en prensa): “They Don’t Represent Us: Organic Intellectuals and the Crisis of Spain’s Regime of ’78”, en Bécquer Segúin, *The Legacies of the Spanish Crisis*, special issue of *boundary 2, an international journal of literature and culture*.
- DELGADO, Luisa Elena (2014): *La nación singular*. Madrid: Siglo XXI.
- CHIRBES, Rafael (2007): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- (2013): *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.

- CLAESSON, Christian (2016): “Localizando la política: subjetividad, publicidad y revolución en tres novelas recientes”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 8, pp. 363-381.
- CLAESSON, Christian (coord.) (2019): *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata.
- DÍAZ, Fernando (2014) [2007]: *Panfleto para seguir viviendo*. Madrid: La Oveja Roja.
- GALINDO, Bruno (2012): *El público*. Madrid: Lengua de Trapo.
- GRANDES, Almudena (1989): *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets.
- GUTIÉRREZ, Pablo (2012): *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
- HOBBSAWM, Eric (1995): *The Age of Extremes (1914-1991)*. London: Abacus.
- FOUCAULT, Michel (1978): *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (1994a): “La vérité et les formes juridiques”, en *Dits et écrits*. Gallimard, vol. II, pp. 538-646.
- (1994b) : “La naissance de la médecine sociale”, en *Dits et écrits*. Gallimard, vol. III, pp. 207-228.
- (1994c): “Naissance de la biopolitique”, en *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, vol. III, pp. 818-825.
- (1994d) : “Les techniques de soi”, en *Dits et écrits*. Gallimard, vol. IV, pp. 783-813.
- FUKUYAMA, Francis (1989): “The End of the History?”, en *National Interest*, 16, pp. 3-16.
- (1992): *The End of the History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- (2001): *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- LANDERO, Luis (1989): *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets.
- LINDO, Elvira (2008) [2005]: *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- LORIGA, Ray (1993): *Héroes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MILLÁS, Juan José (1988): *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- MESA, Sara (2012): *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama.
- (2015): *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama.
- MESTRE, Javier (2014): *Made in Spain*. Madrid: Caballo de Troya.
- MORALES, Cristina (2018): *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- MORENO, Javier (2015): *Acontecimiento*. Madrid: Salto de Página.
- MOUFFE, Chantal (2005): *The Return of the Political*. New York: Verso.
- NAVARRO, Elvira (2014): *La trabajadora*. Barcelona: Random House.

- OLMOS, Alberto (2011): *Ejército enemigo*. Barcelona: Random House.
- OLSON, Greta (2003): "Reconsidering Unrealibility: Fallible and Untrustworthy Narrators", en *Narrative*, vol. 11, 1, pp. 93-109.
- PORTELA, Edurne (2017): *Mejor la ausencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- RANCIÈRE, Jacques (1995): *La Mésentente*. Paris: Galilée.
- (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- (2003): *Literatura, moda y erotismo: el deseo*. Granada: Asociación Investigación & Crítica de la ideología literaria en España.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Diego (2018): *Factbook. El libro de los hechos*. Barcelona: Candaya.
- TRAVERSO, ENZO (2012): *La historia como campo de batalla*. Ciudad de México: FCE.
- (2013): *Où sont passés les intellectuels?* Paris: Textuel.
- ZALDUA, Iban (2017a): "Un paseo por la Zona Negativa (I)". *Ctxt: Revista contexto*. 20 de octubre. <https://ctxt.es/es/20171018/Culturas/15706/literatura-euskera-ETA-La-Cosa-Iban-Zaldua-ctxt.htm>.
- (2017b): "Un paseo por la Zona Negativa (y II)". *Ctxt: Revista contexto*. 28 de octubre. <https://ctxt.es/es/20171025/Culturas/15831/literatura-vasca-zaldua-ctxt-atxaga-jokin-mu%C3%B1oz-Otamendi-unai-elorriaga.htm>.

Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI¹

ANA GALLEGO CUIÑAS
Universidad de Granada

Nuestra literatura ha vivido obsesionada por el “caso” del pícaro, por el “caso” del pobre. Pero las obsesiones sólo son un síntoma. Lo que Spinoza quería decir era muy simple: nunca podrán quitarme la idea de que existe una escritura del cuerpo, y, por tanto, nunca podrán quitarme la escritura del pobre.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ. *La literatura del pobre*

La hipótesis que sostiene este trabajo es que el procedimiento estético y político que llevó a la picaresca a su culmen en el siglo XVI,² basado en el relato de la libertad de subjetivación, en la condición

-
- 1 Este trabajo forma parte del proyecto I+D LETRAL “Políticas de lo común en las literaturas del siglo 21: estéticas disidentes, circulaciones alternativas” (ref. PID 2019.110238GB.I00) de la Universidad de Granada. Presento aquí una primera aproximación a una investigación más vasta sobre narrativas trans/travestis latinoamericanas en el siglo XXI.
 - 2 Los comienzos del género se remontan a la Edad Media, pero será en el siglo XVI cuando alcance su máximo esplendor, como sucede con la literatura de lxs

de la pobreza y en la apropiación de ciertos géneros literarios, se reproduce en el siglo XXI en las narrativas trans/travestis argentinas. En ambos “casos” se trata de la escritura de un yo (invisible) que vendría a legitimar a un autor socialmente ininteligible en su época, es decir, al sujeto (pobre y marginal) que escribe el texto. O lo que es lo mismo: se usa la propia vida para generar un discurso que (re)construye identidades y corporalidades disidentes, como sucede en *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada.

Si con el advenimiento del capitalismo comercial y la idea de sujeto libre se produce la inscripción plena del pobre en el discurso literario a través de la narración de su vida; con el capitalismo postfordista y la globalización, el avance de los feminismos y la teoría queer,³ esto es, de la idea de subjetividades nómadas, se produce la inscripción plena de la vida⁴ del trans/travesti en el discurso literario en lengua castellana. Tanto el pícaro (pobre) renacentista como el sujeto trans (pobre) postmoderno se legitiman –social y literariamente– a través de la enunciación –o visibilidad, podríamos decir con Deleuze–⁵ de su “yo libre”, de una subjetividad ilegible, que termina conquistando con las armas de la literatura –y del arte– el espacio de lo público. A esto lo llamó Juan Carlos Rodríguez *La literatura del pobre* (1994),⁶ caracterizada por la

pobres que, aunque arranque en la segunda mitad del siglo XX, será en el XXI cuando tenga mayor visibilidad y proyección en el campo literario.

- 3 Este vocablo anglosajón aparece a lo largo de todo el ensayo en redonda y en minúscula, como una manera de reapropiación ‘castellana’ de esta noción. También la combinaré con la de ‘cuir’ y ‘kuir’.
- 4 Entiendo por ‘vida’ el reconocimiento y la asunción de nuevas identidades y subjetividades, como en la picaresca (Rodríguez 1994: 208), sin obviar el conflicto “capital-vida” (Pérez Orozco 2014: 105) dado por el capitalismo que invisibiliza los cuerpos feminizados y disidentes que no se avienen a una economía de lo social normativo, lo legal, lo moral, etc.
- 5 “La visibilidad no se refiere a una luz en general que vendría a iluminar objetos [u objetos] preexistentes, sino que está compuesta de líneas de luz que forman figuras variables y propias de tal o cual dispositivo. A cada dispositivo le corresponde su propio régimen de luz [...] distribuyendo visibilidad e invisibilidad, haciendo surgir o desaparecer objetos que no pueden existir sin ella” (Deleuze 2012: 11). Los corchetes son míos. Nótese que la caracterización historiográfica en periodos literarios (Renacimiento, Barroco, etc.) actúa, en efecto, como un dispositivo.
- 6 Con esta denominación Juan Carlos Rodríguez apela a una lectura materialista, que va más allá de la consideración de la picaresca como “literatura

presencia simultánea de tres problemáticas, que de una u otra manera, aparecen en la picaresca renacentista, forma privilegiada de narrar la pobreza: la vida propia (la libertad de contar), el nombre propio (la libertad de ser) y el autor/sujeto propietario (la libertad de publicar). Las mismas que encontramos cinco siglos después en las crónicas trans/travestis postmodernas y que podríamos enmarcar dentro de una suerte de *Literatura de lxs pobres*, que cristaliza la plena vigencia de la pobreza en la tradición literaria en lengua castellana, su pluralidad estética, y la nueva enunciación de identidades no normativas, que ocupan en la actualidad el prístino lugar social del pobre —el indecible, ininteligible e invisible— pícaro. Además, apelar a este tema en el siglo *xxi* es también una toma de posición política, que pone el foco no solo en una lectura queer sino materialista de la disidencia subjetiva y sexual, en virtud del giro (trans)feminista al que se aviene la literatura del pobre en el último medio siglo.

La narrativa trans/travesti surge, al igual que la picaresca, como fenómeno de oposición a una norma de dominación que segrega y criminaliza a comunidades marginadas. No hay que olvidar que el pícaro apareció con la prohibición de la mendicidad, ya en el siglo *xiv*, y que su figura se extiende con el animismo renacentista, lo que propicia la inserción de la vida del pobre en las formas literarias organicistas que lo excluían (Rodríguez 1994). Esta reapropiación habría de alumbrar, con el tiempo, el nacimiento de la novela moderna. De modo similar, en la segunda mitad del siglo *xx* germina un nuevo tipo de pobreza social vinculada con la prohibición moral de la disidencia sexual, efecto de la crisis global en los procesos de subjetivación heteropatriarcales y cisgénero, que da lugar a la emergencia social y literaria del sujeto trans. El impacto que tienen los relatos de estas vidas (trans)pobres —o precarias— en el campo de la literatura está siendo cada vez más notable, a tenor de los mecanismos de resignificación de algunas formas literarias (lo fantástico, el gótico, el realismo mágico) y autores de la tradición que cristaliza una nueva política de la literatura (y de la propia vida) trans(genérica). Esto es: de lo común disidente.

comprometida” y que inserta la literatura del pobre dentro de tradición de la literatura política.

1. La literatura latinoamericana del pobre en el siglo XXI

Han sido múltiples y heterogéneas las reflexiones que se han venido haciendo sobre la pobreza mundial a partir del capitalismo industrial: desde la clásica definición de Marx en *El capital* (1986 [1867]) hasta “Experiencia y pobreza” (1931) de Benjamin y las últimas publicaciones de Hard y Negri, *Empire* (2000), de Butler, *Vida precaria: Poder del duelo y la violencia* (2004), y, de Bauman sobre las condiciones materiales e inmateriales de *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2017 [1998]) y las *Vidas desperdiciadas* (2005 [2003]) en el mercado global postfordista. Justamente, esta categoría de “nuevos pobres” se ha prologado desde los años ochenta para significar el fenómeno del empobrecimiento vertiginoso de la clase media y obrera y la resemantización de la noción de trabajo (Alkire et al. 2015), debido a la implementación global de duras políticas neoliberales.⁷ Es decir: a la pauperización de la economía, la exclusión –expulsión, como matiza Saskia Sassen (2015)– y la mayor vulnerabilidad social, factores que hacen que conceptos como el de “precariedad” o “marginalización” avanzada o pluricéntrica sean dominantes en el discurso actual sobre la pobreza.⁸ El pobre no es solo quien carece de recursos económicos, sino quien se ve privado del acceso a la vida social y cultural, el que no puede entrar en el mercado laboral o no tiene derecho a una educación o sanidad suficientes (Spicker 2007). El pobre es el que no tiene una “vida digna de ser vivida” (Buttes y Niebylski 2017: 5-6). Es el no-sujeto: invisible, inaudible e ininteligible. Esto conlleva el crecimiento del miedo social ante la dificultad de definir hoy día quién y dónde está –debe estar– el pobre,⁹ que no solo es considerado ya como un otro

7 Conviene aclarar qué concepto de neoliberalismo manejo, y para ello reproduzco la definición de Ignacio Sánchez Prado: “El neoliberalismo es precisamente el proceso de construir una nueva ‘eficiencia ciudadana’ basada en una relación simbólica y material de poder que ya no se basa en la interpelación subjetiva y la ficción de soberanía, sino en la instrumentalización de relaciones de cuerpos con estrategias puras de extracción del plusvalor” (en Moraña y Valenzuela 2017: 109).

8 A esto hay que sumar la consideración de que los “nuevos pobres” también son los que no consumen (lo suficiente), no solo los que no producen. Como ya apuntara Bourdieu en los sesenta: “la precariedad está en todas partes.”

9 Todos somos pobres potenciales.

sino como un animal: agresor, imprevisible y temible. Una especie de monstruo irrepresentable, que paradójicamente cierto sector del arte y de la literatura no ha dejado de mostrar como gesto de resistencia política. Entonces, ¿quiénes y cómo se aborda el problema de la pobreza dentro del campo específico de la literatura latinoamericana de los últimos años? ¿Qué paradigmas sociológicos y conceptos se privilegian? ¿Qué tipo de estéticas tratan el tema en el siglo xxi?

En rigor, la literatura del pobre en lengua castellana goza de una larga tradición a un lado y otro del Atlántico. Con respecto a América Latina, encontramos las primeras manifestaciones de la picaresca en los *Naufragios* (1542) de Cabeza de Vaca. Teodosio Fernández sostiene que en este texto no solo se trenza el relato autobiográfico con el del hambre, sino que el pícaro se adapta extraordinariamente a “las circunstancias cambiantes” en aras de un “discurso narrativo del fracaso”, típico del antihéroe (2001: 96). Luego, en esta misma línea de usos latinoamericanos de la picaresca, podemos enmarcar varias obras, desde la etapa colonial al siglo xix: *El carnero* (escrita entre 1636 y 1638 y publicada en 1859) de Rodríguez Freile; *La endiablada* (1624) de Mogrovejo de la Cerda; *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Sigüenza y Góngora; *El lazarrillo de ciegos caminantes* (1775) de Carrió de la Vandra; *El Periquillo Sarmiento* (1816)¹⁰ de Fernández de Lizardi o *el Martín Fierro* de José Hernández (1872-1879), entre otras.¹¹ A estas habría que sumar las novelas decimonónicas de corte realista y melodramático que tematizan la pobreza,¹² cuyos enfoques serán retomados por la narrativa social de la primera mitad del siglo xx. No obstante, la figuración del pícaro continúa en este periodo: *El falso Inca* (1905), *El casamiento de Laucha* (1906) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) de Payró; *El lazarrillo en América* (escrita en 1930) de Lasso de la Vega; *Don Pablos en América* (1932) de Bernardo Núñez; *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) de José Rubén

10 Esta novela, cuya edición completa no se publica hasta 1830-1831, será considerada la primera obra netamente picaresca en Latinoamérica (Fernández 2001: 100). Véase también el estudio clásico de María Casas de Faúncé: *La novela picaresca latinoamericana* (1977).

11 La relación de Vizcacha con el hijo de Fierro es la de amo-pícaro, propia de la picaresca, como el personaje de Picardía (Fernández 2001: 1010).

12 Los pobres en la narrativa del siglo xix ocupan pocas veces el papel protagónico principal, y van asociados al contexto de la indigencia, la delincuencia y la servidumbre.

Romero; *El Canillitas, novela de burlas y donaires* (1941) de Valle-Arizpe u *Oficio de vivir* (1958) de Manuel de Castro. A partir de la segunda mitad del siglo xx, la literatura del pobre tendrá preferencia por otros soportes estéticos como la crónica y el testimonio, aunque aún prevalece la modalidad picaresca, sobre todo en México (véase Fernández 2001), con textos de referencia como *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska o *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata.¹³

Por último, en la pasada década de los noventa, el proyecto neoliberal y el discurso de la abundancia económica influyeron en el poco cultivo de la ficción del pobre, hasta que las crisis económicas del tercer milenio precipitaron un nuevo boom de esta literatura,¹⁴ desde estéticas muy variadas, no solo realistas.¹⁵ En México encontramos novelas como *Diablo guardián* (2003) de Xavier Velasco –de incontestable factura picaresca–; *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera; *El lenguaje del juego* (2012) de Daniel Sada o *Bola negra* (2013) del peruano-mexicano Mario Bellatin. También despunta el campo literario cubano, por ejemplo, con *El rey de la Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez; *Las bestias* (2006) de Rolando Menéndez o *Habana underground* (2010) de Erick J. Mota. Aunque será la narrativa argentina del pobre, como veremos más adelante, la más prolífica en lo que llevamos de siglo XXI, con usos específicos del gótico, lo fantástico, el feminismo y lo trans.

En cuanto a la crítica actual, son escasos los estudios acerca de relatos e imaginarios de la pobreza en América Latina.¹⁶ El proble-

13 Aunque también destaca *Guía de pecadores en la cual se contiene una larga exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos* (1972) del argentino Eduardo Gudiño Kieffer (Fernández 2001: 103-104).

14 Casi un 30% de la población latinoamericana vive bajo el umbral de la pobreza (Buttes y Niebylski 2017).

15 Considero esta categoría, ‘realismo’, en un sentido amplio, como propone Luz Horne (2011).

16 Noemi (2004) señala que el asunto de la pobreza está desapareciendo de todos los discursos, debido a su enorme labilidad y a su desvinculación de la idea –zombi– de clase social. No obstante, a medida que avanza el siglo XXI se hace cada vez más presente: basta citar una de la saga literarias más exitosa en la actualidad, *Los juegos del hambre*. Además, en el último lustro han aparecido en el campo del hispanismo varios ensayos que abordan este tema desde distintas perspectivas: el de “ficciones de la escasez” o la carencia en América Latina (2016) de Eduardo Becerra o el volumen colectivo coordinado por Christian

ma común que encaran es la aporía de la representación simbólica del subalterno (Spivak 2009, Beverley y Achúgar 2002) y del lugar –social– que ocupa la literatura en la lucha política contra la pobreza. Los temas más afrontados son la infancia, la inmigración, la religión, la comunidad (ciudad, villa, suburbio), la delincuencia (narcotráfico, prostitución) y la violencia (necropolítica) (Mbembe 2011). Una de las primeras y más importante monografías es *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad* (2004) de Daniel Noemi. El autor analiza estéticas –se decanta por esta noción– del cine y de las letras argentinas, chilenas y ecuatorianas en el cambio de siglo, partiendo de la premisa butleriana de que la única forma de retratar la pobreza es señalar los límites –epistemológicos y ontológicos– de esa representación.¹⁷ Además, Noemi incide en la inoperatividad del binomio margen/centro en la economía actual, debido al carácter mutante de la pobreza y de la “nueva” trascendencia que cobran los “cuerpos pobres”: espectralizados, mutilados y animalizados.

El segundo libro interesante es *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI* (2017), editado por Stephen Buttes y Dianna C. Niebylski. Incluye igualmente textos literarios y cinematográficos, aunque atiende a otros espacios como el mexicano, el brasileño –el más trabajado después del argentino–, el peruano, el salvadoreño, el cubano o el venezolano. Las nociones priorizadas son: hambre, exclusión, carencia, violencia, criminalidad y mendicidad; y los autores más estudiados Bellatin y Levrero. En el aspecto formal, ambas publicaciones inciden en la repetición discursiva de ciertos procedimientos orales, jergales, en el uso de la agramaticalidad, la incorporación de los imaginarios *mass media* y del neobarroco (véase Calabrese 1987). No obstante, ninguno se centra en la pervivencia actual de la variante picaresca –que es mencionada como antecedente y asoma en algunos capítulos, pero no de forma integral– ni en el enfoque feminista/queer¹⁸ desde el que necesariamente ha-

Claesson *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual* (2019). Lo que sí es cierto es que el término de pobreza (su idea) ha sido desplazado por el de precariedad y escasez (véase Moraña y Valenzuela, 2017: 25-36).

17 De esta forma, Noemi rechaza el concepto de representación para reconocer el carácter intrínsecamente plural de lo que él denomina ‘estética de la pobreza’.

18 No incluyo en este punto la literatura picaresca femenina del Siglo de Oro español, narrada desde una óptica masculina para reformar el orden (cis)heteropatriarcal, castigando a las astutas pícaras que alteraban la norma (v.g., Celes-

bríamos de pensar la literatura del pobre hoy. Es decir: el modo en que las ficciones de la pobreza muestran –y atañen– a las mujeres, a los cuerpos feminizados y a las comunidades LGBTTIQ+.¹⁹ Abrir estas ventanas para la reflexión es el objetivo último de este trabajo.

1.1. La literatura argentina del pobre en clave (trans) feminista

Nicolás Rosa y Sylvia Saítta han sido los dos únicos críticos, hasta la fecha, que se han dedicado a estudiar la representación literaria de la pobreza en el campo argentino con una visión programática y de conjunto. Rosa en *La lengua ausente* (1997) y “La ficción proletaria” (2006) pone de relieve la forma documental (“cientificista”) y folletinesca que ha imperado en este subgénero, a causa de la inenarrabilidad de la vida del pobre. Por su parte, Saítta en “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo xx” (2006) incide asimismo en la predominancia de la representación realista (“naturalista”) de la pobreza durante la pasada centuria –concentrada en la villa–²⁰ hasta que en el cambio de siglo se ensayan otras formas literarias.²¹ El mundo de los pobres –la miseria, los conventillos y la inmigración– ha estado presente en la literatura social argentina desde los años veinte, a través del grupo Boedo: Arlt, Barletta, Castelnuovo, Stanchina, González Tuñón, Mariani, Yunque, etc. Ya en el ecuador del siglo xx, Saítta destaca a Bernardo Verbitsky con *Villa miseria también es América* (1957) y a Haroldo Conti con “Con otra gente” (1967);²² y luego recalca en dos novelas, *El aire* (1992) de Sergio Chejfec y *La villa* (2001) de César Aira, que proponen un relato contrarrealista –usando el término de Robert Kurz (2016)– de la pobreza postfordista. Esta última

tina, Justina o Lozana). Puntualizo también que la feminización de la pobreza sí ha sido tratada por la crítica cinematográfica (Butter y Neybliski 2017).

19 Escribo las siglas en el orden en que aparece en el campo cultural argentino/latinoamericano. En España sería LGTBIQ+ (i.e., se usa una sola T y la B va después de esta).

20 Las villas en la década del treinta y se expanden por el conurbano como síntoma de las políticas neoliberales globales.

21 Saítta no termina de especificar cuáles son estas formas. Mi intención en este ensayo es justamente identificar y definir algunas de ellas.

22 En el ecuador del siglo xx sigue siendo preeminente la literatura del pobre de raigambre realista, con una visión victimizada y orgullosa, muy atenta a los personajes infantiles (Forcadell 2009: 66).

novela, *La villa*, que reproduce la idea de una comunidad de pobres feliz y solidaria, toda vez que trae a escena —casi por primera vez— la figura del cartonero es, sin duda, el texto más influyente, precursor diría yo, de la literatura argentina del pobre en el siglo XXI, signada por la globalización económica, la precarización que conllevan las políticas neoliberales, la desaparición del proletariado y el colapso económico de 2001. Pero también por la irrupción de proyectos editoriales como *Belleza y felicidad* (1999) y *Eloísa Cartonera* (2003) que resemantizan lo público desde el activismo cultural comunitario y la promoción de subjetividades y estéticas alternativas, con obras como las de Dalia Rosetti²³ (véase Palmeiro 2011). En ambas iniciativas se hace/fabrica literatura del pobre en dos sentidos: el material (pobres que fabrican libros con cartones de la basura) y el simbólico (relatos de/sobre sujetos pobres).

De esta manera, en las dos últimas décadas ha ido creciendo y armándose toda una constelación de nuevas literaturas argentinas del pobre tales como: *Boca de lobo* (2000) de Sergio Chejfec; *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini; *Los acuáticos* (2001) de Marcelo Cohen; *Cosa de negros* (2003) de Washington Cucurto; *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés quereme transa* (2010) de Cristian Alarcón; *El cantor de Tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez; *Bolivia construcciones* (2006) de Bruno Morales; *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho; *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski; *La descomposición* (2007) de Hernán Ronsino; *La boliviana* (2008) de Ricardo Strafacce; *Villa Celina* (2008) de Juan Diego Incardona; *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara; *Dame pelota* (2009) de Dalia Rosetti; *Inclúyanme afuera* (2014) de María Sonia Cristoff o *La frontera imposible* (2014) de Sonia Budassi.²⁴ En todas ellas, la pobreza se aborda desde posiciones políticas disímiles, aunque los enfoques más transitados son la locura, la enfermedad y el delito (Noemi 2004) y los personajes más recurrentes son los “nuevos pobres”: piqueteros, ocupas, villeros y cartoneros (Forcadell 2009).

A la vista de lo expuesto, mi posición crítica, como he adelantado, es distinta a la de Rosa y Saítta —aunque el punto de partida es el mismo— ya que retomo la noción de Juan Carlos Rodríguez

23 Este es un pseudónimo de Fernanda Laguna, una de las promotoras de *Belleza y Felicidad*.

24 Va de suyo que esta nómina es parcial y meramente aproximativa.

de “literatura del pobre” desde un enfoque transfeminista (Valencia 2010),²⁵ vindicando la idea de que la pobreza no es solo una cuestión económica o social, sino de género y de enunciación literaria, sujeta a su radical historicidad.²⁶ Esto se hace evidente en determinadas narrativas argentinas del siglo XXI, que se prodigan en dos tratamientos literarios relativamente “novedosos” dentro de esta tradición: la pobreza como política de lo común –de una sociabilidad y de una comunidad alternativas– y la pobreza como un modo de construir subjetividades (trans)feministas y disidentes. ¿Por qué? Porque, por un lado, la crisis económica del XXI disparó el número de “nuevos pobres” y exasperó la precarización de las clases sociales, hasta tal punto que se ha complejizado la localización y la imagen clásica de la pobreza, demostrando su condición orgánica y sistémica, relacional y mutable. La literatura del pobre reciente se ha hecho cargo de este cambio epistémico desde dos regímenes estéticos también disidentes, en relación con la representación de lo real: el gótico y el fantástico.²⁷ En la primera modalidad destaca Mariana Enríquez, que en *Los peligros de fumar en la cama* (2009) o en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) presenta la pobreza y precariedad neoliberal como consecuencia del “capitalismo gore” (Valencia 2010) que produce cuerpos zombis, monstruosos o fantasmáticos; verdaderas comunidades de sujetos góticos (drogadictos, mendigos, prostitutas), inoperantes y amenazadoras.²⁸ En la segunda modali-

25 El transfeminismo no es una “herramienta epistemológica” que se reduce “a la incorporación del discurso trans al feminismo, ni se propone como una superación de este, sino que se articula como una red con memoria histórica que es capaz de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y de los devenires minoritarios que no son considerados de manera directa por el feminismo hetero-blanco-biologicista e institucional” (Valencia y León Olvera 2019: 26).

26 Me decanto en este punto por no usar ni el concepto de estética (Noemi 2004) ni el de imaginario (Forcadell 2009), puesto que ambos están presentes en una miríada de textos. Prefiero la noción materialista de ‘literatura del pobre’ por su voluntaria dialéctica, ambigüedad y labilidad.

27 Va de suyo que la disidencia no es algo inherente al texto, sino que ‘aparece’ en la lectura.

28 Alicia Montes explica: “Nuestro presente tiene la forma de una realidad espectral en la que los seres excluidos parecen estar, pese a su condición de existentes, ni vivos ni muertos: son números, cifras, porcentajes, abstracciones, imágenes anónimas, que ya no entran en ninguna cuenta, excepto como daño colateral o materia desechable” (2017: 16).

dad, tenemos como exponente a Gabriela Cabezón Cámara que en *La Virgen Cabeza* defiende el poder de resistencia del transfeminismo y lo fantástico, como veremos en el siguiente epígrafe.

Por otro lado, en lo que llevamos de siglo *xxi* la feminización de la pobreza (Mateo Pérez y Martínez Gras 2007) se ha incluido como parte importante de las agendas gubernamentales.²⁹ Desde que arrancara la década del ochenta, las ciencias sociales comenzaron a interesarse por la desigualdad de género en sus estudios sobre la pobreza, muy acusada en el caso de las mujeres y especialmente gravosa en el de los cuerpos feminizados y trans/travestis, donde las relaciones de poder son todavía más asimétricas y verticales. Este enfoque se reflejará en la literatura del pobre a través de la enunciación de subjetividades disidentes en relación con la norma sexo/género, en función de otros dos tipos de narrativas: la primera alude al giro feminista de la literatura de las pobres y tiene como ejemplo *Una nena muy blanca* (2019) de Mariana Komiseroff. Un relato en clave realista de tres mujeres pobres, víctimas de múltiples violencias machistas y de clase, que pone en primer plano la problemática de la feminización de la pobreza y su figuración mediante la introducción de dos elementos desestabilizadores de lo real: el milagro (la hermana que resucita) y la magia (la vidente que devela el secreto incestuoso de la hermana mayor). La segunda narrativa apela a lo que podríamos llamar el giro trans de la literatura de las pobres, cuyo ejemplo más notorio lo encarna Camila Sosa Villada en *Las malas*, novela que analizaré más adelante.

En definitiva, en estos cuatro giros –gótico, fantástico, feminista y trans– de la literatura del pobre de las primeras décadas del siglo *xxi* asistimos a una suerte de reapropiación disidente del género literario y sexual para enfatizar el carácter contrarrealista y contranormativo del sujetx³⁰ pobre, entendidx en su doble dimensión –y potencialidad– subjetiva y corporal. Estas cuatro enunciaciones se superponen en muchas ocasiones –no son compartimentos estancos– y dan lugar a la entrada narrativa de nuevos personajes fundamentales para pensar la plurimarginalidad y multiplicidad on-

29 Desde los ochenta y, principalmente, con la crisis económica de 2001.

30 Adopto a partir de este momento el uso de la x como modo de de-generar el lenguaje y tensionarlo, práctica muy extendida tanto en la narrativa trans/travesti como en la crítica sobre este tema (véase Farneda 2014).

tológica de la pobreza en la actualidad: la mujer, el sujetx trans, el fantasma, el monstruo o el animal. Esto es: la violencia capitalista hoy produce en las subjetividades pobres un devenir animal, fantasma o monstruo, en virtud de su condición sexogenérica performática, que es representada y vindicada en la literatura argentina como *forma transfeminista y materialista de resistencia y emancipación*.

2. Narrativas trans/travesti en la Argentina hoy

La narrativa trans/travesti argentina se ha convertido en una de las más prominentes en lengua castellana debido a la visibilidad³¹ adquirida por artistas, intelectuales y activistas trans en el siglo XXI, que presentan estéticas con un enorme potencial disidente. Por supuesto, se han dado antes ciertas condiciones de posibilidad para la activación de este dispositivo de “furia travesti”. Por una parte, los logros adquiridos por las comunidades LGTBTTQI+ argentina en este nuevo siglo,³² como la apertura de Casa Brandon y Casa Mutual Giribone –donde hace sus primeras performances Susy Shock–; la publicación de *Cuerpos desobedientes* (2004) de Josefina Fernández, la primera historia del travestismo en la Argentina; la edición de *El teje*

31 En la década del noventa se espectaculariza y exotiza –no solo en la Argentina, sino en el resto de Latinoamérica y España– la figura del travesti en los programas de televisión y revistas (v.g. Keny de Michelli o Cris Miró); pero también se arman las primeras organizaciones colectivas trans/travestis como ATA, OTTRA O ALITT (véase Farneda 2014). En este primer momento, la estrategia pública es la autovictimización; varios años después será la lucha por los derechos propios (Berkins 2003: 129).

32 También en Latinoamérica, con la CUDS –Colectivo Universitario por la Disidencia Sexual– de Chile, fundado en 2002, ha sido todo un acontecimiento para todas las comunidades disidentes del Cono Sur. Antes, en la Argentina, Farneda (2014) y Edwards (2017) señalan el ciclo de conferencias que dio César Aira en la UBA sobre “Cómo leer a Copi” en 1988 como uno de los promotores de las literaturas de la disidencia, ya que no solo situó a Copi –y los usos ficcionales de su vida– en un lugar central de la tradición argentina, sino a Puig. Tampoco hay que olvidar a María Moreno, que ha tenido un papel importantísimo en el debate queer argentino desde los años setenta, como cronista y crítica cultural, desde marcados posicionamientos feministas/queer. Destaca también su manera de descentralizar la autoría a través de múltiples pseudónimos y sus intervenciones en el espacio de lo público en favor de las subjetividades marginales (véase Farneda 2014 y Edwards 2017).

(2007), el primer periódico travesti latinoamericano;³³ la notable repercusión de la película *XXY* (2007) de Lucía Puenzo; el Festival DesTravArte (2009); la fundación de la Cooperativa Ar/tv Trans (2010);³⁴ la aprobación de la Ley de matrimonio entre parejas del mismo sexo (2010); la aprobación de la Ley de Identidad de Género (2012); la película *Andrea. Un melodrama rioplatense* (2013); el grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en el Arte (2014); el comic “Chicatrans” (2014) de Gabriela Binder; el terrible asesinato de la activista trans Diana Sacayán en 2015, que ha sido el primero en ser considerado “travesticidio” en 2018; el surgimiento del colectivo feminista interseccional Ni Una Menos y el acceso al sistema público de salud en 2015; la cumbia-queer³⁵ de Susy Shock; la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito de 2018, y de nuevo en 2020; la esperada publicación de Marlene Wayar *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena* (2019); el logro de la activista trans Lara María Bertolini, que obtuvo en 2019 el cambio de género, no binario, en el documento de identidad, con la etiqueta “feminidad travesti”, etc.

Por otra parte, también hay que contar como ventana de visibilidad trans/travesti la circulación de los trabajos académicos de Foucault, Witting, Haraway, Preciado y en especial de Butler sobre las subjetividades precarias y el travestismo como performatividad agenérica que lleva al extremo la (de)construcción social de sexo y género:

La actuación de la travestida altera [...] tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género [...]. La travestida muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar al género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia (Butler 2002: 269).

33 Dirigido por Marlene Wayar y editado por el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Este mismo espacio creó en 2001 el Área de Tecnología de Género.

34 Creada y presidida por Daniela Ruiz.

35 Asimismo han adquirido bastante relevancia la práctica del tango y la milonga queer; incluso existe un Festival de Tango Queer desde 2006 (véase Farneda 2014: 215).

Asimismo, ha tenido efecto el candente debate universitario que suscitó la teoría de lo queer en Latinoamérica, debido a la asunción semántica de categorías extranjeras para designar a lxs sujetxs sin identidad sexual, genérica o social estable. En contraposición, varios críticos propusieron nomenclaturas alternativas (Perlongher la idea de neobarroso o el concepto político de la loca;³⁶ Link la noción de monstruo) o erradicar totalmente el concepto de lo queer en Latinoamérica (como Epps o Giordano).³⁷ No obstante, a día de hoy, la mayoría de latinoamericanistas sigue utilizando esta etiqueta queer/cuir/Kuir como una apuesta por lo impuro, lo híbrido y la multiplicidad no binaria, que es justamente lo que caracteriza a estas identidades. Hay varios libros que ilustran esta problemática: *The Politics of Sexuality in Latin American* (2010) de Corrales y Pecheny; *Cartografías Queer. Sexualidades y Activismo LGTB en América Latina* (2011) de Balderston y Matute Castro; *Queer Argentina (New Directions in Latino American Cultures)* (2017) de Matthew J. Edwards o *Políticas del amor: Derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono Sur* (2018) editado por Fernando A. Blanco, Mario Pecheny y Joseph M. Pierce, etc.³⁸ Incluso se ha empezado a hablar en la academia estadounidense de los “(Latin/o American) Trans Studies”³⁹ para reflexionar –desde una visión geopolítica– sobre las prácticas trans/travestis y no binarias en el Sur global, las alianzas, las demandas legales y los discursos sobre derechos humanos y raciales que denuncian la discriminación social, la precariedad material y la vulnerabilidad de las vidas trans (Rizki 2019: 145). Por esta razón, hay una tendencia en la actualidad a utilizar la noción de “travesti” como un modo de hacer política, ya que supone el rechazo a ser regulado, a ser trans o

36 La loca es la metáfora del cuerpo expulsado y perseguido, un sujeto que perturba “en su imposible ajuste a los modelos disciplinarios de la normalidad heterosexual” (Davis 2012: 181).

37 Para profundizar en este asunto véase Maradai (2012) y Blanco (2013).

38 En esa línea, se enmarca el número 99 de la revista porteña *Ramona* en 2010, editado por Fernando Davis y Miguel A. López y titulado “Micropolíticas cuir. Transmariconizando el Sur”.

39 En 2014 la Universidad de Duke (EE.UU.) comenzó a editar la revista TSQ*-*Transgender Studies Quarterly* y en 2019 se publica un monográfico dedicado a “Trans Studies en las Américas” que, hasta la fecha, es el que más propuestas (79) ha recibido en la revista (Rizki 2019: 146).

mujer, esto es: a ser inteligible (v.g., Lohana Berkins).⁴⁰ Así, apelar al travestismo es entender la opacidad, el artificio, la distorsión, la fugacidad y el disfraz (Morales 2015: 5) como gestos de resistencia al sistema necropolítico –transnacional– que domina y violenta los cuerpos disidentes.

Por último, no podemos obviar como antecedente la existencia de una tradición literaria travesti latinoamericana de larga data.⁴¹ El primer texto trans de América latina se remonta, en mi opinión, al Siglo de Oro: *Historia de la Monja Alférez*, que además es uno de los primeros relatos autobiográficos de mujer dentro de la tradición de la literatura del pobre.⁴² Basta recordar la ambigüedad y ocultación sexual de Catalina de Erauso, su travestismo y carácter independiente y contestatario para estimar que es el primer personaje pícarx travesti. Después, tenemos que esperar hasta el siglo xx para ver la primera novela moderna trans/travesti –y pobre– publicada en castellano: *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. La obra tuvo mucho impacto en su época, a pesar del boom de novelas latinoamericanas trufadas de personajes cisheteronormativos (v.g., los de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes) que la rodeaban.⁴³ Seguidamente, Severo Sarduy edita en París *De donde son los cantantes* (1967), luego *Cobra* (1972) y más tarde el conocido ensayo “Escritura y travestismo” (1999). En ellos impulsa una narrativa travesti neobarroca (paródica, hiperbólica, fragmentada y experimental) de carácter transnacional, transexual y transcultural que hace frente a los binarismos y la

40 Algunos sectores opinan que la operación transexual es una acción en la que se acata la norma heterosexual impuesta por la sociedad patriarcal, ya que asumen el rol impuesto a las mujeres sin problematizarlo, toda vez que hacen coincidir anatomía y género a través del cuerpo y la vestimenta (véase Montes 2017: 18 y 26).

41 Va de suyo que esta variante entra dentro de la consideración más general de literatura latinoamericana de la disidencia sexual y genérica.

42 Ángel Esteban explica que no hay certeza de si fue Catalina de Erauso, la monja Alférez, la que escribió la obra o se la contó a otra persona que redactó el texto. También anota la propagación de personajes femeninos vestidos de hombre en el teatro del Siglo de Oro (2002: 48). Luego ya no encontramos otro ejemplo narrativo de mujeres que se travisten de hombres en América Latina hasta el siglo xix con “Manolito el Pisaverde” del mexicano Ignacio Rodríguez Galván.

43 Lo interesante es que Donoso propone la reflexión sobre la identidad sexo-genérica frente a la reflexión sobre la identidad latinoamericana del resto de sus compañeros del boom.

univocidad de la tríada sexo-nación-alta cultura que definía al *boom* (Kulawik 2015). Su labor como traductor, crítico y editor lo convierten en todo un mediador —*gatekeeper*— de la literatura latinoamericana sobre la disidencia sexual (también denominada trans, LGBTTQI+ o queer), que se expande a partir de los ochenta y noventa con Luis Zapata, Libertad Demitrópulos,⁴⁴ Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel,⁴⁵ Joaquín Hurtado, Cristina Peri Rossi y Diamela Eltit. Ya en el siglo XXI despuntan Roberto Echavarrén, Mayra Santos-Febres, Mario Bellatín, Dani Umpi y Ena Lucía Portela, entre otros.

En lo que a la Argentina se refiere, la tradición literaria trans es contemporánea y se ubica en la segunda mitad del siglo XX, hasta la actualidad, con autores de la talla de Puig, Copi, Lamborghini, Perlongher, Molloy, Batato Barea, José Sbarra, Pablo Pérez, Claudio Zaiger, o más tarde, Gabriela Massuh, Anshi Moran, la mencionada Cabezón Cámara, Facundo Soto o Juan Solá entre otros, que anclan sus poéticas en la cultura gay/travesti popular.⁴⁶ De todos, es Perlongher el que más se afana en mostrar y pensar las sexualidades disidentes —la “errancia sexual”— desde la politización del deseo y el cruce del movimiento homosexual con el feminismo. Así, confronta a la comunidad gay anglosajona, como Lemebel, reivindicando “la figura de la marica escandalosa, andrógina, desestabilizadora de los modelos binarios de masculinidad y femineidad y desafiante del orden policial y militar” (Palmeiro 2019: 182). Todo ello facilita que la práctica trans/travesti se convierta en el siglo XXI no solo en un modo de identificación social sino de agenciamiento artístico, una (trans)ontología que desontologiza una noción de subjetividad unívoca para abrirla a la pluralidad.⁴⁷ El teatro y la performance⁴⁸

44 Su novela *Río de las congojas* (1981) es de las pocas que presentan a mujeres travestidas de hombres en la postmodernidad, donde este acto pierde su sentido político y disidente.

45 De todxs ellxs, Lemebel es uno de los más notables y estudiados. Véase el libro editado por Fernando A. Blanco *La vida imitada narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel* (2020).

46 Podríamos hablar incluso de lo “queer decolonial” como un modo *trash* de enfrentarse a la altura cultura gay anglosajona (véase Sedgwick 2008).

47 Esto entronca con el debate sobre lo postidentitario y las prácticas subjetivas antiesencialistas (véase Farneda 2014).

48 María Fernanda Pinta ya utilizaba la expresión “teatro expandido” en 2013, que toma de Rosalind Krauss y su análisis de la escultura en el “campo expandido”. Véase también: Speranza (2006), Trastoy y Zayas de Lima (2006),

han sido los medios más abonados desde esta perspectiva, aunque paulatinamente también han cobrado fuerza la poesía, la música y, finalmente, la narrativa. Tal ha sido su desarrollo en la Argentina que ya contamos con algunos estudios importantes: Bevacqua (2011 y 2013), Peralta (2011), Pichon-Rivière (2018), y sobre todo, las monografías más abarcadoras de Pablo Farneda (2014) y Alicia Montes (2017).

Con este horizonte, he optado por la etiqueta “trans/travesti”⁴⁹ para significar proyectos narrativos recientes de y sobre identidades y experiencias transgénero, transexuales –comúnmente llamadx “trans”– y travestis.⁵⁰ En esta categoría, podemos incluir a figuras esenciales en la nueva tradición argentina trans del siglo XXI, caracterizada por la experimentación literaria (de géneros y materiales de todas las artes) y la presencia pública de lxs autorxs como performers y activistas culturales. Me refiero a Lohana Berkins (1965),⁵¹

Longoni (2009), Giunta (2010), De Diego (2011), Flores (2013) y Garbatsky (2013), entre otros.

- 49 No he querido utilizar en la denominación el adjetivo queer, cuir o “transtoramarikafeminista” porque pienso que estas narrativas trans/travestis tienen una visibilidad y una legibilidad concretas: un *sensorium* propio. Tampoco he querido englobar la noción de travesti en la de trans o viceversa ni concebirlas en exclusión una de la otra, sino en una suerte de inclusión diferenciada. La barra que articula esta categoría “trans/travesti” de alguna forma también revela la tensión que existe entre ambos términos, que he querido evidenciar, aunque ambos engloban a identidades, corporalidades y subjetividades que están fuera de la norma binaria. Para activistas como Marlene Wayar lo trans es una “posición política”, un paraguas en que caben las figuras transgénero, travestis, transexuales y otras desidentidades.
- 50 La categoría de ‘travesti’ –‘trava’ en argentino– designa a personas a las que se les ha asignado el sexo masculino al nacer y que feminizan sus cuerpos –con o sin intervenciones quirúrgicas– aunque no necesariamente se consideran a sí mismxs ‘mujeres’. Es decir: se trata de una variante de género, no siempre de una diferencia de género. Sin embargo, las categorías de ‘transgénero’, ‘transexual’ y ‘trans’ sugieren un cambio de género y sexo, a través de mecanismos legales, corporales o sociales. Para muchos travestis el término ‘transgénero’ despolitiza la historia de violencia y marginación que ha padecido su colectivo, y prefieren utilizar ‘travesti’ que tiene una carga política –de clase, popular– mucho más fuerte (Pierce 2020: 306 -307).
- 51 Ha publicado ensayos e informes como “Un itinerario político del travestismo” (2003), *La gesta del nombre propio* (2006) o *Escrituras, polimorfías e identidades* (2008). Es considerada como el referente del feminismo travesti latinoamericano.

Marlene Wayar (1968),⁵² Mauro Cabral (1971),⁵³ Naty Menstrual (1975),⁵⁴ Effy Beth (1989),⁵⁵ y, por supuesto, la famosa Susy Shock (1968). Esta última se ha convertido en la “artista trans sudaca” (escritora, cantante, performer) más conocida de Latinoamérica, promovida tanto en los medios de comunicación (televisión, radio, prensa) como en la academia.⁵⁶ Pero no será hasta el último lustro que asistamos a un auténtico boom de la narrativa trans en la Argentina, con la irrupción de novelas como *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada (1982), *Late un corazón* (2020) de I Acevedo (1983)⁵⁷ o *Fatal* (2020) de Carolina Unrein (1999).

En todos estos textos se repiten tres rasgos que denotan su disidencia estética: el uso queer de la crónica,⁵⁸ la presencia del monstruo y la enunciación literaria de una subjetividad pobre. Estos tres procedimientos vendrían a cuestionar la legitimidad epistemológica de las ideologías –sociales y literarias– hegemónicas en los espacios latinoamericanos. ¿De qué manera? En relación con la crónica, y en lo que a la literatura argentina del pobre se refiere, podemos situar *Los problemas del Delta y otras aguafuertes* (1941) de Roberto Arlt como obra precursora, ya que da una imagen otra de la villa desde la perspectiva del cronista. Si la ideología de la pobreza viene unida al crecimiento de la ciudad y al desorden social en los siglos XVI y XVII, a comienzos

52 Autorx de obras como *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena* (2018) y *Diccionario Travesti de la T a la T* (2019). Es cofundadora de la Red Trans de Latinoamérica y el Caribe “Silvia Rivera”.

53 Activista trans e intersex coordina con Blas Radi desde 2019 la primera cátedra de Estudios Trans de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano* (2009).

54 Ha escrito tres libros hasta la fecha: *Batido de Troló* (2005), *Continuadísimo* (2008) y *Poesía recuperada* (2017). Destaca también como performer, bloguera y artista que comercializa sus diseños queer en camisetas y otros productos artesanales que han tenido mucho éxito (véase Edwards 2017).

55 Ha sido activista, performer y artista.

56 Sin duda, Susy Shock la escritora argentina trans/travesti más estudiada dentro del minúsculo espacio que ocupan estos estudios en el campo general de la crítica literaria.

57 Inés Acevedo, renombrado como I Acevedo, después de haberse declarado primero lesbiana y luego no-mujer, ha publicado *Late un corazón* (2020), que podemos enmarcar dentro de las narrativas trans/travesti argentinas.

58 Prefiero el uso del este término en castellano, que el anglosajón de no ficción. En la Argentina ha tenido grandes promotores, el citado Arlt, Walsh y más tarde María Moreno y Matilde Sánchez.

del siglo xx la cada vez más extensa, pauperizada e híbrida ciudad porteña hace más libres, y pobres, a los sujetos para vender no solo su fuerza de trabajo, su cuerpo, sino para mostrar sexualidades alternativas. Más tarde será Perlongher⁵⁹ quien utilice la crónica como un dispositivo de visibilidad y de resistencia de las “locas pobres”, que usurpan la voz protagónica de la historia que antes ocupaba el letrado. Este uso performático de uno de los géneros fundacionales de la literatura latinoamericana, la crónica, se aviene no solo a la denuncia política sino a la transgresión, indiferenciación o disolución del género, en todos sus significantes sexuales, sociales y literarios. Esto propicia que se travista no solo el formato genérico sino a los propios autores, como de-generación o intervención queer de los mitos patrios, que la mayoría de las veces refiere a varones cisheteronormativos. En este sentido, la narrativa argentina se sitúa a la vanguardia de la reapropiación transfeminista –queer o coliza– de la tradición como una suerte de política travesti de la literatura: híbrida y contracanónica. Tal y como hicieron el pintor chileno Juan Dávila en su *Bolívar* (1994) y Pedro Lemebel (1996) en sus reflexiones sobre otras versiones travestis y homosexuales de los próceres latinoamericanos, en la Argentina encontramos en el último cuarto de siglo una serie de reapropiaciones trans del museo de la Nación, que ya no es “dadora primera de identidad” (Farneda 2014: 211) y en los que Eva Perón se yergue como icono estelar del travestismo (v.g., Copi, Perlongher o Effy).⁶⁰ Pero este no es el único caso, y, cada vez son más las intervenciones disidentes en el parnaso argentino: Naty Menstrual en su crónica “Bicentenario” (2012) imagina a un San Martín homosexual; Gabriela Cabezón Cámara cuiriza al gaucho Martín Fierro en *La china Iron* (2018); o Emilio Jurado Naón traviste al autor de *Facundo* en *Sanmierto* (2019). La operación de reescritura que realizan estas prácticas literarias es efectiva e impacta a la vez en la Historia y en la tradición, dado que los textos que travisten a los clásicos evidencian no solo la performatividad de la subjetividad, sino del campo literario y de la idea de canon.

En cuanto al segundo rasgo de la narrativa trans/travesti, la figuración del monstruo, observamos que uno de los motivos más

59 En la estela de Pedro Lemebel, que define la crónica como un “calidoscopio oscilante”.

60 Véase también el ensayo de Rosano (2008).

estudiados en estos corpus ha sido la “biopolítica de los monstruos” (Negri 2007) como estrategia de resistencia epistémica a la normatividad cisheteropatriarcal (Pierce 2020). Cuerpos y sujetxs subalternxs, sexo-disidentes, queer, que desestabilizan las jerarquías y los binarismos autodesignándose monstruos (Giorgi y Rodríguez 2007), ininteligibles (Foucault 1999), temibles y peligrosos, como una toma de posición política contrahegemónica. Esto es: cuerpos ambivalentes en que conviven órdenes contradictorios que actúan como una máquina de guerra. Como explican Moraña y Valenzuela, esto es consecuencia de la agenda neoliberal y de sus efectos de exclusión y desigualdad, donde algunos grupos sociales se convierten en “desechables, desplazados, canallas, monstruos, no personas o máquinas de muerte, así como experiencias deconstructoras del binario sexo-género y cuestionamientos a la perspectiva dominante patriarcal y heterosexual” (2017: 13).

Esta postura desestabilizadora (que borra diferencias no solo entre hombre y mujer, sino entre lo humano y lo animal y lo humano y la máquina) la observamos en autorxs como María Moreno, Naty Menstrual o Susy Shock, con su célebre “Reivindico: mi derecho a ser un monstruo” (2011).⁶¹ El objetivo común es dinamitar tanto el androcentrismo –sus geografías y temporalidades– como los mecanismos biopolíticos de regularización de los cuerpos para evidenciar su imposibilidad de clasificación y reivindicar la mutabilidad ontológica. La subjetividad es siempre contingente y tiene la capacidad de transformarse en otra materia. Más que devenir mujer, se deviene monstruo, animal o vegetal, categorías que trascienden la subjetividad y que amenazan la normatividad del ser. En definitiva, se trata de narrar (auto)engendros que devienen en otra forma de reparto de lo sensible: disruptiva y desobediente.

2.1. La narrativa trans/travesti como literatura de lxs pobres

Dedicaré un apartado específico al tercer rasgo de disidencia epistémica que caracteriza a las narrativas trans/travestis argentinas: la pobreza como modo de enunciación de la vida del sujetx trans.

61 Susy Shock además proclama la necesidad del devenir poético más que político, o la poética como política (Pierce 2020: 313).

Aclaro de nuevo que, por una parte, entiendo aquí la pobreza no solo en términos económicos sino ideológicos, efecto de la norma social patriarcal que precariza estas subjetividades hasta el límite.⁶² Por otra, retomo la idea de Juan Carlos Rodríguez de una literatura del pobre ligada a una enunciación específica: “la aparición del famoso “yo” autobiográfico [...] inseparable del hecho mismo de que el “pícaro” aparezca como objeto ideológico, esto es, de que el mundo de los criados, o de los “inferiores” en líneas generales, pueda ser tematizado como tal” (1994: 113). Bajo esta misma premisa podemos pensar las narrativas trans/travestis: vidas pobres que conquistan la propiedad del yo, su derecho a ser contadas, a narrar una subjetividad nueva, a hacer pública su historia, que es inseparable del hecho de que el sujetx trans aparezca como objeto ideológico, es decir, que emerja como parte de nuestro *sensorium*. De hecho, el primer informe sobre la comunidad travesti argentina, realizado por Lohana Berkins y Josefina Fernández, se titula precisamente *La gesta del nombre propio* (2005).

La matriz social disidente es la única capaz de enunciar al sujetx trans/travesti y de representarlo en la práctica literaria para hacerlo visible.⁶³ La escritura del yo (trans)pobre deviene en una forma de (re)producir los valores de la disidencia para luchar contra el contrato social, como sucedía en la picaresca renacentista. Aunque en el siglo xx esto es resultado principalmente de la lucha ideológica de género, no solo de la clase social, donde impacta de diferente manera el sistema cisheteropatriarcal. De este modo, el sujetx trans es siempre un sujeto pobre, excluido, al que el Estado, y la sociedad moral que lo sostiene, dificulta o niega el acceso a la vida social, al mercado laboral, a la cultura, la educación y la sanidad.

En la estela de la picaresca, las crónicas de Susy Shock, Naty Mens-trual, Camila Sosa Villada o Carolina Unrein son relatos de confesión –testimonios autoficcionales–⁶⁴ en que se disputa, por un lado, el nombre propio,⁶⁵ y por otro, las “formas de vida” –en el sentido

62 La media de vida de los sujetxs trans está entre los 35 y los 41 años.

63 No lo hace decible porque la figura travesti es por definición indecible e ilegible. Más bien se trata de tomar la palabra, de poder decir un relato autobiográfico.

64 Un testimonio diferente al del siglo xx, desvinculado de lo nacional, la pedagogía redentora o el costumbrismo. Más bien se trata de un testimonio para producir disidencia.

65 El pícaro no tiene nombre propio sino apodo.

de Agamben: como potencialidad— desde una primera persona no normativa. Al igual que en la época renacentista, este acto de tomar la palabra —y publicarla— sirve tanto para (auto)constituirse como otro sujetx social como para visibilizar el dispositivo necropolítico de regulación y opresión que impone el Estado sobre las subjetividades marginales, dando lugar a la exclusión y a la muerte.⁶⁶ Otra similitud radica en el hecho de que la pobreza se liga, desde la Edad Media, a la imagen de la ciudad, la religión y el mercado (Rodríguez 1994: 31), razón por la cual los pícaros renacentistas recorrían ciudades de amo en amo para sobrevivir y optar a una mejor clase social. La pobreza en el siglo XXI sigue definiéndose desde estos mismos tres ejes,⁶⁷ aunque incluye uno nuevo: el sexo/género como cuestión central de la precarización de ciertas vidas (véase Pecheny 2008). Por eso, lxs sujetxs de estas narrativas trans van también de ciudad en ciudad,⁶⁸ de parque en parque, para vender su cuerpo disidente a los señores del patriarcado, en el mercado del deseo masculino, como una suerte de economía de subsistencia que les permite optar a una vida mejor, a la transformación de su propio cuerpo. La función de la pobreza, por tanto, en la literatura de lxs pobres es contrasexual y contragénero. Aunque en ambos casos, en el Renacimiento y en la Postmodernidad, se denuncia el ejercicio de una forma violenta de poder sobre un cuerpo pobre a través del dinero. La pregunta entonces se precipita: ¿pueden estas vidas dejar de ser pobres?

La novela argentina que mejor intenta responder a esta pregunta es *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, obra precursora —en

66 Concuero en este punto con la definición de Juan Carlos Rodríguez: “la literatura, aparte de la materialidad de la propia práctica, es ficción porque materializa la ficción básica, pero es verdad porque, como la propia ideología inconsciente que la habita, hace que el espíritu libre viva en el texto una vida ficticia, sí, pero es eso lo que lo legitima como tal vida y permite a los lectores reconocerse en esa ideología —y por supuesto al autor creerse sujeto libre y autónomo, creador del texto—” (1994: 25).

67 Basta pensar en el uso de la imagería cristiana que hace Susy Shock, por ejemplo, en su poema-oración “la Divina Trans” (véase Farneda 2014: 127), en *La Virgen Cabeza* de Cabezón Cámara o en *Las malas* de Sosa Villada, que continuamente evoca a La Difunta Correa, la Virgen del Valle, etc. Para ahondar en la relación entre santos populares, clases pobres e imaginarios mágicos véase Noraña y Valenzuela (2017).

68 Son pocas las narrativas trans (v.g., *Pendeja. Diario de una adolescente trans* de Carolina Unrein) que se ubican en el campo o en pueblos pequeños.

mi opinión— de la novela trans/travesti como relato del sujetx pobre postmodernx. Se trata de una suerte de “picaresca criolla”, como la llama Cortés Rocca (2014), donde se mezclan distintos materiales (literatura, periodismo, música, cultura popular, religión, melodrama) para darle una fuerte impronta oral, neobarroca y fantástica al género de la crónica. Esta práctica material de hibridación es bastante común en lxs artistas trans, que “arrebatan de los campos, disciplinas y géneros musicales y literarios, elementos, materias, estrategias con las cuales disputar los mismos límites de dichos campos y géneros” (Farneda 2014: 13). Se propone entonces una política travesti de la literatura, como decía más arriba, en consonancia con una política travesti de la subjetividad.

En el plano formal, la doble estructura en alternancia de la novela cristaliza la dualidad de las voces autoriales del texto, Qüity y Cleo (la rica letrada frente a la pobre iletrada), la fragmentación de la verdad y la imposibilidad de una auténtica representación estética de la subjetividad (del) pobre. Ora espectacularizada, ora fetichizada la imagen que se repite no es la de la víctima sino la del “pobre feliz”, como en Verbitsky o en *La Villa de Aira*, de la que también es heredera *La Virgen Cabeza*. Ahora la villa se llama “El Poso” —con toda su ambigüedad semántica— y se describe como una comunidad de cuidados, placeres y afectos “sostenible” —reciclan todo, “hasta la misma mierda que comían las ratas reales” (2009: 107)— y de trabajo colectivo, que lidera Cleo, una negra travesti lesbiana que canta cumbias y es devota de la Virgen Cabeza.⁶⁹ En la comuna de la pícara e ingeniosa Cleo “el amor funciona estrictamente como ‘deseo’ y como ‘locura’, esto es, como ‘furor’ animista” (Rodríguez 1994: 76), de la misma manera que *La celestina*. Su vida —y la de su comunidad— está al margen del Estado-nación y de las instituciones de derecho, por eso pueden ensayar formas de vida *diferentes* que rompen con los códigos de ‘lo real’ normativo para dar lugar a la performatividad, la magia, la fantasía —como en *Aira*— y el milagro. Pero también es el lugar de la violencia y de la muerte, donde se expresa con crudeza el capitalismo gore y la necropolítica: “Porque nos tiraban por eso, mi amor, por negros, por pobres, por putos,

69 La cuirización de la imagen y la idea de virgen hace evidente la parodia religiosa: “A la Virgen le gustamos los negros y las negras también le gustamos y las negras travestis para mí que le gustamos el doble” (125).

por machos, porque nos cogían, porque no nos cogían; qué sé yo por qué: a lo mejor practicaban para la guerra [...] en la villa festejábamos cuando no nos moríamos” (2009: 91).

Por último, otra ecuación que funciona muy bien en el nivel argumental del texto es la de travestismo-pobreza-oralidad-neobarroco. Lo dual, la fusión y la ambigüedad de los personajes, trans y travestidos, se da en varios niveles: clase social, género, etnia, lenguaje, cuerpos e identidades. Este conjunto interseccional se pone al servicio de la “vida propia” del (trans)pobre, una “nueva vida” que es posible gracias a la “lealtad” entre “almas iguales” (Rodríguez 1994: 89) que fundan una comunidad disidente de amor y amistad:

¿Cómo nos contastes que fuimos a reclamar justicia y que nos pusimos nosotras, todas las travestis de la villa, al frente de la marcha cuando fuimos para la intendencia a pedirle, a exigirle más bien... que respetara nuestros derechos? Y no estamos hablando de que nos pongan nuestros nombres de mujer en los documentos, total nadie tenía documentos allá, estábamos hablando del derecho a vivir, aunque nos dijieran Guillermo, Jonathan o Ramón (93).

2.2. Las malas de Camila Sosa Villada

Desde su portada, *Las malas* se revela como una suma de operaciones literarias de reapropiación simultánea de la tradición más canónica latinoamericana y de las prácticas culturales más disidentes del Cono Sur. La foto que aparece en el libro de Tusquets apela directamente a la célebre performance *Las yeguas del Apocalipsis* de Lemebel y Casas que tuvo lugar en la Universidad de Chile en 1988 (véase Carvajal 2012). El objetivo de esta acción es bien conocido: reclamar el ingreso de lxs sujetxs pobres (las minorías excluidas por sexo, etnia y clase) a la comunidad universitaria, parodiando el gesto colonial del conquistador viril a caballo con dos hombres desnudos sobre una yegua, en clara actitud homoerótica. En la novela de Sosa Villada, sin embargo, vemos una foto de perfil de dos travestis montadas a caballo y vestidas de mujer, con piel oscura y en un escenario empobrecido, que sugiere la conquista social, festiva y lúdica,⁷⁰ del sujetx (trans)pobre. Por supuesto, también alude al devenir animal

70 Unx de lxs sujetxs trans está disfrutando visiblemente del paseo a caballo y haciendo ostensible su felicidad.

o mutante de la subjetividad travesti, figuraciones de la diferencia que atraviesan la novela para dar cuenta de la transformación –y la hibridación– vital como otro pacto social posible. Por ello, pienso que no hay mejor texto, hasta la fecha, para ilustrar el modo en que la narrativa trans/travesti se convierte en la segunda década del siglo XXI en un ejemplo de transición social, como lo fuera *El Buscón* en su época (Rodríguez 1994: 45), ya que advierte de un procedimiento estético –y político– que articula la emergencia de subjetividades (autorales) no solo disidentes o híbridas sino en tránsito. La escritura, por tanto, sirve como performance del autorx (Klinger 2007) y como legitimación de un nuevo sujetx e identidad, que narra su propia vida precaria –ya no es contada solo por identidades homo u heterosexuales– desde dentro de una comunidad (trans)pobre.

Anteriormente, Camila Sosa Villada, actriz⁷¹ cordobesa que goza de gran fama en la actualidad (véase Brownell y Lozano 2014), había hecho públicas varias anécdotas de *Las malas* en su obra teatral *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (2009), en el poemario *La novia de Sandro* (2015) y en la autobiografía *El Viaje Inútil* (2018). Pero esta es la primera vez que Camila saca a la luz una novela, es decir, que toma la palabra bajo el paraguas de la ficción con una voz letrada –al contrario que Lemebel y Perlongher que se dicen aletrados⁷² para narrar la marginalidad social de lxs sujetxs trans. La publicación dentro de un género literario hegemónico y comercial, la novela, y en una gran editorial, Tusquets –como Carolina Unrein lo hace en Planeta– significan la emergencia mediática de esta literatura “menor”. Esta reapropiación del discurso burgués por excelencia no es baladí, puesto que Sosa Villada da un paso más allá tanto en su trayectoria literaria como en la tradición trans argentina, que primero se había prodigado en el teatro, la performance y el folklore, y luego en los géneros “menores” y menos vendibles: poesía, cuento, ensayo, crónica, etc.⁷³ No se disputa pues el modo de representación, más bien se conquista y se hace excéntrico el soporte novelís-

71 Ha protagonizado varias películas como *La vereda de la calle Roma* (2005) y *Mía* (2011), y, la miniserie *La viuda de Rafael* (2012), entre otras. Su charla de Ted EX “Profunda Humanidad” ha tenido mucho éxito.

72 El personaje de Camila sería más bien un híbrido entre Qüity y Cleo, lxs protagonistas principales de *La Virgen Cabeza*.

73 Naty Menstrual utiliza la autoficción en *Batido de Trolo*, pero son cuentos y crónicas, no novela. Véase el estudio de Peralta (2011).

tico como una suerte de *bildungsroman* disidente en donde Camila se dice social y literariamente a sí mismx y a su transcomunidad, no desde la carencia, lo escondido o lo no-visible sino desde el exceso, lo éxtimo (Sibilia 2009), el placer y la amistad, de forma muy similar a Cabezón Cámara.

Con este gesto simbólico y material, *Las malas* irrumpe en el mercado *mainstream* —tiene varias reediciones y traducciones contratadas al francés, alemán e italiano, entre otras— e incluye su “nostredad” insubordinada en el epicentro mismo del sistema literario latinoamericano, a través de una segunda reapropiación más: la del realismo mágico en clave queer. El personaje de Camila se muestra como una suerte de Remedios la Bella empoderada, que desde la autoficción cuenta su propia historia telúrica, subvirtiendo el devenir animal con cola de cerdo de la estirpe patriarcal, totalizante e inmortal de los Buendía en aras de un proceso de (trans)subjetivación posthumano que da paso a sujetxs con alas de pájaro o a una matriarca de 178 años, cuidadora de una estirpe travesti en una “casona rosa”.⁷⁴ En cierto sentido, Sosa Villada le da la vuelta a la novela comprometida del *boom* de los sesenta, asentada en un programa emancipador de (re)construcción de la identidad nacional y continental, para narrar una agenda transcomunal y transfeminista de (re)construcción de la identidad disidente —que no es unívoca ni total— de estas vidas pobres. Y lo hará poniendo de relieve cuatro elementos ínsitos a las narrativas trans/travestis del siglo xxi,⁷⁵ que voy a explicar brevemente:

a) *El cuerpo*. Existe otro rasgo que comparten la literatura del pobre y la trans: la politización del cuerpo como foco del relato, como un territorio en disputa por la legibilidad de un sujetx social marginado. Tanto la pobreza como la subjetividad trans/travesti se revelan en cuerpos precarios, en los que se inscriben las políticas disciplinarias que regulan no solo la vida y la muerte sino la construcción —violenta— de imaginarios. Por eso en *Las malas* se imbrican las pedagogías y “contrapedagogías” de la crueldad (Segato 2018)

74 Pareciera incluso que frente a *El otoño del patriarca* (del patriarcado), Camila Sosa Villada inventa aquí una suerte de *Primavera de la matriarca* (de una comunidad travesti): un despertar después del ocaso.

75 Cada elemento a su vez forma parte de los otros, y muchos rasgos de uno se repite o superponen en otros.

como símbolo de la convivencia de ambos regímenes materiales en la subjetividad (trans)pobre: “Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen ‘los travestis’, ‘el travesti’, todo es parte de la condena [...] No quieren que sobreviva ninguna de nosotras” (Sosa Villada, 2019: 214). ¿Cuánto vale entonces la vida del pobre, del sujeto trans? En el capitalismo gore los “cuerpos marcados” –“torcidos” o “degenerados” (López y Platero 2019: 74)– no cuentan ni valen nada. Porque el cuerpo es el soporte de la sexualidad, el género y la clase social y cuando se desvía de la norma supone un desacato, de la misma forma que su visualización literaria también propone una discursividad alternativa (Noemi 2004: 44). Como afirma Yelin, “Para escribir la vida [...] es necesario poner el cuerpo; y esto implica no solo tematizarlo, examinarlo, interrogarlo, sino también hacerlo actuar, pensar, imaginar, producir sentido y sinsentido en la escritura” (2019: 98). Por eso vemos en *Las malas* muchas escenas de violencia, atrocidad y travesticidio:

Todo el día los insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto. Las avivadas criollas de los clientes, las estafas, la explotación de los chongos, la sumisión, la estupidez de creernos objeto de deseo, la soledad, el sida, los tacones de los zapatos que se quiebran, las noticias de las muertas, de las asesinadas (Sosa Villada 2019: 33).

O:

No podía culparme por eso, pero lo hacía, elegía ser la culpable de mi propio dolor, de esa sangre que me salía del culo cada vez que me iba al baño, por haber sido penetrada por primera vez por tres hombres consecutivos. Desde ese día mi cuerpo cobró un valor distinto. Dejo de ser importante el cuerpo. Una catedral de nada (Sosa Villada 2019: 72-73).

De otra parte, también se hace patente que toda identidad –como diría Butler– es travestida, que todo cuerpo es artificio. Por eso la novela es de factura autoficcional, para revelar la doble faz de la máscara del sujeto trans/travesti: en tanto subjetividad (Giordano 2011) y en tanto corporalidad teatralizada. Esta exhibición provocadora de los modos de (auto)producción de una identidad y de un cuerpo ambiguo que deviene en mercancía y fetiche puede ser leída como

anticapitalista y antinormativa. O mejor, como una economía sumergida de la subjetividad a través de la cual lxs travestis ganan dinero en el negocio de la prostitución vendiendo su ambivalencia genérica para trans-formar su cuerpo pobre y no quedar fuera de la categoría de sujeto: “Atraen la mirada sobre sí, pero son percibidos como seres degenerados, enfermos, potencialmente peligrosos para la moral social y la heterosexualidad” (Montes 2017: 13). De ahí la necesidad de reproducirse –no de imitar sino de simular– en los ideales de moda y belleza de la mujer (de las divas populares como Eva Perón o Susana Giménez), aunque se trate de un deseo mercantilizado por los imaginarios de la cultura de masas, ya que lo contrario produce más marginalidad (Farneda 2011: 37). Es decir, la alienación normativa del cuerpo a una imagen femenina hipersexualizada funciona como valor de cambio en el mercado de la diversidad sexual (Valencia y León Olvera 2019: 36) y de la prostitución, uno de los trabajos más asiduos entre lxs sujetxs trans, que son rechazadx en otras profesiones.⁷⁶ Esto hace que el cuerpo-objeto trans se muestre en plenitud en los espacios más ocultos y oscuros de la urbe donde circula el deseo no-normativo: parques, cines, saunas, telos, clubes, etc. De nuevo, como en la picaresca, hay una vinculación entre ciudad y sujetx pobre, abocado a la “apropiación queer del espacio urbano” para escapar de la vigilancia social (Kokalov 2018: 106): “En realidad somos nocturnas, para qué negarlo. No salimos de día. Los rayos de sol nos debilitan, revelan las indiscreciones de nuestra piel, la sombra de la barba, los rasgos. Indomables del varón que no somos. No nos gusta salir de día porque las masas se sublevan ante esas revelaciones, nos corren con sus insultos, nos quieren maniatar y colgarnos en las plazas” (Sosa Villada 2019: 182).⁷⁷

76 Casi el 79% de personas trans/travesti trabajan o han trabajado en la prostitución. Más del 90% ha sufrido violencia, acoso sexual y policial (Gállego Wetzel 2020: 58). Leemos en *Las malas*: “Llega una noche en que se vuelve fácil. Es tan sencillo como eso. El cuerpo produce el dinero. Una decide el dinero y el tiempo. Y después se gasta el dinero como se quiera: se despilfarra, tan simple es la mecánica para conseguirlo. Ya hemos tomado las riendas. Ya nos hemos hecho cargo de nuestra historia, de la decisión que han tomado todos y cada uno: que seamos prostitutas” (2019: 75).

77 Es más, el mecanismo que utiliza el estado para disciplinar al colectivo travesti es poner luces en los parques que transitan para que no puedan trabajar y expulsarlxs. Otra cita interesante sobre lo mismo: “No nos gusta salir de día por-

Pero en la novela de Camila el cuerpo no es solo una empresa, sino una materia de transformación y resistencia que nos invita a

repensar no sólo los modos en que nuestros cuerpos fueron y son hechos por las coacciones culturales, los mandatos y las normas sociales, sino a un tiempo las maneras en que es posible, en este caso a través del arte, hacerse un cuerpo sin órganos, un campo subjetivo-colectivo de experimentación de sí mismxs, en donde se encuentra implicada una pregunta ética y política por los modos contemporáneos de habitar nuestras instituciones, nuestros dispositivos y sobre todo nuestras relaciones (Farneda 2014: 245).

En definitiva, la representación del cuerpo travesti en *Las malas* opera como una extensión de la comunidad, como el transfeminismo, aunque implica una subversión epistémica, además de un reto ontológico, ya que la mezcla material e ideológica enfrenta la lógica binaria dominante de la cultura cisgénero. A esto se suma la “fractura entre el sujeto que enuncia y el sujeto enunciado” que hace que el lugar de enunciación trans/travesti esté fuera de las “configuraciones del saber/poder” (Jeftanovic 2007: 363). En ambos casos, se da una enunciación que se emancipa de las construcciones culturales hegemónicas desde lo literario para decir “Nuestro cuerpo es nuestra patria”.⁷⁸

b) *La animalidad*. El segundo tema político en *Las malas* es la doble animalización que encontramos en los personajes trans de la novela. Por un lado, como subjetividades pobres: “Pobre Natalí, murió joven luego de envejecer aceleradamente, tal como envejecen las perras, las lobas y las travestis: un año nuestro equivale a siete años humanos” (Sosa Villada 2009: 104). Por otro, como corporalidades disidentes, cuyo ejemplo paradigmático es el personaje de María la Muda, que se transforma en pájara de plumas plateadas, o Natalí que se convierte en loba las noches de luna llena.

En el texto desfilan “perras” y “gatas” travestis, diferentes formas de habitar cuerpos plurales y proteicos que manifiestan “de

que no estamos acostumbradas, porque es imposible acostumbrarse al corsé de los estatutos. Mejor quedarnos durmiendo, encerradas en nuestros cuartos, mirando telenovelas o haciendo nada. No hacer nada durante el día, borrarse del mapa de la producción, eso es lo que hacemos” (Sosa Villada 2019: 117).

78 Ser travesti es también en *Las malas* “irse de todos los lugares”, no tener nación ni pertenencia.

manera extrema la concepción paradójica de lo humano que les da consistencia” (Montes 2017: iv) para mostrar el modo en que desaparecen las “marcas de la vida humana”, dando paso a nuevas materialidades y corporalidades no-humanas, “a lo viviente como “otro”, como animalidad incierta (Giorgi 2014: 47). Hay que traer a colación en este punto no solo al Foucault y al Derrida del agotamiento de la ontología humanística, sino el ideario feminista de Haraway (1995), que incide en nuestro parentesco animal, el de Butler del “nomadismo trans” (1999) o incluso el del antropólogo peruano Carlos Castaneda de la disolución del yo y la pérdida de la forma humana (véase Davis 2012). Pero sobre todo al Gabriel Giorgi de *Formas comunes* (2014) que analiza lúcidamente la relación entre animalidad y alteridad como una política de la incertidumbre. No se trata en esta novela de la figuración de “sujetos en devenir”, como en el Perlongher (2008) de los “devenires minoritarios” o en las reflexiones de Braidotti (2000) sobre devenir-mujer y nómada, sino más bien del “devenir animal” de Lemebel (1996) que no es efecto de una vuelta a lo salvaje, sino una apertura a las funciones de “lo viviente” que develan el carácter contingente, material y opaco de la identidad. De esta forma, Sosa Villada retoma la vida animal como prístina significación social del travesti y del pobre —expulsados de lo humano— y vindica ese estar “entre” lo animal y lo humano (Giorgi 2014) de las prácticas artísticas disidentes que la han precedido: desde la célebre frase de Lohana Berkins “En un mundo de gusanos capitalistas hace falta coraje para ser mariposa” a las serpientes y panteras de Naty Menstrual, la loba de Effy o la afirmación de pertenencia de Susy Shock al “género colibrí”, un ave americana con más de trescientas especies que muere si se la encierra (Farneda 2014: 127). A esto lo ha llamado Farneda “nuevas mitologías trans” (2014: 163), que en Sosa Villada se reinscriben en el realismo mágico, “entre” la narrativa realista y la fantástica.

c) *La comunidad*. La verdadera protagonista de *Las malas* es la comunidad trans/travesti: “la manada” del parque Sarmiento en Córdoba (Argentina), que la acogió y ayudó en su época universitaria. Lxs sujetxs travestis están sometidxs por la sociedad disciplinaria, por lo que su vulnerabilidad, (sobre)exposición al daño y al abandono son incontestables, de ahí que la idea de familia se resignifique en este colectivo marginal para articular una verdadera transcomunidad global. Hoy día el (trans)pobre es uno de los grandes produc-

tores de lo común, hasta el punto de que sus prácticas reactivan la noción de comuna, como vimos en *La Virgen Cabeza*. A pesar de estar asociada a la enfermedad y la muerte, la “nostredad” queer participa en unidad y solidaridad de aquello de lo que es excluida. Frente a las políticas de la precariedad del Imperio –en términos de Hardt y Negri– desarrollan políticas de lo común, cimentadas en el soporte social, económico y afectivo. La comunidad tiene sus propias reglas de convivencia y parentesco: dentro todxs son hermanxs del resto y madres de sí mismxs (Montes 2017), reproductoras de vida y dadoras de futuro, como la Cleo de Cabezón Cámara que produce en común, para la Villa, carpas que frenan los efectos de la necropolítica. De forma similar, uno de los personajes centrales de la novela de Sosa Villada, la Tía Encarna, funge de madre de la comunidad y de un bebé abandonado que llama “El brillo de los Ojos” y que amamanta con sus pechos rellenos de aceite de avión: “Nos defendía de la policía, nos daba consejo cuando nos rompían el corazón, quería emanciparnos del chongo, quería que nos liberásemos. Que no nos comiéramos el cuento del amor romántico [...]. Nosotras, las emancipadas del capitalismo, de la familia y de la seguridad social” (2019: 28).

La experiencia de la comunidad (Esposito 1998) travesti se contrapone, en este punto, a la individualidad del pícaro renacentista. De un parte, la experiencia (trans)subjetiva es eminentemente colectiva, “expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (Arfuch 2002: 79), por lo que la autobiografía de Camila se desprivatiza, amén de una enunciación del común.⁷⁹ De otra parte, se trasciende el esquema interior del hogar renacentista para proyectarse en otro modelo de familia –de maternidad y de amor– que habita en el exterior de las instituciones del Estado –aunque se tenga que plegar a ellas en ocasiones para sobrevivir–, dentro del parque o en la villa. Los personajes trans/travestis comparten “organismo”, red de cuidados y protección, incluso con lxs otrxs, como en el caso de la única “concha” que forma parte de la manada, Laura, embarazada que da a luz en el transcurso de la novela y se enamora del travesti Nadina, que adopta a sus hijxs como padre. Este acto de amor, de

79 Es decir: primero se conquista la propiedad del yo, luego se dice ‘en común’.

repliegue a la norma cisheterosexual, se repetirá cuando la Tía Encarna se deje barba y ropa de hombre para llevar a “El brillo de los Ojos” al jardín de infantes e intentar frenar las burlas y abusos de los que es víctima.⁸⁰

d) El *neobarroco*. Las poéticas trans/travestis latinoamericanas han estado –de un modo u otro– ligadas a la escritura neobarroca (v.g., Copi, Lamborghini, Perlongher, Lemebel, etc.). Pero en Sosa Villada esta forma llega a su máxima expresión, con la actualización de varias máximas del (neo)barroco latinoamericano: la de Lezama (2009), que piensa el barroco como el “arte de la contraconquista”; la de Sarduy (1999), que considera el neobarroco como la “práctica del travestismo y la metamorfosis” y la de Bolívar Echeverría (1998) que define la hibridez y el mestizaje latinoamericanos desde un punto étnico y cultural, al tiempo que desde un enfoque de género y otras subjetividades. También asoma el “neobarroso” de Perlongher (2008) y su idea política de la loca, que se trenza con la del pobre: cuerpos signados por la pobreza, por la marginalidad social y la carencia. Sujetxs no normativxs que resisten el ordenamiento de las identidades y los cuerpos en el siglo XXI desde la “fiesta” y la “furia”.

En relación con el lenguaje, encontramos en buena parte de estas narrativas (v.g., Shock, Wayer, y sobre todo en Sosa Villada) una “economía del exceso” (Croce 2020: 41) y del significante, que deviene en una narrativa centrípeta que practica la mezcla, el oxímoron y el artificio (véase Zavala 2001). Asimismo, se utilizan las estrategias históricas y deseantes del barroco para poner la teatralidad travesti en el punto de mira, de una manera similar –aunque con un lenguaje totalmente literaturizado– a *La Virgen Cabeza*: “en el barroco miserable de la villa [...] todo era posible” (2009: 111). Además, en ambas obras –como en la picaresca– el (nuevo) nombre propio es una conquista que tiene la misma funcionalidad –doblemente referencial– de los sobrenombres: “detalles de una totalidad mutante y multiforme. En ellos se espejea la desarticulación de los cuerpos, sus cambiantes trayectorias, su carácter de collage caótico, de marquetaría neobarroca (Montes, 2017: 35).

80 Si en el siglo XVI el sujeto pobre, el pícaro, producía burlas y desprecio (Rodríguez, 1994: 28), en el siglo XXI el sujetx trans es el que produce desprecio social.

La máscara, lo impuro, el ritual, la provocación, el vitalismo y la metamorfosis componen la atmósfera narrativa de *Las malas*, atravesada por la abyección y la esperanza. El deseo es una “potencia transformadora que desafía las normas” (Montes 2017: 44), de lo social y de lo literario –de representación realista– que abre puertas a la revolución y la fantasía. ¿Qué desea entonces Camila? ¿Qué desea la comunidad trans de/por la que habla? Una nueva vida, respetuosa con la diferencia, una utopía del cambio social (Edwards 2017): la provocación de una “reflexión sensible”, como diría Garramuño (2015: 88). Y por encima de todo, que se redireccionen las políticas sexuales, que se reactúalice la imaginación y que la vida gane el pulso a la muerte: “Se trata de ‘morir de viejas’ y no a los treinta y cinco años como señala el promedio de vida de las travestis. Se trata de baile y de rebeldía, lo que marca un gesto que enlaza la sobrevida, la fiesta e insurrección, todos signos del cuerpo travesti que resiste y festeja” (Rotger 2018: 9).

3. Conclusiones

La literatura del pobre es radicalmente histórica, por eso se ha representado sobre todo desde la picaresca y el realismo, aunque en los últimos años de crisis económicas y luchas de género se ha empezado a narrar desde lo fantástico, el gótico y el (trans)feminismo. Encontramos entonces diferentes tipos de sujetos marginales que se han sucedido a lo largo del tiempo: el pícaro, el mendigo, el migrante, la mujer, y, en la actualidad, el trans/travesti. Hoy día el no-sujeto político o no-ciudadano es el sujetx trans, como lo era el pícaro en la sociedad renacentista.⁸¹ Y su verdad ya no es de clase –étnica o nacional– sino sexual, como apuntara Foucault (1984). De ahí la necesidad de pensar en el siglo XXI la literatura del pobre con y desde una serie de textos que abordan la relación entre relato y vida trans/travesti. Este doble trabajo con la pobreza y la transubjetividad demuestra el modo en que estos imaginarios (trans)pobres

81 Como indica Farneda, el carnet es el gran dispositivo de identificación del Estado que al reconocer únicamente el género binario excluye a lxs sujetxs trans como ciudadanos (2014: 122). Véase también el conocido estudio de Derrida (2008) sobre “Firma, acontecimiento y contexto”.

articulan estéticamente dos procedimientos sociales: las políticas de lo común y de la disidencia. Pero ¿qué formas literarias de lo común aparecen en la narrativa trans? ¿La disidencia es solo de naturaleza sexo-genérica o también encontramos un desacato estético? O mejor: ¿qué le hacen estas literaturas de lxs pobres al campo literario?

En primer lugar, desde la perspectiva de lo común, nos encontramos que el relato autobiográfico del pícaro renacentista, el de un cuerpo pobre que se visibiliza socialmente, muta en la Postmodernidad en autoficción transubjetiva, que entiende el yo como una multitud que se afana en desidentificarse y visibilizar su vida precaria. Decir lo contrasexual (Preciado 2002) es hacer contracultura, conquistar en común un discurso hegemónico: “Hablo por mi diferencia”, manifestó Lemebel. Por ello, las narrativas trans/travestis argentinas ensayan su “diferencia” sobre la base de tres rasgos que se repiten y que son muy productivos: la crónica, la monstruosidad y la enunciación de la pobreza. Esta última deviene *Literatura de lxs pobres*, que denota la expresión literaria de la experiencia trans como subjetividad pobre, en la que destacan cuatro elementos más: el cuerpo, lo animal, la comunidad y el uso del neobarroco. Todo ello evidencia la estrecha relación entre estética, política y vida mediante una performatividad doble: del yo y de la escritura. De esta manera, la subjetividad –comunal– que se cuenta en *Las malas* posibilita la (auto)construcción transitiva de un yo colectivo, una transbiografía, que Sosa Villada no deja de (re)escribir en cada libro que publica: “Mi primer acto oficial de travestismo fue escribir” (Sosa Villada 2019: 9).

Estas prácticas literarias han estado mucho tiempo fuera de foco –del campo y del archivo– por su carácter liminar, excéntrico e invisible. En la última década hay una voluntad de visibilizar esta contracultura o “archivos de desobediencia”, como lo llama Farneda (2014). No obstante, estas obras no suelen incluirse dentro de los estudios de la novísima narrativa argentina del siglo XXI, que tampoco estuvieron atentos en el cambio de siglo a la proliferación de poéticas feministas. Si lo que define a las estéticas actuales argentinas es su diálogo con la tradición nacional (véase Gallego Cuiñas 2019) o con la literatura mundial (véase Crespi 2020), en la poética de Sosa Villada encontramos otra cosa: la rearticulación del diálogo entre los distintos campos de la lengua castellana, que se antoja como anacrónico –a decir de Didi-Huberman (2011)– en el

sensorium narrativo del siglo XXI argentino.⁸² En *Las malas* prevalece lo argentino/latinoamericano, realismo mágico mediante,⁸³ como en *Carnes tolandas* sobresalía lo español, a través de Lorca. Pero lo interesante es que esta zona textual de la narrativa trans/travesti no disputa una ideología nacional emancipada, sino una ideología subjetiva decolonial que balcaniza la dupla sexo-género de herencia colonial (véase Mignolo 2008).

En segundo lugar, siguiendo a Nancy (2000), una literatura tiene la capacidad de producir “disenso” cuando cambian las formas de enunciación y de representación –o de reparto, en palabras de Rancière (2014)– de lo sensible. Y esto es lo que hacen, en mi opinión, las narrativas trans/travestis argentinas actuales al visibilizar otra sensibilidad en la producción de subjetividades (pobres) no clausuradas. El siglo XXI ya no es solo el de la crisis económica, climática y pandémica sino el de la crisis de los procesos de subjetivación, que se problematizan y *comunizan* para crear una resistencia epistémica a la matriz cisheteronormativa históricamente dada. Pero esta inestabilidad –ontológica– de los cuerpos y de las categorías identitarias que tradicionalmente han servido para definir a los sujetos también se traslada al texto literario como práctica política. En efecto, hallamos una política de la lectura –no solo una ideología– en *Las malas* de Sosa Villada, una manera de situarse en el campo literario, no ya desde los discursos dominantes y sus jerarquías epistémicas sino desde otros decires: comunitarios, anacrónicos y decoloniales.

Por último, son varias las categorías –latinoamericanas– que pueden resultar útiles para discutir el fenómeno literario trans/travesti como producción de sentido disidente: la “heterogeneidad” de Cornejo Polar, la “hibridez” de Canclini o el “neobarroco” de Sarduy y Perlongher. Pero de todas es la noción de “transculturación” de Rama la que resulta más sugerente, aun siendo una categoría “zombi” –como la entiende Bauman–, porque lo trans latinoamericano en el siglo XXI es más político que cultural: del (des) orden de la subjetividad. En rigor, el prefijo “trans” continúa siendo

82 Incluso las temporalidades de la marginación y la pobreza son siempre anacrónicas.

83 En su libro, *El viaje inútil* (2018), Sosa Villada revela esta deuda: “la escritura siempre es un trabajo preciso. Nos convertimos en orfebres, como Aureliano Buendía frente a sus pescaditos de oro” (Sosa Villada 2018: 32).

esencial para definir la literatura latinoamericana, pero ya no solo como figuración transcultural, transnacional, trasmedial y transcorporal —como señala Miriam Chiani en *Poéticas trans* (2014)—⁸⁴ sino como práctica transgenérica, transfeminista y transcomunal:

Si hay algo que pueda considerarse argentino o latinoamericano [...] no es tanto una lengua común o una serie de relatos compartidos que construyen la comunidad imaginaria sobre la que escribió Benedict Anderson. Alrededor del espacio villero se constituye una *communitas* coyuntural nucleada, tal como lo propone Roberto Esposito, por la desposesión, por un “no tener” acceso a la salud, la educación, la seguridad jurídica, etcétera, que es una carencia compartida (Cortés Rocca 2018: 227).

Propongo entonces la categoría de lo “transcomunal” para designar la red transnacional de comunidades transgénero y transfeministas, pobres y desobedientes, que se expande en los últimos veinte años en Iberoamérica, impulsando una teoría cultural y una praxis literaria disidentes: interseccional, horizontal y transitiva, como lxs trans-sujetxs latinoamericanxs, invisibilizadx por la sociedad patriarcal. Al cabo, la subjetividad travesti es ch’ixi, esto es, “un devenir” (Rivera Cusicanqui 2018: 153): ni masculina ni femenina, ni humana ni animal, ni sólida ni líquida, sino todo a la vez. En esta simultaneidad ontológica y epistémica radica su fuerza común, una política de las vidas pobres que llama al valor de uso de la disidencia estética en las narrativas trans/travestis argentinas del siglo XXI. Un acontecimiento literario que no ha hecho más que empezar.⁸⁵

Bibliografía

- ACEVEDO, I. (2020): *Late un corazón*. Buenos Aires: Roxa Iceberg.
 ALKIRE, Sabina, James Foster, Suman Seth, María Emma Santos, José Manuel Roche y Paola Ballón (2015): *Multidimensional Poverty Measure and Analysis*. Oxford: Oxford UP.

84 Chiani indica el carácter en devenir de las poéticas trans, el proceso y el resultado superador de la mezcla.

85 Utilizo el concepto de ‘acontecimiento’ como lo hace Lazzarato en *Política del acontecimiento* (2006).

- ARFUCH, LEONOR (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- BALDERSTON, Daniel y Arturo Matute Castro (2011): *Cartografías Queer. Sexualidades y Activismo LGTB en América Latina*. Pittsburg: ILLI.
- BAUMAN, Zygmunt (2005): *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- (2017): *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (1994): *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta.
- BERKINS, Lohana (2003): “Un itinerario político del travestismo”, en Diana Maffía (ed.), *Sexualidades migrantes, Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria, pp.127-135.
- BERKINS, Lohana y Fernández Josefina (2005): *La gesta del nombre propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.
- BEVACQUA, Guillermina (2011): “De la autogestión escénica a la transgresión social: poética y política de Susy Shock”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 10. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com>.
- (2013a): “La Corporalidad Travesti en la Deformance Poética de Naty Menstrual”, en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3, pp. 819-838.
- (2013b): “Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas”, en *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, 19. Disponible en: <https://www.centrocultural.coop/revista/19/carnes-tolendas-retrato-de-un-travesti-en-el-centro-cultural-rojas>.
- BEVERLEY, John y Hugo Achúgar (2002): *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- BLANCO, Fernando A. (2013): “Queer Latinoamérica. ¿Cuenta regresiva?”, en Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (eds.) (2013), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Barcelona/Madrid: Egales, pp. 27-43.
- BLANCO, Fernando A., Mario Pecheny y Joseph M. Pierce (eds.) (2018): *Políticas del amor: Derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono Sur*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BLANCO, Fernando A. (2020): *La vida imitada narrativa, performance y visibilidad en Pedro Lemebel*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- BROWNELL, Pamela y Lozano, Ezequiel (2014): “Dar voz/ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo”, en III Coloquio Internacional “Escrituras del Yo”. Rosario: FHyA/UNR.

- BUTTES, Stephen y Niebyski, Diana C. (2017): *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BUTLER, Judith (1999): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- (2002): *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009): *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2017): *Aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- CABRAL, MAURO (2009): *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba: Anarrés.
- CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CARVAJAL, Fernanda (2012): “Yeguas del Apocalipsis”, en *Lecturas para un Espectador Inquieto*. Madrid: CA2M.
- CASAS DE FAUNCE, María (1977): *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa.
- CLAESSON, Christian (2018): *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata.
- CORRALES, Javier y Mario Pecheny (2010): *The Politics of Sexuality in Latin America. A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Rights*. Pittsburgh: Pittsburgh UP.
- CORTES ROCCA, Paola (2014): “La villa: Política contemporánea y estética”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 48, pp. 183-99.
- (2018): “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio”, en Jorge Monteleone (ed.), *Una literatura en aflicción. Historia crítica de la literatura argentina* (vol. 12). Buenos Aires: Emecé, pp. 217-238.
- CRESPI, Maximiliano (2020): *Tres realismos. Literatura argentina del siglo 21*. Buenos Aires: Nudista.
- CROCE, Marcela (2020): “Barroco: un modo de tránsito por la americano”, en María José Rossi (ed.), *Polifonía y contrapunto barrocos. Marosa di Giorgio, Lezama Lima, Wilson Bueno*. Buenos Aires: Teseo, pp. 41-56.
- DAVIS, Fernando y Miguel Ángel López (2010): “Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur”, en *Ramona. Revista de artes visuales*, 99. Disponible en: <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona99.pdf>.

- DAVIS, Fernando (2012): “Loca, devenir loca”, en VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS-RCS.
- DE DIEGO, Estrella (2011): *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- DELEUZE, Gilles (2012): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, Jacques (2008): *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco. Era: Ciudad de México*.
- EDWARDS, Matthew J. (2017): *Queer Argentina (New Directions in Latino American Cultures)*. New York: Palgrave Macmillan.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2009): *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- ESTEBAN, Ángel (ed.) (2002): *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Madrid: Cátedra.
- EPPS, Brad (2008): “Retos, riesgos, pautas y promesas de la Teoría Queer”, en *Revista Iberoamericana*, 225, pp. 897-920.
- ESPOSITO, Roberto (1998): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FARNEDA, Pablo Óscar (2014): *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral.
- FERNÁNDEZ, Josefina (2004): *Cuerpos desobedientes. Travestismo e Identidad de Género*. Buenos Aires: Edhasa.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): “Sobre la picaresca en Hispanoamérica”, en *Edad de oro*, 20, pp. 95-104.
- FORCADELL, María (2009): *Representaciones e imaginarios sobre la pobreza: Villa miseria y subjetividad en la literatura argentina del siglo XX y XXI*. Sant Louis: Washington University in St. Louis. Tesis doctoral.
- FLORES, Valeria (2013): *Interrucciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- FOUCAULT, Michel (1984): *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1999): *Los anormales*. Buenos Aires: FCE.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2019): *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.

- GÁLIGO WETZEL, Agustina (2020): “Formas de la aparición en *Las Malas de Camisa Sosa Villada*”, en revista *landa*, 8, pp. 51-78.
- GARBATZKY, Irina (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015): *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- GARRIGA LÓPEZ, Claudia Sofía, Denilson Lopes, Cole Rizki y Juana María Rodríguez (eds.) (2019): *Trans Studies en las Américas*, 6.
- GIORDANO, Alberto (2011): *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2014): “Por una crítica curiosa. Las políticas del ensayo y la teoría queer”, en *El taco en la breá*, 1, pp. 233-245.
- GIORGI, Gabriel y Fermín Rodríguez (comp.) (2007): *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GIUNTA, Andrea (2010): *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HARDT, Michael y Antonio Negri (2000): *Empire*. Cambridge: Harvard UP.
- HORNE, LUZ (2011): *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- JEFTANOVIC, Andrea (2007): “Cuerpos travestis, perturbando deseos e ideologías”, en Z. Pedraza (comp.), *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Bogotá: Uniandes, pp. 357-379.
- KLINGER, Diana (2007): *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Río de Janeiro: 7Letras.
- KOKALOV, Assen (2018): “Espacio urbano y apropiación queer en la narrativa argentina contemporánea: *Batido de troló* (2012) de Naty Menstrual y *La gira* (2012) de Martín Villagarcía”, en *Culturas*, 12, pp. 103-122.
- KOMISEROFF, Mariana (2019): *Una nena muy blanca*. Buenos Aires: Emecé.
- KULAWIK, Krzysztof (2015): “Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 17, pp. 207-244.

- KURZ, Robert (2016): *The Substance of Capital (The Life and Death of Capitalism)*. London: Chronos.
- LAZZARATO, Maurizio (2006): *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- LEMEBEL, Pedro (1996): *Loco afán. Crónicas de sidario*: Santiago de Chile: LOM.
- LEZAMA LIMA, José (2009): *La expresión americana*. Ciudad de México: FCE.
- LINK, Daniel (2005): *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- LONGONI, Ana y Davis, Fernando (2009): “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, en *Katatay*, 7, pp. 6-11.
- LÓPEZ, Silvia y R. Lucas Platero (eds.) (2019): *Vidas que cuentan y políticas públicas*. Barcelona: Bellaterra.
- MARADEI, Guadalupe (2012): “Disparar contra el canon: lecturas de la literatura escrita por mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina”, en *Cuadernos del Sur*, 42, pp. 155-178.
- MATEO PÉREZ, Miguel A. y Martínez Gras Rodolfo (2007): “La perspectiva de género en los estudios sobre pobreza y desarrollo”, en *Revista Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 15, pp. 63-75.
- MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- MENSTRUAL, Naty (2008): *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2012): *Batido de trole*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- MIGNOLO, Walter (comp.) (2008): *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Signo.
- MONTES, Alicia (2017): *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires: Argus-a.
- MORALES, Hernán José (2015): “Palabra travesti en Pedro Lemebel”, en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4, pp. 4-20.
- MORAÑA, Mabel y José Manuel Valenzuela Arce (coord.) (2017): *Precariedades, exclusiones y emergencias. Necropolítica y sociedad civil en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- MORENO, María (1992): *El affair Skeffington*. Buenos Aires: Bajo La Luna.
- NANCY, Jean-Luc (2000): *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- NEGRI, Antonio (2007): “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.

- PALMEIRO, Cecilia (2011): *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- (2019): “Ni Una Menos: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global”, en *Cuadernos de literatura*, 46, pp. 177-195.
- PECHENY, Mario et al. (2008): *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Del Zorzal.
- PERALTA, José Luis (2011): “La narrativa travesti de Naty Menstrual”, en *Revista Lectora*, 17, pp. 105-122.
- PÉREZ OROZCO, Amaia (2014): *Subversión feminista de la economía. Aporte para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- PERLONGHER, Néstor (2008): *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- PICHON-RIVIÈRE, Rocío (2018): “Fenomenologías de la vergüenza”, en *Res publica*, 21, pp. 651-670.
- PIERCE, Joseph M. (2020): “I Monster: Embodyng Trans and Travesti Resistance in Latin America”, en *Latin American Research Review*, 55, pp. 305-321.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- RANCIÈRE, Jacques (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- RIZKI, Cole (2019): “Latin/x American Trans Studies: Toward a Travesti-Trans Analytic”, en *TSQ. Transgender Studies Quarterly*, 6, pp. 145-155.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018): *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- ROSA, Nicolás (1997): *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- (2006): “La ficción proletaria”, en *La Biblioteca*, 4-5, pp. 32-51.
- ROSANO, Susana (2008): “Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia”, en *Lectures du genre*, 4. Disponible en: www.lecturesduggenre.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html.
- ROSETTI, Dalia (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.
- ROTGER, Patricia (2018): “Tristeza infinita: dolor, precariedad y resistencia en la literatura contemporánea”, en *Revista Heterotopías del Área de Estudios del Discurso de FFyH*, 2, pp. 1-13. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22647/22269>.
- SAÍTTA, Sylvia (2006): “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte”, en *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, 2, pp. 89-102.

- SARDUY, Severo (1999): *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX.
- SASSEN, Saskia (2015): *Expulsiones: Brutalidad y complejidad en la economía global*. Buenos Aires: Katz.
- SEDGWICK, E.K. (2008): *Epistémologie du placard*. Paris: Amsterdam.
- SEGATO, Rita (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- SHOCK, Susy (2011): *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- SIBILIA, Paula (2009): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- SOSA VILLADA, Camila (2018): *El viaje inútil*. Córdoba: Documenta Escénica.
- (2019): *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- SPERANZA, Graciela (2006): *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- SPICKER, Paul (2007): *The Idea of Poverty* (2007). Bristol: Policy Press.
- SPIVAK, Gayatri C. (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.
- TRASTOY, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2006): *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- UNREIN, Carolina (2020): *Fatal. Una crónica trans*. Buenos Aires: Planeta.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- VALENCIA, Sayak y Alejandra León Olvera (2019): “De profesión, femininas: género, prostética y estéticas como trabajo contemporáneo”, en *Cuadernos de Literatura*, 46, pp. 24-46.
- WAYAR, Marlene (2019): *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena* (2019). Buenos Aires: Muchas Nueces.
- WITTIG, Monique (2005): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- YELIN, Julieta (2019): “La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente”, en *Pasavento*, 7, pp. 97-113.
- ZAVALA, Iris M. (2001): “El barroco latinoamericano y la lengua”, en *La Página*, 45-46, pp. 131-152.

La tensión entre lo local y lo global en la narrativa uruguaya contemporánea: dos estudios de caso

ILSE LOGIE
Universiteit Gent

Introducción

Pese a su diversidad y la divergencia de sus poéticas, la narrativa uruguaya emergente se consolida bajo la constancia pujante de una serie de escritores que logran cada vez más visibilidad. En este trabajo no pretendo trazar un mapa de tan rico panorama. Lo que sí me propongo hacer, a través de dos estudios de caso de marcada proyección internacional, es arrojar luz sobre las constelaciones de producción, edición y circulación de esta narrativa actual. Hoy en día es un lugar común de la crítica que, en un mundo marcado por impulsos globalizados, se han resquebrajado las coordenadas tradicionales del eje territorial de la nación. Las ambientaciones de las obras de los dos autores que nos ocupan aquí, Fernanda Trías y Damián González Bertolino, revelan aspectos interesantes que se

mueven dentro de esa tendencia dialéctica, configurando diferentes conceptos de territorialidad y nuevas preguntas sobre la identidad que examinaré a continuación.

En un gran número de estudios se ha señalado el surgimiento de una nueva y singular cartografía en las producciones literarias del continente hispanoamericano de las últimas décadas. Hay consenso sobre el hecho de que, a raíz de los cambios culturales, sociales y tecnológicos de los últimos treinta años, el rasgo principal de esta cartografía radica en la redefinición del territorio, por lo que resulta cada vez más difícil circunscribir un autor a un solo espacio nacional. El fenómeno no es nuevo pero se ha exacerbado. Fernando Aínsa, quien recoge la tendencia en *Palabras nómadas: Nueva cartografía de la pertenencia*, sostiene que la figura que mejor describe al autor en estos tiempos es el infatigable viajero (2014: 14).

Existe, sin embargo, una multiplicidad de definiciones para designar los modos de narrar esta experiencia transnacional, que van de la “literatura extraterritorial” (Noguerol 2008: 20, siguiendo a George Steiner) o “multiterritorial” (Esteban y Montoya Juárez 2011: 9) hasta la “poética nómada” (Bournot 2015: 149), evocando todas ellas en mayor o menor medida la capacidad de experimentar diferentes territorios como propios. Pero si encerrar la literatura de cualquier autor contemporáneo en un sistema de referencialidad temática nacional resulta problemático, esto no significa que los contextos locales hayan perdido su relevancia, sino que se enfocan desde otro lugar. Aunque las migraciones y los procesos globalizadores actuales cuestionan las tradicionales ideas de sociedad y nación, no han traído consigo el fin de los territorios. Rogelio Haesbaert advierte contra lo que llama “el mito de la desterritorialización” (2004). Según el geógrafo brasileño esta noción solo puede cobrar sentido si la interpretamos como una relación dialéctica y estrechamente vinculada a su contracara, la reterritorialización. Por eso prefiere hablar de “multiterritorialidad”.

En su artículo sobre la última narrativa uruguaya, Jesús Montoya Juárez llega a conclusiones muy similares. Dice así:

Antes que en ficciones completamente desterritorializadas —en lo que respecta al texto mismo o su referente como partes de su proceso productivo heterogéneo—, mucha de la ficción contemporánea, particularmente en Uruguay, apunta antes que a una desterritorialización

a una “multiterritorialidad”, que las obras transcriben, sea esta fruto de una experiencia “real” de deslocalización transnacional o de una multiterritorialidad “imaginada” (Montoya Juárez 2013: 2).

Según Montoya Juárez, este proceso de transnacionalización del imaginario en Uruguay arrancó a partir de la crisis de 2002, que dio lugar a la intensificación de los flujos migratorios. Observa asimismo que, no obstante, a una proliferación de narrativas que tienden a lo centrífugo, se opone otra línea temática centrípeta. Esta segunda línea se compone de ficciones identitarias que intervienen en el debate acerca del tipo de país que Uruguay fue en el pasado o debería ser en el futuro (Montoya Juárez 2013: 7). Sin embargo, hay que andar con cautela cuando se maneja el calificativo “local”. Para Jorge J. Locane, que en varios trabajos ha enfocado su estudio en las literaturas locales del Sur Global, no es este un atributo intrínseco de un texto literario, ni consiste en el procedimiento de vincular un texto a una determinada región a base de aspectos temáticos o de contenido. Antes bien, lo entiende en términos de sociología literaria como “el fenómeno de lo no circulante” (Locane 2018: 190; énfasis en el original), es decir, lo que se desprecia debido a su particularismo excesivo o, en otras palabras, lo que queda excluido de cualquier potencial para convertirse en “literatura mundial” en virtud, entre otras, de sus condiciones materiales de producción. Un texto supuestamente local que recibe el aval legitimador de, pongamos por caso, un premio internacional deja de ser portador “de diferencias formales, culturales y políticas auténticas” (Locane 2018: 194) porque de algún modo ha sido seleccionado por la industria cultural con base en la metrópoli de acuerdo con “horizontes de expectativas y de ventas no locales” (Locane 2018: 192). O sea que solo pueden considerarse como “locales” *sensu stricto* las producciones que permanecen enraizadas en tramas locales no prestigiosas. Pero ¿cuáles son los actores, mediadores culturales y procesos editoriales que determinan si una trama local da el salto a lo prestigioso? En lo que sigue, exploraré los respectivos proyectos literarios de Fernanda Trías y Damián González Bertolino, contrastando los imaginarios que predominan en ellos: el del desplazamiento y de la transgresión geográfica en Trías frente a un regreso sobre el territorio desde la nostalgia y el cuestionamiento en González Bertolino. No parece haber una relación causal directa entre el eje local (en qué medida lo centrípeta ha dado también una

literatura en la que emerge con fuerza lo local)/global (la problemática del abandono del lugar como fuente de pertenencia y signo de creación) por una parte, y la posición que sus dos autores han alcanzado en el circuito literario internacional por otra, lo que permite deducir que hay más variables en juego.

Fernanda Trías

La crítica coincide en que es particularmente productiva la narrativa uruguaya contemporánea.¹ Los autores que han tomado el relevo, la promoción “postcrisis de 2002”, han empezado a publicar entrado el siglo XXI y comienzan a gozar de la atención de la crítica desde fines de la década pasada. En su artículo “Nuevas generaciones de narradores uruguayos”, José Gabriel Lagos (2009), tomando como punto de partida la aparición —en 2008— de tres antologías (*El descontento y la promesa*, compilada y prologada por Hugo Achugar, *¡De acá!*, a cargo del escritor Pablo Trochón y *Esto no es una antología*, preparada por Horacio Bernardo), distingue tres líneas estéticas en este panorama, sin pretender convertirlas en compartimentos estancos. A Fernanda Trías la clasifica en la corriente “intimista”. Además de su preferencia por la vertiente autobiográfica, este grupo, al que también pertenecen Sofi Richero o Inés Bortagaray, tienen en común propuestas de escritura arriesgadas y hasta experimentales. Muchos de estos autores concurren al taller de escritura que mantuvo Mario Levrero en los últimos años de su vida. Por su parte, el segundo grupo, el de los “pop”, cuyos autores centrales son Natalia Mardero, Dani Umpi e Ignacio Alcuri, escriben de un modo claro y directo. Deben su nombre a las numerosas referencias al mundo de la televisión, el cine y la farándula local que aparecen en sus tramas narrativas. El tercer conjunto detectado por Lagos es el de los “serios”. A diferencia de los dos anteriores, los autores que lo integran (entre ellos Ramiro Sanchiz y Horacio Cavallo), solo han alcanzado visibilidad en la segunda mitad de la década. Los distingue su común cuidado por lo formal y su trabajo con géneros como el policial, la ciencia ficción o lo fantástico. Lagos no clasifica

1 En términos relativos con respecto a la escasa población estimada en 3,3 millones de habitantes.

a González Bertolino en ninguna de las tres categorías, pero sí lo menciona como un narrador excéntrico a la hegemonía de Montevideo. Sin embargo, su cuento largo *El increíble Springer*, publicado en 2009, habría encajado en el tercer grupo, ya que juega en el borde inquietante de la literatura fantástica a la vez que convoca muchos fantasmas del Uruguay reciente.

Una de las voces más potentes y respetadas de esta camada es, pues, Fernanda Trías, quien nació en Montevideo en 1976. Como mostraré a continuación, resulta posible delimitar tres etapas en la construcción de su figura de autor, que todavía está en plena evolución. Las denominaré, respectivamente, los años uruguayos, los años itinerantes y la consolidación de su trayectoria.

Antes de presentar las tres etapas, cabe ofrecer una precisión conceptual sobre qué entenderé por “figura autoral”. Tal como han demostrado los ensayos de Dominique Maingueneau (2015), Ruth Amossy (2010) y Jérôme Meizoz (2007), la figura de autor no es una mera elaboración externa a la obra sino que emerge de su misma génesis. Hay que distinguir entre dos instancias correlacionadas: por una parte, la figura de autor, como una imagen pública y extratextual que atraviesa toda una obra y que proviene del propio autor pero también de instancias ajenas como la crítica, la prensa y las editoriales, y por otra, el personaje de autor, creado en el plano textual-ficcional.² Suele, pero no debe, haber una coherencia entre el nivel textual y el nivel discursivo. Para los efectos de este artículo, he optado por no separar la imagen que el autor proyecta de sí mismo en sus textos de la que reproduce en sus conductas públicas porque tanto en el caso de Trías como en el de González Bertolino ambas se refuerzan mutuamente.

La azotea: los años uruguayos

El debut de Trías, *La azotea*, apareció en 2001, en la editorial Trilce, fundada en 1985 y con sede en Montevideo. Al igual que ocurrió

2 “Al autor se lo construye: construcción social en la medida en que el campo cultural fija parámetros y expectativas, construcción imaginaria en tanto personaje funcional. [...] Consecuentemente, al autor se lo fabrica con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción literaria, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo” (Premat 2009: 26).

en otros países del continente, la apertura democrática coincidió en Uruguay con una profundización en el proceso de globalización en el campo editorial, con la presencia de grandes consorcios como Planeta o, posteriormente, Penguin Random House que comenzaron a instalarse como consecuencia de la expansión regional. Esta tendencia se vio contrarrestada por la aparición de editoriales independientes y autogestionadas de arraigo local, un fenómeno que en el Sur Global ha adquirido gran vitalidad. Trilce, que dejó de funcionar en 2015, fue pionera en este sentido.³ Este surgimiento de pequeñas editoriales artesanales allanó el camino para una verdadera proliferación de independientes en la primera década del siglo XXI, entre las cuales destacan Casa Editorial HUM y Estuario Editora (primos hermanos como veremos), Criatura, Fin de Siglo... vinculadas a distribuidoras de libros como Escaramuza. Sin caer en definiciones esencialistas —ya que no sería correcto pretender que un abismo insondable separe una editorial comercial de una vocacional—, los sellos independientes tienen un perfil marcadamente diferente. La necesidad de alcanzar cierta rentabilidad ha ido volcando los catálogos de los consorcios hacia *best-sellers* o libros de grandes nombres. Estas apuestas precisan un gran apoyo de los medios masivos de comunicación para lanzar a algunos autores. Por su parte, los sellos independientes construyen catálogos de calidad, se arriesgan con nuevos escritores como Fernanda Trías, forjan comunidades de lectores, etc. La gran mayoría de ellos se enfrenta a los mismos retos: problemas de distribución y falta de recursos económicos y humanos.

La azotea evoca la realidad angustiante del incesto y el infanticidio. La novela inicia y concluye en un mismo instante narrativo, dándonos a conocer desde su primer apartado tanto el hilo argumentativo como los personajes que configuran esta historia. Después de la muerte de la esposa de su padre, Clara, narradora y focalizadora del relato, se ha encerrado en su departamento por unos cuatro años con su hija, su padre y su canario: “No hay rambla ni plaza ni iglesia ni nada, dije después. El mundo es esta casa. No hay nada ahí afuera” (2001: 14, énfasis en el original). Sin definir muy bien la amenaza que constituye el exterior, Clara mantiene el control sobre su espacio y sus habitantes hasta el extremo. A medida que el relato

3 Véase: http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/edicion_en_uruguay/.

progresar, sentimos cómo el miedo se apodera de la protagonista y la obliga a cortar todos los lazos con el afuera. Solo aparecen vislumbres de la ciudad, un par de salidas y la azotea del edificio, que no es un mirador, sino una especie de refugio. Hay una tensión hipnótica entre padre e hija que oscila entre el amor y la culpa por el incesto. El lenguaje es escueto, pero con tintes poéticos.⁴

La azotea no salió de la nada. Trías fue amiga y discípula de la figura con más peso en la literatura uruguaya actual, Mario Levrero (1940-2004), autor de culto, singular en muchos aspectos y, por tanto, inclasificable. Como una de sus talleristas, Trías participó en la creación de “De los flexes terpinos”, colección dirigida por Levrero donde se publicaron quince títulos, casi todos de autores noveles uruguayos. O sea que Trías se desempeñó como editora al tiempo que su primera *nouvelle*, *Cuaderno para un solo ojo* (2001), se publicó en esa misma colección de narrativa, que salió en Cauce. Cuenta el violento asesinato de una joven amante en el marco de una relación entre lesbianas. En el caso de *La azotea*, la construcción claustrofóbica de pequeños mundos en torno a lo cotidiano y al espacio interior (el rincón de un cuarto, un fondo habitado por hormigas o una casa abandonada), continúa la línea del autor de *La trilogía involuntaria*. Esta filiación con Levrero, obviamente, fue una forma de acumular capital simbólico. Levrero escribió la contraportada que corresponde a la primera edición de *La azotea*, situando explícitamente a su autora “[...] en las antípodas de esa literatura estéril que está de moda”. Cuando se presenta a la joven Trías en reseñas y entrevistas, se menciona invariablemente a Levrero y la propia Trías no deja de reclamarse deudora de su mentor. Conecta así con la poética heterodoxa de los “raros” uruguayos, como un conjunto de miradas especiales y únicas que no encaja en ninguna tradición, con figuras clave como Felisberto Hernández, Armonía Somers o el propio Levrero. En la página de la agencia literaria VicLit⁵ se menciona que *La azotea* fue seleccionada entre los mejores libros del año por el suplemento *El País Cultural*, y obtuvo el tercer premio de narrativa en el Premio Nacional de Literatura de Uruguay (2002). En 2006 recibió el Premio de la Fundación BankBoston a la Cultura Nacional.

4 Las asperezas de la primera edición fueron limadas en la segunda del 2010 (véase infra), de perfección más fría.

5 <https://www.viclit.com/fernanda-trias/>.

“Bienes Muebles” / *La ciudad invencible*: los años itinerantes

En 2004, se produjo una bifurcación en la vida de Trías. Empezó entonces una existencia itinerante que incluyó, entre otras, las ciudades de París, Berlín, Buenos Aires, Nueva York y Bogotá, ciudad esta última donde reside actualmente.⁶ En aquel año obtuvo la beca para escritores Unesco-Aschenberg y viajó a Francia, para ir a escribir en Camac, una residencia de artistas en Marnay-sur-Seine. Vivió cinco años en el pueblo medieval de Provins y editó documentales por algunos meses en Londres. En 2010 se trasladó a Buenos Aires donde trabajó como traductora y correctora de estilo para diversas editoriales. Pasó un largo tiempo fuera del circuito literario: aparte de su participación en antologías, se observa un paréntesis en su lista de publicaciones. Pero este nomadismo resultará ser una experiencia harto formativa para su escritura. Obedece a una pulsión interior sobre la que la autora reflexiona abundantemente en entrevistas: la explica como una forma de enfrentarse a sus miedos, y como una búsqueda de un constante estado de incomodidad, ya que la comodidad a su modo de ver es el mayor enemigo del escritor. Se trata de una migración que ya no se debe a la persecución política, como en épocas anteriores, sino que es autoimpuesta, y a la que Trías accede por el circuito de becas y premios.

Desde luego, Trías dista mucho de ser la única. Por la globalización, se ha multiplicado el número de escritores de origen latinoamericano que produce y publica fuera de sus países de origen. Varios estudiosos han reflexionado sobre esta modalidad, no lo haré aquí. Pero son pocos quienes van tan lejos en la elaboración narrativa de su situación nomádica, y dejan que cale tan hondo en la construcción de su figura de autor.

A partir de 2004, Trías se constituye, pues, como sujeto en tránsito y se forja un espacio definido por la extraterritorialidad. Su propuesta estética consiste desde entonces en tornar productiva tal extranjería que, si bien destruye la integridad imaginaria del yo, puede explotarse al mismo tiempo como recurso. En otro contexto, Gilda Waldman define la condición de extranjería como un mirador epistemológico privilegiado:

6 Escribo estas líneas en noviembre de 2019.

El extranjero, en su ambivalencia, constituye una figura amenazante porque, al estar “afuera”, la suya es una atalaya externa desde la cual observar y evaluar a quienes están “adentro”. La extranjería es, ciertamente, no pertenencia y precariedad, pero también es alteridad que permite develar lo oculto y lanzar una mirada lúcida sobre la opacidad de lo establecido. Ella es pérdida provisional y carencia de certezas, pero también distancia y contrapunto —desde los márgenes— a todo universo que se supone acabado o perfecto. La extranjería hace preguntas que nadie pregunta, cuestiona lo incuestionable, pone en tela de juicio lo indiscutible. La extranjería implica vivir en medio de la incertidumbre, hablar “desde otro sitio”, asumir el desarraigo como condición existencial (2017: 362).

Tal extranjería afectará las condiciones de creación y de recepción de la obra de Trías, al tiempo que se verá reflejada en sus tramas de maneras diversas. Sus nuevas ciudades de adopción se filtrarán en lo que escribe, sus personajes se sentirán desfamiliarizados con respecto a su entorno, en un gesto clásico de *mise en abyme*. Posteriormente, la crítica periodística copiará esta construcción de figura de autor al poner énfasis en la errancia, que se convierte en un segundo “lugar común” sobre la autora (junto con su conexión “levreriana”).⁷

El primer fruto literario tangible de la errancia es “Bienes muebles” (2013). Trías escribe esta crónica autoficcional sobre Buenos Aires por encargo, cuando ya está en Nueva York, tras ganarse en 2012 una beca para cursar la maestría en escritura creativa de la New York University. Hoy en día, Nueva York constituye incontestablemente el “meridiano” de la República Mundial de las Letras (según la conocida fórmula de Pascale Casanova), o sea, el centro en referencia al cual se determina el presente literario, y la maestría de NYU se ha convertido en el epicentro de habla hispana de aquella ciudad. Atrae a muchos aspirantes a escritores y su profesorado está conformado por autores de gran prestigio en el mundo hispanohablante, como Sergio Chejfec o Diamela Eltit. “Bienes muebles”, junto con otro texto de Andrés Barba, integra el volumen [Des]Aires,

7 Mientras tanto, aunque desde hace muy poco, la crítica académica ha empezado a trabajar la obra de Fernanda Trías. Aparte de un análisis pormenorizado de *La azotea* por Anna Forné (2013), cabe señalar dos artículos de Nora Domínguez (2017 y 2019) y uno de Ana Gallego Cuiñas (2019). Dos de las contribuciones se publicaron en un reciente número de *Cuadernos LIRICO* (20, 2019).

que salió en la colección “Destinos Cruzados” del sello Brutus Editoras, editorial dirigida por la escritora Lina Meruane que operaba (ya no sigue) simultáneamente desde Nueva York y Santiago de Chile. “Destinos Cruzados” era una serie de libros en la que se le proponía a una pareja de autores de diferentes nacionalidades escribir sobre una ciudad extranjera.

La mirada oblicua es justamente la que permite revelar una ciudad inabarcable como Buenos Aires a alguien que, como Trías, viene de la otra orilla del Río de la Plata. Al poner distancia, puede enfrentar el imaginario de esa ciudad dotada de una tradición literaria tan fabulosa pero al mismo tiempo aplastante, sin recaer en los clichés literarios más manidos. En una suerte de diario, fragmentado y reflexivo, la narradora intenta representar un retrato de esta ciudad que la acoge pero a la vez la margina. Cuenta sus mudanzas, la muerte de sus seres queridos, sus descubrimientos, la amenaza latente de una persecución que a veces parece obra de una pareja (La Rata) y en otras ocasiones de la propia ciudad o de la propia protagonista. Introduce distintas variantes del castellano, deteniéndose en el lenguaje de su vecina puertorriqueña o en las ligeras diferencias entre el habla de Buenos Aires y Montevideo. La crónica está impregnada de violencia: violencia de género, pero también económica, falta de medios básicos de vida. La narradora y sus pocos amigos son extranjeros, no tienen trabajo estable ni documentos, resisten las normas sociales, pero poseen agencia.

Posteriormente, “Bienes Muebles” será reeditado como novela por varios sellos alternativos latinoamericanos con el título *La ciudad invencible* y con contraportada de Sergio Chejfec, y es el texto con el que Trías desembarcará en España en 2014, bajo el sello Demipage. De modo que cabe afirmar que la carrera de Trías seguramente fue impulsada por la estancia en Nueva York. No solo le permitió “rentabilizar” por primera vez su postura nómada, sino también establecer redes y trabar amistades con otros escritores, editores y gestores culturales. La maestría le abrió las puertas a varios otros espacios emblemáticos para artistas de habla española en Nueva York: la revista *Los Bárbaros*, o la librería McNally Jackson, ubicada en SoHo, Manhattan, que desde hace diez años se ha convertido en otro punto clave para el encuentro literario de la comunidad hispanohablante de Nueva York. Un último contacto vital ha sido el

de los traductores al inglés, porque así la obra podría entrar en el mercado anglófono. Hasta ahora no ha resultado.

***No soñarás flores* o la consolidación de una trayectoria**

En 2015, Fernanda Trías se muda a Colombia donde ahora vive dictando talleres literarios; o sea, que ella misma se ha convertido en un actor cultural. Es en una editorial de Bogotá (Laguna Libros) donde publica, en 2017, su primer volumen de cuentos, *No soñarás flores*, verdadera demostración de talento de una prosista asumida. Recoge relatos escritos en distintas épocas y desde distintos puntos de vista. El universo de Trías ha ido abriéndose, pero sigue dentro del mismo imaginario: la relación entre el espacio extranjero y la construcción de la identidad, una sensación de opresión que en estos cuentos despiadados y melancólicos, que se desarrollan en Marnay (Francia), Berlín, Buenos Aires y Nueva York, ya no es atribuible a lo irrespirable de un país (el Uruguay de *La azotea*) sino que antes bien se manifiesta como una condición interior de los protagonistas. El volumen, contado desde una voz desterritorializada, presenta ocho historias que tocan lo profundo de las relaciones entre personas, y sobre todo la proximidad de la muerte y el efecto que produce en los vivos, focalizando siempre en lo particular. Evoca vidas en quiebre, momentos de transformación: la desintegración de una amistad (“Último verano”), las relaciones de pareja en franca decadencia o ya consumidas (“La medida de mi amor” o “La muñeca de papel”), familias disfuncionales. Nora Domínguez (2019) lee la obra de Trías como una serie de “estados de desposesión”. En su opinión, el cuento “N Astoria-Ditmars”, sobre una extranjera uruguaya que trabaja largas horas en un bar de Nueva York, critica el régimen económico-político de la precarización laboral que afecta los cuerpos de jóvenes migrantes latinoamericanas (Domínguez 2019: 7). En el relato que da título al volumen, “No soñarás flores” —título inspirado en un verso de la poeta uruguaya Ida Vitale—, la protagonista arrastra la pérdida de un padre que no puede superar, lo que la lleva a formar una comunidad bizarra con personas tan quebradas como ella. Otros cuentos como “Inzúa”, monólogo interior de un

sepulturero, muestran el creciente interés de Trías por formatos más experimentales y en todos impresiona el estilo preciso, de una medida sensibilidad.

Trías entiende la literatura como artesanía. Su “ethos discursivo” (Amossy 2010)⁸ se caracteriza por el perfeccionismo y la calidad y, según Gallego Cuiñas, también por su “adscripción a la tradición rioplatense de la ilegibilidad” (2019: 2). Compara el oficio de escribir con “rasparse las rodillas durante una peregrinación” (Trías 2018). Este alto nivel de exigencia se refleja en el afán de seguir puliendo sus libros y de considerar un texto literario como un proceso en constante transformación: en 2010 sacó una versión corregida y final de *La azotea*, que se reeditó para Argentina y Venezuela en Ediciones Puntocero (Caracas, 2010), luego en Colombia (Laguna Libros, Bogotá, 2015) y recientemente en Uruguay (por HUM, donde publica ahora) y Madrid (adonde llegó de la mano de una recién creada editorial dedicada a publicar narrativa escrita exclusivamente por mujeres, Tránsito, 2018).⁹ Ha hecho de la lentitud de creación su lema y un ingrediente de su figura de autor. Particularmente interesante al respecto es el relato “Anatomía de un cuento”, en el que resuena un eco de Cortázar (*Deshoras*), porque contiene una reflexión metaliteraria que toma la forma de un sinceramiento de la narradora sobre su bajo ritmo de producción.

Este *ethos* que se desprende de sus obras también es respaldado por el comportamiento de la autora fuera de los textos, entre otros en sus estrategias editoriales. No ha publicado de momento en ningún gran grupo. Se observa que las editoriales independientes siguen siendo su base de difusión, combinadas con una mayor diversificación (publicando en cada país con diferentes editoriales o por la coedición). Esta política le asegura una difusión lenta pero gradual mientras le evita una sobreexposición mediática. Una editorial independiente, por definición, cuida más lo que edita, luce un proyecto más profundo y de largo recorrido. Es, en consecuencia, una vía de acceso periférica, desplazada, para llegar al centro. Des-

8 Según Amossy, el *ethos* es la imagen que el productor de un texto construye de sí mismo a través de su discurso y que entra en diálogo con las imágenes de autor producidas en peritextos.

9 Para más información sobre la recepción de Trías en España, véase Gallego Cuiñas (2019).

pués de salir en Bogotá, el volumen de cuentos *No soñarás flores* apareció sucesivamente en Santiago de Chile (Montacerdos Editores, 2016); La Paz (Plural, 2017) y Montevideo (HUM, 2017).

En 2018 Fernanda Trías estuvo cuatro meses en Madrid con una beca de la Casa de Velázquez donde empezó la escritura de una nueva novela, *Mugre Rosa*. Su carrera se encuentra en una encrucijada. Ya le ha llegado reconocimiento nacional (Uruguay), y dio el salto al nivel continental (América Latina) y peninsular (con varias ediciones a ambas orillas del Atlántico). Tiene agente (pertenece a la cartera de la agencia VicLit, de Barcelona). Ha obtenido distintos premios literarios y sus textos integran antologías de nueva narrativa en Alemania, Estados Unidos e Inglaterra. No obstante, su recepción transnacional descansa sobre todo en un *succès d'estime*. Hasta donde he podido averiguar, todavía no ha salido ninguna traducción de una obra suya aunque varias estarían en preparación, por lo que todavía le falta aterrizaje fuera del mundo hispánico. Tampoco ha logrado entrar en el selecto club de Bogotá39-2017, la lista de los 39 mejores escritores de ficción de América Latina.

¿Cómo seguirá articulando su figura de autor? En su artículo “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”, Ana Gallego Cuiñas ha formulado la hipótesis de que ciertas editoriales independientes funcionan como “mediadoras de la tasación del valor de la narrativa ‘latinoamericana’ en el sistema literario mundial” (2018: 8) porque “apuestan por autores noveles y estéticas alternativas, de las que luego se apropian los grandes conglomerados para insertarlos en circuitos transnacionales”. Se plantea entonces la pregunta: ¿cuáles van a ser las elecciones que hará Trías en el futuro? ¿Laguna Libros y Hum funcionarán como trampolín para una circulación más global, una capitalización por la industria transnacional, como Gallego Cuiñas lo describe en su artículo? Trías seguirá apostando por ellas u optará por operar de modo “bicéfalo”, “sacando obras en sellos comerciales para conseguir popularidad y editando a la par determinados textos en independientes para mostrar lealtad, compromiso y sensibilidad” (Gallego Cuiñas 2018: 11)? ¿Y Trías se mantendrá fiel a la errancia o se acercará de nuevo a su “uruguayidad”, como parece indicar su nueva novela, que versa sobre un Montevideo apocalíptico?

Esto nos lleva a la inscripción uruguaya de Trías, y más en general a la pertinencia de los parámetros nacionales para los escritores

latinoamericanos. Se lee a menudo que nuestra época privilegia lo “glocal” (por ejemplo en Vicente Luis Mora 2014), concepción de acuerdo con la cual el término intermedio, lo nacional, quedaría atenuado. Pero vemos que lo nacional sigue siendo un eslabón imprescindible en el sector editorial y no solo en las independientes, sino en todo el fenómeno editorial, porque también las editoriales comerciales manejan parámetros nacionales, de allí la “balcanización” tan comentada. Aun para una autora tan extraterritorial como Trías, sigue vigente lo que afirmó Ricardo Piglia en “El laboratorio de la escritura”, recogido en *Crítica y ficción* (2000: 65): “Uno solo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional”; es decir, uno se apropia de elementos extranjeros para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales. Los límites no están en los temas que se tratan ni necesariamente en el espacio de las ficciones, sino en el punto de vista desde el que se escribe y se asimilan repertorios de lectura.

Una voz siempre emerge desde un lugar; no se trata de un cosmopolitismo anulador del elemento autóctono. Trías nunca dejó de mantener vínculos con la tradición rioplatense y con Uruguay, tanto en lo personal como en lo literario: debutó en Trilce y ahora forma parte del catálogo de HUM. En su caso, la prueba de lo extranjero permite volver no a la nación, sino a un lugar más reducido e íntimo, un Uruguay como mapa de afectos y de idiolectos.

Antes de hacer la transición a González Bertolino, unas palabras sobre HUM, que ha construido un catálogo sólido que incluye buena parte de los autores más celebrados de la literatura uruguaya más contemporánea: además de Fernanda Trías, Gustavo Espinosa, Daniel Mella, Leandro Delgado, Mercedes Estramil... La casa editorial HUM fue fundada en 2007 por Martín Fernández, con la explícita intención de generar un sello con una identidad visual que no pareciera uruguayo, y que trabajara de manera más sofisticada la parte de prensa, la llegada a los lectores, el reparto a librerías. HUM fue creado para sacar autores al exterior, y cuenta con una buena distribución en Argentina. Es habitual encontrar las reseñas de HUM en las páginas de los suplementos literarios de *Página12*, *La Nación* y *Clarín*. El dueño de HUM, Fernández, también fundó el sello Estuario, colección paralela de HUM y su pata más localista, que edita libros con un diseño cuidado, pero pensados para que funcionen en Uruguay. HUM y Estuario Editora ya llevan una década y signi-

ficaron un nuevo canon para la literatura uruguaya.¹⁰ En su ya citado artículo, Montoya Juárez menciona estas editoriales como parte del desarrollo de nuevas políticas culturales a cargo de la izquierda uruguaya. Además, esta política cultural se concretó en el aumento de la inversión política y en un sistema de subvenciones y premios (Montoya Juárez 2008: 3).

El anclaje local: Damián González Bertolino

Damián González Bertolino (1980) ya fue seleccionado en 2016 por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara como una de las veinte nuevas voces de la narrativa latinoamericana a tener en cuenta. En 2017 fue incluido por el Hay Festival en la selección Bogotá39, por lo que un cuento suyo fue recogido en la antología correspondiente publicada en enero de 2018 por sellos independientes de varios países (Estuario para Uruguay). El capítulo uruguayo es interesante porque los dos seleccionados —aparte de González Bertolino, Valentín Trujillo— están no solo cerca en cuanto a sus edades, sino que geográficamente ambos también son nativos de Maldonado.

En el caso de González Bertolino, veremos que es justamente cierta reivindicación de lo propio, además de su talento literario, lo que le ha valido esta mención. Contrariamente a Trías, este autor se perfila en primer lugar como escritor periférico, al rendir homenaje no a la errancia sino a la cercanía de su comunidad. Ha construido su figura de autor a partir de un precario capital simbólico local, y en todas las entrevistas que he podido consultar maneja su imagen de acuerdo con esta lógica. Aunque creció y maduró en Punta del Este, el balneario más cotizado del Cono Sur, no deja de recalcar que “su” Punta del Este difiere de la que sale en las revistas porque nació en el “asentamiento Kennedy”, un barrio humilde donde sigue viviendo hasta el día de hoy, aislado del mundillo literario. De niño, eso sí, frecuentó las clases altas, porque vivía frente a un club de golf, y trabajó desde pequeño como cuidacoches de la jet set. Todos sus libros se desarrollan en Punta del Este, espacio elegido

10 Léase al respecto: <https://www.elpais.com.uy/que-pasa/industria-literaria-uruguay-suena-despegar.html>.

para mostrar cómo se enfrentan y entrecruzan los estratos sociales. Pero al presentar el barrio Kennedy como un lugar de acogida a los trabajadores que se ganan la vida en el intercambio con el turista, su obra pone en escena una zona del Uruguay que no ha tenido demasiados antecedentes. Otros elementos que componen su figura de autor confirman el punto de vista original que se configura en su narrativa. Todavía vive en la casa natal, un hogar donde no había libros. Actualmente enseña literatura en un liceo de la zona y ha fundado un centro cultural barrial. El fuerte anclaje local de González Bertolino no impide su inserción en la vida literaria. Es activo en varios frentes, en parte gracias a los desarrollos tecnológicos recientes. Ha sido fundador y colaborador de revistas. Va tejiendo una red de lectores mientras establece lazos con editores y busca nuevos horizontes para sus historias. Hasta 2011 mantuvo un blog con reseñas y entradas de todo tipo.¹¹

Su primer manuscrito, *El fondo*, fue rechazado por varias editoriales. Con *El increíble Springer* tuvo más suerte: fue editada en 2009 tras ganar el concurso de narrativa que propone anualmente la editorial independiente Ediciones de la Banda Oriental (Montevideo, 2009) y posteriormente reeditada por Estuario Editora (Montevideo, 2014). Se puede pensar en la reedición como una suerte de “sello de relevancia” del libro, o incluso de propuesta canónica. También conviene señalar que *El increíble Springer* no solo fue lanzado con el impulso de un premio de prestigio en la escena literaria local sino que, además, gozó de la celebración unánime de la crítica periodística.

El libro se compone de dos relatos extensos: el que le da nombre y otro titulado “Threesomes”. Si bien los dos cuentos se desarrollan en ambientes muy diferentes —un barrio pobre de Punta del Este, en el primer caso, y un selecto club de golfistas, en el segundo— el autor narra en ambas las historias de personajes ligeramente desclasados, seres solitarios que se enfrentan a acontecimientos que les cambiarán la vida para siempre. “El increíble Springer” narra en primera persona, desde la evocación a su infancia, las andanzas de dos adolescentes (uno francés y otro uruguayo) por los bosques del club de golf y la costa en las afueras de Punta del Este. El segundo relato, “Threesomes”, se construye a partir de flirteos amorosos,

11 <http://tartatextual.blogspot.com>.

mientras se desarrolla un partido de golf entre una turista en bancarrota y un *caddie*. Interpela el progreso cuando se manifiesta como un entretenimiento frívolo y vacío, y señala el coste humano de cierto turismo de élite.

El éxito que cosechó *El increíble Springer* resignificó la obra de González Bertolino. Premiada en Uruguay como parte de un díptico, la *nouvelle* “El increíble Springer” fue republicada en 2015 en Argentina de forma independiente por Entropía, siguiendo las recomendaciones del escritor argentino-uruguayo Elvio Gandolfo, importante mediador entre los dos países vecinos tan estrechamente relacionados por vínculos históricos y culturales. La decisión de apostar únicamente por “El increíble Springer”, sobre un niño que se convierte en un gigante, probablemente se debe a que el marco de este relato apela mucho más al imaginario argentino sobre Uruguay, asociado a ciertos valores como la serenidad y la hospitalidad y a una mirada exótica que va más allá de la realidad. Esta *nouvelle*, modulada por la construcción de una perspectiva infantil ante los hechos que enrarece la visión de lo real, evoca con nostalgia la década de los cincuenta, cuando Punta del Este era todavía un balneario pueblerino, mientras que “Threesomes” se sitúa en una cancha de golf de los noventa, frecuentada por los nuevos ricos del menemismo.

La crítica ha leído este debut predominantemente en clave fantástica, encasillamiento que incomoda al autor pero que sin duda ha facilitado su aún modesta proyección internacional, sobre todo en el ámbito rioplatense y en Brasil. Sin embargo, esta asociación se explica por la forma en que las narraciones de González Bertolino tensionan los límites de lo verosímil, produciendo un efecto fantástico que se produce casi sin hacerse notar, y por el humor surrealista que es otro ingrediente de su escritura. El propio autor subraya una doble deuda estética: dice sentir afinidad con su compatriota, Juan José Morosoli (1899-1957), con quien comparte el realismo introspectivo y la vertiente rural, y estar con otro pie en una cierta narrativa anglosajona (de alguien como Salinger). Llama la atención la profusión de su producción literaria. Dos títulos suyos, *Los alienados* (2009) y *Standard* (2012), aparecieron editados en la cooperativa La Propia Cartonera. Posteriormente, el autor publicó *El fondo* (2013), rescatado por Estuario Editora después del inicial rechazo, *A quién cantan las sirenas* (2013), una selección de diarios personales y reflexiones que se halla en los minilibros de la editorial Trópico Sur,

el policial *Los trabajos del amor* (2015), que pertenece a la colección Cosecha Roja de Estuario y, más recientemente, la ambiciosa novela *Herodes* (2018). Con *Herodes* (con texto de solapa de Gandolfo), el autor marca un giro dentro de su obra. Esta novela sin trama clásica hurga en la mente de un empresario porteño viudo, Montiel, quien vive en una finca en las afueras de Punta del Este en compañía de su hija Pía, que ha quedado paralítica debido a un accidente en el que murió la madre. Algunas secuencias lindan con el género de terror, como cuando la niña de diez años, horrorizada, menstrúa por primera vez. Las referencias a Buenos Aires, Italia o Estados Unidos ilustran en *Herodes* el carácter “fronterizo” de un espacio a primera vista tan limitado como Punta del Este, que al mismo tiempo le permite al autor distanciarse de un fácil universalismo.

Constatamos, entonces, que el consecuente anclaje doblemente periférico (uruguayo, y dentro del Uruguay, a distancia de Montevideo) de González Bertolino, no ha impedido sino que ha favorecido su identificación como voz singular, capaz de descubrir otras caras del interior del país. Esta imagen ha sido reconocida por las instancias de difusión y legitimación, que determinan la posición final ocupada por los autores en la vida literaria; ha motivado por ejemplo la inclusión del autor en la lista de los 39 mejores escritores de ficción de la región (Bogotá39-2017), iniciativa que busca promover el trabajo de escritores jóvenes de Latinoamérica, mostrando su obra al público en general, y que pretende establecer puentes entre las producciones literarias y la industria editorial de los diferentes países latinoamericanos. Queda por ver si tal apertura al exterior, el valor simbólico que le ha otorgado esta inclusión, finalmente le asegura a González Bertolino una mayor visibilidad en el panorama continental y fuera de América Latina.

Conclusión

En este artículo, he querido analizar la incidencia de la particular inscripción de dos escritores uruguayos de presente en la tensión global/local para su praxis narrativa, sus elecciones editoriales y la recepción de su obra. Fernanda Trías encarna de manera emblemática la opción de la extraterritorialidad al residir en el extranjero y elaborar narrativamente su situación nómada. Mi breve estudio

de su trayectoria ha confirmado que su obra encaja en la creciente transnacionalización del imaginario uruguayo, pero como afirmaba Montoya Juárez (2013), más que cultivar su desterritorialización, los escritores uruguayos que han migrado se muestran preocupados por multiplicar los territorios que transitan. Para Trías, habitar nuevos lugares no implica la pérdida de un legado propio de un lugar sino que apunta hacia una relocalización múltiple.

En segundo lugar, presenté a Damián González Bertolino, que parece situarse en los antípodas de Trías. Autor que opera dentro de parámetros nacionales, construye sus novelas en torno a las particularidades de los espacios periféricos. Sin embargo, el éxito relativo de González Bertolino ilustra que un renovado interés por escenarios locales no tiene por qué obstaculizar una inserción en dinámicas de circulación internacional.

En lo que precede, he observado que se dan ciertos cruces entre la producción local, la continental (en cuanto a Latinoamérica) y la transatlántica (el salto a España en el caso de Trías), cruces en donde los dominios nacional (Uruguay) y regional (Río de La Plata) han desempeñado un papel esencial. Ambos autores han pasado su prueba de fuego al haber trascendido más allá de fronteras nacionales sin haber sido integrados en (o asimilados por) la “literatura mundial”. Comenzaron a tener proyección internacional sin necesidad, al menos hasta ahora, de pasar por grandes editoriales y sin sacrificar elementos clave de su figura de autor, resistiendo así a la idea de una globalización hegemónica. Cabe puntualizar, sin embargo, que estos dos casos no se dejan extrapolar, primero porque son específicos, y segundo porque provienen de un ámbito privilegiado: el del Río de la Plata, que posee una de las literaturas latinoamericanas que más se exportan, no solo debido a su propia vitalidad y su larga tradición editorial, sino también por su idiosincrática afinidad con las culturas europeas.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (2008): *El descontento y la promesa: nueva/joven narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- AÍNSA, Fernando (2012): *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- AMOSSY, Ruth (2010): *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BOURNOT, Estefanía (2015): "Rutas y encrucijadas: cronotopos de la narrativa contemporánea latinoamericana", en *Anales de literatura hispanoamericana*, 44, pp. 139-148.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2017): "Formas de vida, destinos globales. Sobre Fernanda Trías, Lina Meruane y Gabriela Cabezón Cámara", en *Revista Iberoamericana*, 83 (261), pp. 823-836.
- (2019): "Desposiciones. La narrativa de Fernanda Trías", en *Cuadernos LIRICO* 20. <<http://journals.openedition.org/lirico/8512>> (9/11/2019).
- ESTEBAN, Ángel y Jesús Montoya Juárez (2011): "¿Desterritorializados o multiterritorializados? : la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI", en Noguerol, Francisca (ed.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-13.
- FORNÉ, Anna (2013): "Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías", en *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*, 11, pp. 219-233.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2018): "Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes", en *Ínsula*, 859-860, pp. 8-12.
- (2019): "Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza", en *Cuadernos LIRICO*, 20. <http://journals.openedition.org/lirico/8554> (9/11/2019).
- GONZÁLEZ BERTOLINO, Damián (2014): *El increíble Springer*. Montevideo: Estuario.
- (2018): *Herodes*. Montevideo: Estuario.
- HAESBAERT, Rogelio (2004): *El mito de la desterritorialización*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- LAGOS, José Gabriel (2009): "Nuevas generaciones de narradores uruguayos", en *Todavía*, 22. <www.revistatodavia.com.ar/todavia25/22.literaturanota.html> (1/11/2019)
- LOCANE, Jorge J. (2018): "Por una sociología de las ausencias en la literatura mundial", en Gesine Müller, Jorge L. Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 189-198.

- MAINGUENEAU, Dominique (2015): “Escritor e imagen de autor”, en *Tropelías*, 24, pp.17-30.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de *La vista desde el puente* de Ramiro Sanchiz”, en *Cuadernos LIRICO*, 8. <http://journals.openedition.org/lirico/996> (3/11/2019)
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Posture littéraire. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine Érudition.
- MORA, Vicente Luis (2014): “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (2), pp. 319-343.
- NOGUEROL, Francisca (2008): “Narrar sin fronteras”, en Montoya, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-33.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral.
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- TRÍAS, Fernanda (2001): *La azotea*. Montevideo: Trilce (1ª edición).
- (2013): “Bienes muebles”, en Trías, Fernanda y Andrés Barba, *[Des]Aires*. New York/Santiago de Chile: Brutus editoras.
- (2014): *La ciudad invencible*. Madrid: Demipage.
- (2017): *No soñarás flores*. Montevideo: HUM.
- (2018): “Escribir es como rasparse las rodillas durante una peregrinación” (entrevista). *Eldeber*. https://eldeber.com.bo/4291_fernanda-trias-escribir-es-como-raspase-las-rodillas-durante-una-peregrinacion (05/05/2019)
- WALDMAN, Gilda (2017): “Vida y pensamiento desde la extranjería”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 62 (230), pp.359-366.

La desmemoria del pacto neoliberal: la narrativa chilena del tercer milenio

FERNANDO A. BLANCO
Bucknell University, Lewisburg

Saltaditos. Un domingo sí y el otro no, así empezaron mis muertos sin ninguna disciplina, fin de semana por medio y otras veces dos seguidos, sorprendiéndome sin falta en los lugares más extraños: tumbados en los paraderos, en las cunetas, en los parques, colgando de los puentes y los semáforos, flotando rapidito Mapocho abajo, en cada rincón de Santiago aparecían los muertos dominicales, cadáveres semanales o quincenales que yo sumaba metódico y ordenado.

La Resta, ALIA TRABUCCO

Los niños no mienten, pero a quien se les cree es a los adultos.

Qué Vergüenza, PAULINA FLORES

Un comienzo

La producción literaria chilena estuvo marcada en las últimas décadas del siglo xx por lo que podemos llamar una “escena estructural de memoria”. Definida por tres grandes horizontes imaginarios, este macrorrelato como la llamara Dominick LaCapra (2000)

dio cuenta de los diferentes modos de simbolización del pasado autoritario (1973-1990) y su reedición neoliberal (1990-2019). Los modos testimonialista en la novela y sus subgéneros, el diario, la carta pública, la confesión, alternaron las posiciones de sujeto y el tratamiento de la materia mnemónica en diferentes generaciones de escritores (actores sociales) relevando principalmente el enlazamiento perverso del estado —omnipresente— con la díada víctima-victimario en dictadura y post dictadura. El ejercicio del recordar se presentaba entonces con variaciones del punto de subjetivación, el que incluía posiciones como las del torturador/a, la víctima, el victimario, el traidor/a, o el/la cómplice en sus dimensiones individual y colectiva. La novela del periodo produjo también una serie de obras cuyo eje era la experimentación emancipadora con el lenguaje junto a la revisión de otros tipos de sujeción, en particular, aquellas estéticas en las que, desde el género, se problematizaron los contratos subjetivos y materiales (laborales y sexuales), mediados por el ideogema del patriarcado occidental en su declinación estatal-militar-capitalista. Un tercer grupo de relatos fue el resultante de la intervención de los mercados del libro por las transnacionales una vez recuperada la democracia formal con la integración de una serie diversa de autores dispuestos en nichos prefabricados de consumo. La inmensa variedad del repertorio temático editorial de ese momento se homologó al del ejercicio de la ciudadanía sexual y cultural integrándolo al fenómeno comercial de “la nueva narrativa chilena.” Literatura de mujeres, literatura gay, literatura McOndo fueron algunos de los rótulos con los que autores como Marcela Serrano, Isabel Allende, Elizabeth Subercaseaux, Alberto Fuguet, Pablo Simonetti, Andrea Maturana, René Arcos Leví, circularon en ese momento al amparo de críticos como Ignacio Valente desde *El Mercurio* o Marcelo Orellana desde el desaparecido diario *La Época*. En este contexto, los nombres de Roberto Bolaño (1953-2003), Diamela Eltit (1949) y Pedro Lemebel (1952-2015) surgieron como referencia obligada para la crítica y los públicos lectores, el global, el feminista y el paria; mientras las teleologías literarias dentro y fuera de la academia seguían ordenándose bajo principios funcionalistas de diverso cuño. Nos encontrábamos entonces, en este tiempo neoliberal, enfrentados a una literatura que reponía el gesto testimonial y autobiográfico de primera y segunda generaciones en clave íntima, privada y mercantil. Para el crítico

chileno Rodrigo Cánovas era esta la generación de los huérfanos y en ella cohabitaban imaginarios y sistemas literarios (naturalismo, realismo social, realismo sucio, postvanguardia) sostenidos en subgéneros como los del melodrama, el folletín, el policial, el cine y el relato de viaje (1997).¹ Sin embargo, la vuelta al sujeto se anunciaba ya a finales del siglo con la insistencia de la necesidad de producir vidas consonantes ética, estética y políticamente con la nueva circunstancia social-tecnológica *glocal*. La inflación de la primera persona consolidada en la relación entre relato y experiencia, así como los diferentes registros del testimonio se impusieron bajo la modalidad de la autoficción. Este rasgo, aparentemente especulativo, es en realidad continuidad del ejercicio autorreflexivo en el que lo social ingresa vía la subjetividad al espacio del relato (Arfuch 2002), marcador ineludible de las generaciones del testimonio desde Miguel Barnet hasta Rigoberta Menchú.

A este último rasgo viene a sumarse, con la llegada del tercer milenio, una autoría que se reposiciona levantando un cuarto horizonte imaginario nutrido de las nuevas condiciones sociales impuestas por el neoliberalismo. En él, vemos el advenimiento de pactos y contratos entre sujetos marcados por una inédita variabilidad del goce caracterizado por la fantasía neoliberal de la *elegibilidad* en el mercado. Esta condición definida por la marca autoficcional se perfilará por medio de sus variaciones étnicas, raciales, sexo-genéricas, ideológicas, de clase e incluso geopolíticas haciendo que las elecciones corporales, amorosas, vitales, económicas, sexuales ya no respondan a nociones humanistas disciplinadas sino a afanes liberados sostenidos en una imaginaria soberanía.² Recurrente en estos autores será la pregunta por los cambios en la noción de trabajo, los modos de la precariedad, la redefinición de la categoría de ley subjetiva, la exploración de lazos sadomasoquistas y, por supuesto,

1 Trabajos como los de Idelber Avelar (2000) y Aníbal González (2012) se refieren a la producción postdictatorial caracterizándola en clave alegórico-melancólica o antinostálgica y transnacional, respectivamente.

2 Me refiero aquí a la diáspora de escritores latinoamericanos que por diversas condiciones de violencia e inestabilidad social y económica en sus países emigrará a los Estados Unidos, México, España y Europa occidental a partir de los 90, produciendo desde allí obra que tensionará la idea de literaturas nacionales. Emblemáticos son los casos del propio Roberto Bolaño para Chile o de autores como Santiago Roncagliolo, Daniel Alarcón, Gabriela Wiener para el Perú.

la presencia del fantasma del pasado interrogada como relato por el movimiento social en el hambre del acontecer en sus dimensiones íntimas (la familia) y públicas (el estado-mercado). Como plantea el crítico Daniel Noemí, en su libro *En tiempo fugitivo* parafraseando al Marx de la dialéctica revolucionaria: “El pasado está cargado con explosivos que estallan inesperadamente en el presente” (12). Este artículo mapeará las tensiones entre generaciones, sus disputas y estéticas prestando especial atención a las poéticas emergentes de esta cuarta ola narrativa en Chile.³

Chile 3.0

La caída de la interpelación dictatorial parecía anunciar junto con la recuperación de la democracia el advenimiento de un segundo momento utópico, uno al que Slavoj Žižek ha calificado de “milagroso” (2014). El atravesamiento imaginario de todo un mundo social con la promesa del acceso recobrado a la libertad dejaba el registro de las trasgresiones y la resistencia reducido a su síntoma privilegiado en el capitalismo tardío, el ruido hedonista de una capacidad inédita de consumo sustentada en la deuda. Es este el ruido que no marcaba más que el retorno a la “edad feliz” en la que los individuos se integran en regímenes de maximización de sus capacidades de trabajo a un sistema de explotación que sostiene su goce. La utopía es ahora neoliberal.⁴

3 Durante el año 2018 se publicaron 871 piezas narrativas, contando por el 10.01 % del total del mercado editorial. La década anterior, 2000-2010 registró un total de 12.072 títulos publicados en soporte papel. En 2010 el número de títulos en literatura chilena fue de 272. Para una información detallada, consultar <https://camaradellibro.cl/wp-content/uploads/2019/01/Informe-ISBN-2018-Digital.pdf>

4 En el momento en que finalizo este texto en mi país se cumplen 22 días de la llamada “revolución de octubre.” Tres semanas que comenzaron con una protesta estudiantil por la subida del tren subterráneo el 18. La represión policial ejercida por el gobierno, absolutamente desproporcionada, acabó en la promulgación del estado de emergencia para tratar de detener lo que en ese momento comenzaba como uno de los estallidos sociales más impresionantes de los últimos cuarenta años. Ya no sólo eran los estudiantes o las mujeres los que estaban en las calles, sino una gran mayoría del país que se organizaba para protestar contra el abuso y la humillación sistemáticas ejercidas por uno de los modelos neoliberales más extremos del capitalismo tardío. La utopía neoliberal, el oasis latinoamericano

Claro está, no es el único espacio al que se retrae el sujeto. También lo hace sobre sí mismo. No se me malinterprete. Me refiero aquí a la reflexión que da cuenta de lo que Butler, siguiendo a Adorno, resume en la pregunta “¿cómo es posible llevar una buena vida en medio de una mala vida? Dicho de otro modo, la pregunta de Adorno vincula la conducta ética o moral con la existencia en ella de un fenómeno social que la modula, en la que el sujeto se encuentra siempre y en todo momento relacionado con otros” (Butler 194). En el momento neoliberal de esta literatura, el fenómeno que observo en ella, de manera transversal, es el de la presencia de una reflexión orientada por la pregunta sobre los estragos del pasado en el presente, y sobre todo del presente en un presente anestesiado. Pasado articulado desde una intimidad singular. Es precisamente del registro subjetivo del goce entre fantasma, imaginario, fantasía e ideal del que la narrativa seleccionada para este trabajo se hace cargo, pasando revista a obras y autores definidos por la marca autoficcional. En todos ellos esta se halla desplazada hacia la recuperación de otras *vidas precarias* en un gesto movilizador del nudo traumático—escrituras, estéticas y políticas del trauma y su causa— hacia programas literarios más atentos a las expresiones imaginarias y materiales del deseo, el goce y sus declinaciones biopolíticas en el contexto de un capitalismo desbocado. Estos programas escriturales están concebidos además en torno a una reflexión que implica lo esbozado más arriba por Butler: “dicho de otro modo, esta vida que es mía me devuelve el reflejo de un problema de igualdad y de poder y, en un sentido más amplio, de la justicia o injusticia de esa asignación de valor” (201). Vidas entrampadas entre las condiciones materiales de sujeción y la imposición de regímenes discursivos disciplinantes sostenedores del lazo social. Así, dos ejes fundamentales sostendrán el trabajo escritural de estos años. Por una parte, la falta del significante para el fantasma del Golpe, no por su condición traumática de falta de relato, sino por la falta en ser del sujeto en él. De esta manera el Golpe interpela, pero no estructura, más bien acomoda al sujeto a un escenario posible en donde producir fantasías respecto de sus propias pulsiones; es el espacio que le queda en el tiempo saturado

del presidente Sebastián Piñera, gestado en las postrimerías de la Guerra Fría e instalado ideológica, militar y materialmente a través de la intervención norteamericana en los años 60-70 en la región, hoy está ardiendo.

de las economías neoliberales: el nuevo discurso del Amo lacaniano. De otro modo dicho, el proceso imaginario de la simbolización –la creación misma– es relevada en estos autores de una forma mucho más erotizada, haciendo del significante el hecho primordial de una resignificación constante del fantasma y de sí mismo. Por otra parte, la dimensión de lo social se imbricará en el “trabajo de sujeto”, ya no de “memoria”, sino de pura ficcionalización en tanto múltiples posiciones históricas que constituirán el sentido-goce de advenimiento del significante. Esta afirmación da forma, con diferencias entre ellos, al trabajo de tres de los autores que aparecerán en este trabajo, me refiero a las narrativas de Carlos Labbé (1977), Alia Trabucco (1983) y Paulina Flores (1988)

Panoramas

Las novelas *Mapocho* (2002), *Space Invaders* (2013) de Nona Fernández (1971), *Camanchaca* (2012) y *Racimo* (2014) de Diego Zúñiga (1987), *La Resta* (2015) de Alia Trabucco (1983), *Sprinters* (2016) de Lola Larra y *El futuro es un lugar extraño* (2017) de Cynthia Rimsky (1962) parecerán ser la continuidad natural del ideario de las poéticas de la memoria trazado por las generaciones anteriores, aquello que Verónica Gariboto nombra como “el paradigma de la memoria” (27). En todas ellas el fantasma del Golpe –y me refiero a la categoría lacaniana del fantasma, esa ficción fundante siempre incompleta, en la que el yo cartesiano y consistente ha sido reemplazado por un significante inaprehensible–, aparece no ya como un hecho, sino como una estructura que es a la vez punto de mira y punto de fuga, un dicho, un mero enunciado. Una ficción. Este trazado imaginario del decir les irá indicando de qué modo son percibidos mientras son vistos al ir a habitar la historia contada marcados por la circunstancia coyuntural que los contiene. Dicho más simplemente, son los propios narradores los que se vuelven autoconscientes de su propio carácter ficcional –compartido con el del Golpe mismo– y es desde esa perspectiva desde donde interrogan a la historia desdoblada que les interpela en su falta de veracidad y consistencia. Esta falta no es otra más que la ley que dicta las formas en las que se juega el deseo para cada sujeto

en su afán de acontecer de la forma más apropiada a cada uno en su circunstancia o, de otro modo dicho, la producción de un significante. Es lo que Lacan denomina el fantasma, destacando la relación del sujeto del inconsciente (borrado) con aquello que causa su goce, dividiéndolo. El trabajo de ficción entonces es sobre su propio yo. Uno que surge de la intersección de los contenidos de la memoria no disponibles, opuestos a las retóricas del recordar, explicándose en ellos por una causa esquivada, ausente. Esta variación, desde una causa material a una hermenéutica, ha movilizó la causa lineal de la intervención extranjera en contubernio con las élites de derecha y parte del ejército para destituir a Allende hacia esta otra causalidad, que va a ir otorgando consistencia estética a estos nuevos relatos del Golpe. Esta otra causal ya no es descriptiva, sino que interpretativa y se corresponde con la creación misma, con una lengua consciente de que hay algo que se ha escapado a la simbolización y que debe ser recuperado. Las escrituras de Bolaño, Eltit, y Lemebel son un claro ejemplo de esta posición. En particular, los dos últimos autores cuyo trabajo con lo “intersticial” en Eltit y con “la lengua marucha” en Lemebel son sintomáticos de su afinidad con la necesidad de evadir el adoctrinamiento de la simbolización y su consiguiente anulación.

Pero retomemos nuestro asunto central. En todas estas novelas que comentamos, el peso político de la interpelación del recuerdo de la historia para el sujeto ha sido alterado con mayor o menor suerte literaria en el plano de la representación por alguno o varios de los siguientes factores:

- 1) La materia ideológica del recuerdo se ve movilizó por el recurso a diferentes subgéneros como el del viaje, la investigación periodística, la novela polifónica, o la de los subgéneros de la intimidad, con la consiguiente desrealización de la historia traumática; algunos investigadores hablan de las “novelas del desarraigo” en clave nostálgica-reflexiva enfrentadas al gesto melancólico de la generación precedente (Willem 2013);
- 2) Los protagonistas son reposicionados por la estructuración de una investigación (histórica, policial o personal) mediante la cual el narrador transforma en objeto de su trabajo estético las vidas de otros;
- 3) La consistencia psíquica del recuerdo-archivo es alterada por su libidinización temática y subjetiva. La sanción moral de la me-

moria ha sido intervenida o reemplazada por una exaltación de otro tipo, erótica, deseante, interpelada por dimensiones íntimas del goce del lado de la creación autogestada.

Dos preguntas básicas surgen de la combinatoria de estas posibilidades: ¿qué es lo que esta historia quiere de mí? Y ¿de qué modo el trabajo de mimesis es capaz de sortear estructuras de relato que preceden y dan forma a la escritura?

Los relatos

Comienzo por Diego Zúñiga. *Camanchaca* es una novela fragmentaria en su composición cuyo recurso al género del road trip –la secuencia de escenas y sus tiempos remiten al lenguaje cinematográfico– le permite evadir el peso de las convenciones de la narrativa de memoria propio de las generaciones precedentes implicadas con el mandato justicialista-reparatorio. Común también a otras poéticas del periodo –pienso aquí en filmes como *Machuca* (2004) o *Tony Manero* (2008)– en las que el personaje principal masculino significa una masculinidad agredida o debilitada. En la novela, un chico obeso es sometido a las violencias del goce de otros, peripecia que está inscrita en el imaginario del viaje tanto por el territorio nacional en dirección al Perú, como por el recorrido paralelo que hace su padre de la toponimia que alegoriza la historia traumática de la dictadura. En lo íntimo, el gesto perverso del abuso se habilita en el incesto entre los adolescentes masculinos y sus respectivas madres, recurso que es mediación narrativa y afectiva, además de motivo recurrente de una cierta sociabilidad expuesta en maternidades anómalas de mujeres precarizadas. El trabajo de la subjetivación del adolescente resulta en una derivación del *Bildungsroman* haciendo de la novela un proceso formativo. Su segunda novela, *Racimo* (2014) vuelve a la historia del asesino en serie de Alto Hospicio.⁵ Entrelaza críme-

5 Los crímenes de Alto Hospicio corresponden a una serie de asesinatos de mujeres adolescentes ocurridos en la localidad de Alto Hospicio en el norte de Chile a comienzos de los 2000 a manos de un psicópata llamado Julio Pérez Silva. Las teorías sostenidas por la prensa e incluso el gobierno en la época, hablaban de abandono de hogar, trata de blancas, prostitución infantil y ponían el acento en la condena de las adolescentes, todas ellas en condición de riesgo social.

nes políticos con la excusa gubernamental de trata de blancas y redes de prostitución en la pesquisa que un fotógrafo y un reportero hacen de la desaparición de catorce mujeres, niñas y adolescentes entre 1999 y 2001. Del mismo modo, la novela *Sprinters* (2016) de Lola Larra⁶ narra el desplazamiento de la protagonista, una documentalista en busca de una historia que nos lleva al sur de Chile, hasta la Colonia Dignidad, para investigar los crímenes pedófilos del jerarca del centro, Paul Schäffer. Es una novela de archivo, en la que se combinan diferentes géneros narrativos, la novela gráfica y el testimonio de casos de corte en contra del llamado “tío Paul”. Estas narrativas, junto con la novela *Mapocho* de la dramaturga y escritora Nona Fernández, curiosamente imbrican la sexualidad, el abuso sexual y la reconstrucción de un crimen y su historia. En este sentido exhumatorias, exponen en la trama simbólica y pública el abuso como una constante que reflexiona sobre los condicionantes sociales que han pervertido la noción de libertad en las sociedades contemporáneas empoderando instituciones e individuos frente a la labilidad de la trama social neoliberal. La pregunta que parecen hacernos apunta a explorar la debilidad de la ley normativa como condicionante central de la construcción de los vínculos o lazos sociales antes y después de la implementación material y discursiva neoliberal. Los individuos protagónicos de estos textos colocan la transgresión como un tipo de experiencia común implícita en el proceso de crecimiento económico en condiciones de desigualdad estructural colectiva pública e íntima haciendo que el lazo entre goce y libertad produzca este tipo de conductas. El abuso es una transgresión que puede ser gozosa o dolorosa pero que en ambos casos implica la injerencia de la ley y por ende de contratos sociales –personales, afectivos, prescriptivos–. Asuntos como la gobernabilidad, la democratización, el mal y los modos de la inclusión social aparecen reinterrogados a la luz de estas narrativas del abuso y de algunos de sus psicopáticos protagonistas. El presupuesto del que partimos para apoyar esta interpretación es que las articulaciones sociales que antes proporcionaba el modelo del Estado-nación se han desvanecido. El Estado no se hace más cargo de nada, ni de la

6 Acaba de obtener el premio Andersen por la novela ilustrada *Al Sur de la Alameda* (2014) en la que narra lo que ocurre en un colegio en toma durante las movilizaciones estudiantiles de 2008.

salud, ni del bienestar social, ni de la educación, estas responsabilidades han sido transferidas, primeramente, a la familia y para nuestro asunto al individuo, quien ahora asume la potestad absoluta detentada anteriormente en lo público por la ahora adelgazada administración gubernamental. Estas novelas probarían este cambio de registro en la concepción y ejercicio de la libertad o quizás el de una soberanía no transferida. La soberanía del perverso.

Zúniga y Larra

En *Camanchaca*, la primera novela de Diego Zúniga, el viaje desde Santiago a Tacna del protagonista y su padre por un problema dental nos presenta otra manera de evadir el dictum del relato traumático de la dictadura. La intención principal del doble movimiento subjetivo y material del protagonista es rehacer el lugar de la niñez, sordo a los relatos que el padre hace de sitios marcados por la historia reciente del país. En otras dos de las novelas comentadas en esta sección, *Racimo* y *Sprinters*, se superponen dos elementos análogos. Por una parte, el tratamiento literario de vidas adolescentes en “riesgo social”. Desde la perspectiva del Estado las catorce adolescentes de Alto Hospicio en la novela de Zúniga merecían en cierto sentido su destino. Desde el sistema literario la mirada naturalista sobre el material narrado es evidente. La niebla matutina —camanchaca— vela como fantasma los crímenes de vidas que están llamadas a ser trágicas en tanto prescindibles, prefigurando su muerte. La estructura psicopática del asesino en serie es la de la respuesta estatal, y el enlazamiento entre género y fatalidad hace resonar el asunto del feminicidio. La novela se estructura entonces alrededor de la noción de abuso sexual e investigación —en cierto modo la deuda con Bolaño está presente con *Detectives Salvajes* y *2066*— configurando un mundo en el que el horizonte viene dado por las condiciones estructurantes y cognoscentes de la violencia de la precariedad. Lola Larra (seudónimo de Claudia Larraguibel, 1968) nos entrega en *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* un relato acerca de los casos de pedofilia y abuso sexual allí ocurridos. El enclave chileno-alemán fundado en 1961 por el exmilitar nazi Paul Schäfer, centro de detención y tortura durante la dictadura, fue escenario de varios casos criminales que incluyeron torturas, tráfico de armas, violaciones e incluso entrenamiento

paramilitar. La novela, un texto híbrido, mezcla de crónica, guión de cine y novela gráfica (Rodrigo Elgueta) da cuenta de la historia de dos de los muchachos elegidos como “esclavos” por Schäffer, los llamados *sprinters*. La anécdota central es nuevamente un viaje, esta vez de investigación periodística para la realización de una película. En este recorrido la propia autora autofigurada entrevista a una colona de la villa, Lutgarda, para desentrañar la muerte de uno de los jóvenes. Sexualidad y memoria se conjugan aquí para repensar un determinado tipo de esclavitud. Un modo de vida en el que “la muerte social” de los jóvenes elegidos por Schäffer hace resonar los crímenes cometidos durante la dictadura al superponerse en la Colonia la complicidad del régimen de Pinochet con la impunidad del jerarca. A pesar de ello, la novela se adentra en la experiencia de la vida en zonas límites de los colonos, en particular de aquellos que van a ser parte del séquito sexual de Schäffer. La vida entonces como plantea Butler es “algo dañado” (203), algo que debe tener su archivo. El gesto testimonial es evidente y la adscripción al modelo de las narrativas de la memoria de Gariboto se cumple a cabalidad aunque el material narrado recoja desde el gesto desarchivador o contradocumental, no el trabajo de duelo, sino vectores como la manipulación ideológica y la explotación económica y sexual de los protagonistas y los habitantes de la Colonia.

En un tono diferente, quizás la más interesante de esta primera selección de textos sea la novela de Alia Trabucco, *La resta*. En ella se nos presenta una historia en la que tres voces batallan por resolver enigmas de sus respectivos pasados. El primero es matemático, o por lo menos así lo parece, pues Felipe, el narrador de estas secciones, está empeñado en completar la resta de todos los muertos que va encontrando y de la que acabará siendo el último. La cifra que lo obsesiona al parecer es la de los 1210 desaparecidos en dictadura. Iquela, por su parte, nos lleva a descubrir la historia de su padre, militante del MIR quien ha sido quebrado en una sesión de tortura, entregando a su compañero y padre del otro narrador, Felipe. De manera paralela, un tercer personaje, Paloma, hija de otra pareja de ex miristas, se involucra sexualmente con Iquela, la relación se ve interrumpida por su regreso a Alemania. Tiempo después retorna a Chile con el cadáver de su madre, Ingrid, para enterrarla allí. Los protagonistas de este relato de Trabucco encarnan como *hijxs* a los tres tipos de víctimas del estado militar: el desaparecido, el torturado

y el exiliado. La peripecia central del texto es el periplo del viaje que emprenden los tres adolescentes a Mendoza donde ha sido desviado el avión que traía el cuerpo de la madre debido a la lluvia de cenizas que cubre la capital chilena y su aeropuerto. Lo que resulta interesante de esta novela, además de su factura impecable, sostenida en la parodia de tres géneros, el *Bildungsroman*, la novela del *coming-of-age* y la novela de viaje, es el trabajo de desmemoria con los imaginarios del pasado. La condición espectral de la urgencia matemática de Felipe materializa la ficción del fantasma del Golpe que los tres adolescentes comparten. Esta ficción, o como la definiría Josefina Ludmer, esta *realidadficción*, es la que les permite construir el presente. El viaje esperpéntico emprendido para atravesar la cordillera en una vieja carroza funeraria acompañado de experiencias psicotrópicas y sexuales diversas se nutre de la deuda con el pasado y la interpelación que un cadáver impone sobre ellos. Son justamente los muertos los verdaderos protagonistas de la novela, como en el mundo del Rulfo, pero hablados por sus hijos. Este vicarismo narrativo, mediado por Felipe, Iquela y Paloma, es la investidura imaginaria con el que se evita el encuentro traumático (propio de la novela de conversión o de retorno de lo reprimido del primer y segundo testimonios) para exponer en escena el deseo de cada sujeto como un acto doble: el de la creación de un sentido y el de su posterior anulación. Al final de la novela, Felipe abandonará a las dos mujeres en Mendoza para desmaterializarse literalmente en su retorno fantasmático a Santiago. Ha concluido el ritual y él es el último muerto en ser restado. Un muerto de cordillera como tantos otros aún a medio camino entre los Andes y el lugar de su desaparición. Su deseo de ser-para-la-muerte se ve así completo.

Hasta aquí he comentado novelas que de una u otra manera y con diferentes estéticas enfrentan el acto de narrar el pasado traumático de la dictadura recurriendo a estrategias narrativas que movilizan el componente ideológico del testimonio para responder a la cuestión del trauma recurriendo a un cambio de género narrativo en el que la inclusión de la sexualidad, la intimidad y el abuso permiten a estos narradores explorar dimensiones afectivas, subjetivas, intersubjetivas e interobjetivas en la cotidianeidad diaria de intimidades no normativas. Me refiero aquí tanto a experiencias individuales identitarias no hegemónicas como a experiencias colectivas que podrían definirse como “regularly hidden-in-plain-sight

politically engaged work” (Greig y Seigworth 7) y que rebasan el relato del trauma ideológico-militante en clave de acontecimiento. A continuación, presentaré agrupadas otras narrativas del periodo.

Notas sobre abuso y trabajo

Este tipo de textos aborda la noción de trabajo para reflexionar sobre los efectos subjetivos que sus formas asalariadas e informales tienen sobre el sujeto. A diferencia del modelo planteado por Diamela Eltit en *Mano de Obra* o *Sumar*, su última novela, en la que la condición de abyección del sujeto desideologizado es el eje del mundo narrado, en textos como *Quiltras* (2016) de Arelis Uribe (1987), la escritora trabaja con las clases populares. Las historias van entretejiendo las rutinas amorosas, laborales y sociales de sus protagonistas sometidas a una educación sentimental violenta e injusta. En *Qué Vergüenza* (2015) de Paulina Flores (1988), una colección de relatos explora las vidas de hombres en los que la desposesión económica impuesta por la racionalidad neoliberal los sitúa como “trabajadores prescindibles y descartables para los que la expectativa de una vida estable parece cada vez más lejana” (Butler 203). Junto con esta condición colapsada del horizonte laboral cae la propia masculinidad. Los personajes principales de varios de los cuentos de la colección se presentan como machos acabados, precarizados, desvirilizados y abandonados por sus mujeres. Es a través de la mirada de sus hijas que asistimos a su falla, a veces con una intención redentora, otras orientadas a su castigo. Los protagonistas masculinos de algunos de estos relatos experimentan una serie de rechazos que van minando su autoestima viril —las expectativas asociadas a ella—, abatidos por “las fuerzas impersonales de oferta y demanda que se les imponen a los obreros vulnerables en periodos de recesión” (Bourgois 498). La marginación de estos sujetos no es slo estructural, no hay cabida para ellos en los trabajos disponibles, sino subjetiva. El desempleo se ve intensificado por el horizonte temporal en el que se habita, haciendo que el debilitamiento de la masculinidad se verifique en la competencia etaria, racial y de clase de hombres más jóvenes. Al mismo tiempo la anulación subjetiva y el daño psíquico se trasladan hasta la intimidad, donde la percepción de la propia vida solo responde al significativo fracaso. La otra vertiente de cuentos pre-

sente en el volumen de Flores se entronca con la narrativa de Marta Brunet (1897-1967) y más recientemente con la de Andrea Matu-rana (1969), Lina Meruane (1970) y Andrea Jeftanovic (1970). En ellos vemos nuevamente la constante del abuso sexual, en particular dentro del núcleo familiar y en los lugares de trabajo. La anécdota sirve aquí para introducir una lectura feminista de corte materialista sobre el capital y su intrínseca relación con la clase social. Pero no es la clásica crítica al patriarcado, sino más bien una revalorización de la sexualidad y el género en relación con las razones por las cuales se ejerce el abuso. Flores también trabaja con la violencia sexual a plena luz en la invisibilidad de lo cotidiano. Un paseo de una menor a la playa con un amigo o familiar, un encuentro fortuito en el parque, una joven en una situación psíquica comprometida le permite reflexionar sobre la vulnerabilidad históricamente asociada al cuerpo femenino (aunque ya hemos visto en Larra y Zúñiga que no es exclusivo de las mujeres). De este modo las narrativas de este periodo están más atentas a la exposición de los cuerpos en contextos familiares o de vida diaria (Eltit también aquí es una referencia) que a la de su vulneración en espacios de detención o vigilancia o en la misma calle.

Notas sobre novelas anómalas

En esta categoría incluyo el trabajo de Lina Meruane, quizá la más cercana de las chilenas a la estética del escritor peruano, avecindado en México, Mario Bellatin. Hago el alcance pues el tema de la enfermedad y la condición posthumana se hermanan en ambos proyectos escriturales. *Sangre en el ojo* (2000) es una obra de relojería malsana. Todo en ella está calculado, desde el lazo sadomasoquista con su pareja-enfermero —la reminiscencia del Puig de *Maldición Eterna* es evidente— hasta la animosidad materna, vínculo que queda destrozado en el acontecer novelar. Meruane se entrega a desbaratar los roles de género, pero en particular a elucubrar sobre el mal, pero no el mal ético sino el mal del bios, que bien puede llevar al otro. También *Leñador* (2013) de Mike Wilson (1974). Una novela etnográfica en la que se explora el mundo de los leñadores del Yukón en Canadá. Obviamente, una novela corrida del territorio nacional que se construye a espaldas de la tradición chile-

na, bebiendo en cambio de la formación anglosajona de su autor. Diario de viaje a la vez que novela de educación, *Leñador* se perfila como una novela de formación, con un cierto dejo nostálgico del *Bildungsroman* y de una testimonialidad despolitizada, en la que la experiencia es el eje de la observación. Una etnografía literaria que exhibe experiencias desgajadas del posicionamiento subjetivo en la historia reciente del país.

Una narrativa que merece ser destacada en este apartado es la de Carlos Labbé (1977). Seleccionado entre los mejores narradores jóvenes por la revista *Granta* en 2010 junto con autores como Samantha Schweblin, Santiago Roncagliolo, Lucía Puenzo, Alejandro Zambra o Andrés Neumann, Labbé ha levantado una sólida obra, quizás una de las más prolíficas de su generación aunque con una recepción desigual. Dueño de un particular estilo literario, la poética de Labbé nos lleva por derroteros diversos en los que explora tradiciones literarias, géneros diversos y modalidades de voz y voces en contrapuntos narrativos en los que el lenguaje es tema y rema de su poética. La estética de su obra se presenta como un *continuum* orgánico que se autogenera y multiplica en el seguimiento de la materia poética. Su posición en el extranjero le hace solidarizar con otras escrituras diaspóricas como las de Augusto D'Halmar (1882-1950), María Luisa Bombal (1910-1980) y Fernando Alegría (1918-2005) e incluso con la del propio Mauricio Wacquez (1939-2000), aunque sus estéticas sean radicalmente opuestas. En una entrevista inédita con el autor la pregunta por la escena de memoria lo hace plantear lo siguiente:

La teoría de la narrativa de los hijos para mí es una cobardía moral de mi generación y una miopía neoliberal de la crítica, con base en la transa concertacionista que indica que todos perdimos en los 90, que el capitalismo está en todas partes –incluso en el lenguaje que crea la memoria– y que eso nos impide disentir con cualquier discurso. Nos infantiliza y nos mete en el conveniente discurso de la derrota de Bolaño y de sus críticos canónicos como aprendices, aprendices de derrotados. Disiento profundamente, también, con que se hable de generación; mis libros están más cerca, en Chile, de D'Halmar, de Bombal o de Fernando Alegría que de Fuguet o de Zambra o de Costamagna.⁷

7 Entrevista inédita.

El eclecticismo narrativo de Labbé así como su asombrosa pulsión escritural lo colocan en un lugar excéntrico del panorama que hemos venido dibujando en este ensayo. Su poética resulta particularmente atractiva. En sus propias palabras:

El trabajo en el escritorio, por decirle así, es fundamental para conseguir la consistencia estética que busco en cada uno de mis libros y entre ellos: 1) ajustar cuentas con los tiempos pasados a través de reformular de manera personal formatos anteriores como si fueran un pentagrama que yo interpreto (la tecnología de internet en *Pentagonal*, el periodismo neoliberal en *Navidad y matanza*, la música de Messiaen y la genealogía en *Libro de plumas*, el taller universitario en *Locuela*, el libro sagrado en *Caracteres blancos*, el informe académico y el libro juego en *Piezas secretas contra el mundo*, el relato radial deportivo en *La parvía*, la música pop y rock en *Coreografías espirituales*, la épica fantástica en *Viaje a Partagua*, etc); 2) hacer comunidad con la lectoría que siempre es mi presente, mediante el constante uso de dispositivos de apelación y de alternativas narrativas para abrir el relato a cooperaciones en la construcción de significado con quien lee; 3) aventurar posibles futuros locales y generales, humanos y no humanos, por medio de la exploración narrativa del colectivo, en las muchas formas que se nos manifiesta, desde la pareja de tres al equipo deportivo, desde la experiencia sagrada hasta la comunidad del oficio.⁸

Notas sobre novelas de la diferencia sexual

Un gran número de textos producidos en estas primeras décadas del siglo muestran personajes abiertamente LGBTQ+. A nombres como los de Juan Pablo Sutherland (1967), Jorge Marchant Lazcano (1950), Mauricio Wacquez (1939-2000), Pablo Simonetti (1961) o Pedro Lemebel (1952-2015) se suman ahora los de Pablo Fernández (1978), Francisco Molina (1992), Natalia Berbelagua (1985) y Juan José Richards (1981). Curioso resulta observar que en ninguna de ellas se tratan los temas presentes anteriormente en esta tradición. Pareciera ser que el PrEP ha hecho desaparecer al SIDA y que los derechos de las minorías ya no son material novelar. Se repite la tendencia a la pequeña historia, en este caso, amorosa. La sexualidad habría perdido en estos autores su carga disruptiva, acomodándose al cada vez menos riesgoso aburguesamiento multicultural neolibe-

8 *Ibid.*

ral. Excepción sería el trabajo del escritor y activista de la disidencia sexual José Carlo Henríquez y su volumen de crónicas *Soy Puto* en el cual desde una propuesta narrativa cercana al postporno feminista se aboga por el reconocimiento del trabajo sexual y los derechos laborales asociados a él.

Un panorama siempre implica una selección y en este caso una muy amplia pues en la última década son más de ochocientos los títulos publicados en novela chilena. Y aunque no soy pesimista pero sí cí-nico, valgan estas notas como una advertencia sobre el quehacer literario en un país donde todavía sobran los muertos y faltan ficciones.

Bibliografía

Ficción

- FERNÁNDEZ, Pablo (2016): *Piquero*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- FLORES, Paulina (2015): *Qué vergüenza*. Santiago de Chile: Hueders.
- HENRÍQUEZ, José Carlo (2015): *Soy Puto*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- LARRA, Lola (2017): *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad*. Santiago de Chile: Hueders.
- LABBÉ, Carlos (2015): *La Parvía*. Santiago de Chile: Sangría Editores.
- (2017): *Coreografías Espirituales*. Madrid: Periférica.
- LEMEBEL, Pedro (2013): *Poco hombre*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- MOLINA, Francisco (2018): *El amor de los salmones*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.
- TRABUCCO, Alia (2015): *La resta*. Santiago de Chile: Tajamar.
- RICHARDS, Juan José (2016): *Las olas son las mismas*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.
- URIBE, Arelis (2016): *Quiltras*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.
- ZÚÑIGA, Diego (2012): *Camanchaca*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- (2014): *Racimo*. Santiago de Chile: Penguin Random House.

Teoría y Crítica

- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: FCE, 2002.
- BOURGOIS, Philippe (2018): “La “brega legal”: humillación y oposición en el trabajo.”, en Anayra Santory y Mareia Quintero Rivera (eds.), *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo*. CLACSO, pp. 493-594.
- BUTLER, Judith (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- CÁNOVAS, Rodrigo (1997): *Novela chilena. Al abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- LACAPRA, Dominic (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- GARIBOTTO, Verónica (2019): “Contornos en negativo: reescrituras postdictatoriales del siglo xx (Argentina, Chile y Uruguay)”, Doctoral Dissertation. U. of Pittsburgh, 2008. Web. 18 octubre, <http://d-scholarship.pitt.edu/7120/>.
- GREGG, Melissa y Gregory Seigworth (2010): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke UP.
- NOEMI, Daniel (2016): *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Santiago de Chile: UAH.
- QUIROGA, Oscar (2019): “El fantasma y la presencia de lo real”, en *Revista Acheronta*. Web. 18 octubre, <https://www.acheronta.org/acheronta19/quiroga.htm>.
- WILLEN, Biecke (2013): “Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes”, en *Iberoamericana*, 51, pp. 139-157.

Narrativa boliviana contemporánea, el problema de la representación nacional en tiempos de diversificación hacia adentro y hacia fuera

SEBASTIÁN ANTEZANA QUIROGA
Syracuse University

Una mirada integral de la historia de Bolivia permite reconocer que, prácticamente desde su fundación, en 1825, la literatura del país ha estado comprometida con sus transursos y avatares políticos. Sobre todo desde finales del siglo XIX, tras el final de la llamada Guerra del Pacífico en la que Bolivia perdió su salida al mar con Chile —momento crucial en el que se empieza a constituir la institucionalidad del Estado y empieza a generarse una idea de nación aglutinadora—, este compromiso de la literatura —en realidad de los intelectuales públicos que conformaban la esfera letrada— con la política se solidificó y se transformó tácitamente en un sistema de retroalimentación continua.

El evidente clima de cambio que se respiraba en el país durante la transición entre los siglos XIX y XX no pasó desapercibido para estos letrados. Como indica el crítico Javier Sanjinés, al estar profunda-

mente involucrados en la construcción de la nación, estos letrados “pudieron representar la realidad pública sin ser realmente verdaderos historiadores, sociólogos o científicos sociales. Ellos eran, en cambio, ‘hombres de letras’ que estaban en relación simbólica con su tiempo” (2013: 149).¹ Así, ni “historiadores” ni “sociólogos”, para estos hombres de letras una actividad pública, la política, estaba íntimamente asociada con otra, la escritura. Más aún, para ellos escribir la política era la única forma de procesarla, de entenderla. Es por eso que mucha de la mejor y más relevante narrativa boliviana de inicios del siglo xx adopta la forma del ensayo. Entendidos de modo abierto, estos ensayos “no eran investigaciones sociológicas ni documentos históricos dirigidos expresamente a explicar la realidad”, según señala Sanjinés. Al contrario, que se oficializaron y particular desde principios de siglo xxi, y en especial desde los profundos cambios sociopolíticos “eran representaciones de la realidad generadas en imaginarios sociales” (150). O, como afirma la crítica Blanca Wiethuchter, eran narrativas concebidas “como un proyecto de denominación” ligadas a “un proyecto de formación de la conciencia nacional” (1985: 167). Esta afición por la representación es clave pues pone en claro, al mismo tiempo, la voluntad representativa y el carácter representacional de esta escritura. Es decir, por un lado, una conciencia deseosa de representar a una comunidad, a un grupo humano que se estimaba de carácter nacional, aunque claramente no lo era,² y por otro un régimen simbólico, metafórico, imaginario.

Desde luego, mucho ha cambiado desde inicios del siglo xx hasta esta segunda década del siglo xxi, tanto en lo que se refiere a la conciencia como a la literatura nacional de Bolivia. En esa línea, lo que el presente ensayo se propone hacer es marcar el modo en que la relación nación-narración adquiere un tono muy particular desde principios de siglo xxi en Bolivia, en especial desde que se oficializaron profundos cambios a nivel sociopolítico y del imaginario colectivo desde la toma de posesión del primer presidente indígena en el poder, y la conformación del Estado plurinacional de Bolivia. Estos cambios, como se mostrará en lo que viene, son cambios de

1 Todas las citas de Sanjinés están traducidas por mí.

2 De acuerdo a Herbert Klein, el nivel de alfabetización de la población boliviana en 1900 era solo del 17%, por lo que la mayoría de las personas permanecían alejadas de la esfera letrada.

perspectiva política relacionados con la tarea representativa y representacional de la narrativa contemporánea; son cambios en cuanto a las temáticas y al público al que apunta esta narrativa; y son cambios que responden a una creciente descentralización de los centros productores de los discursos narrativos.

1.

Los ensayos fundacionales de la nación boliviana son representaciones simbólicas de cómo ciertos grupos y clases sociales se reproducían, ya sea prolongando o desafiando la hegemonía del poder político. Así también, otra vez con Sanjinés, “entre realismo y representación, lo que importaba más que los hechos en sí mismos era la forma en que se organizaban” en estos ensayos, siempre teniendo en cuenta que “las naciones no eran realidades objetivas sino inventos individuales y colectivos” (150). Así, el carácter imaginario y siempre en transformación de la incipiente nación boliviana, durante la bisagra entre los últimos días de mil ochocientos y los primeros de mil novecientos, fue el tema privilegiado de los letrados bolivianos.

Sanjinés no es el único ni el primero en notarlo. Varias otras respuestas críticas latinoamericanas al famoso marco interpretativo de Benedict Anderson —la nación como una “comunidad imaginada”— produjeron la evidencia de la nación y lo nacional como productos diseñados. Ángel Rama, por ejemplo, desde una esquina diferente del diálogo múltiple sobre los nacionalismos, también llama “letrados” a los grupos dedicados a la producción de la entelequia nacional, hombres de letras que poblaron, diseñaron y dirigieron los centros urbanos del continente, como La Paz, y que desde allí empezaron a imaginarlo y a proyectar el primer espectro de lo que serían naciones como la boliviana.

Desde esa atalaya privilegiada, los cambios llegados con el inicio del siglo xx a Bolivia fueron significativos: el Partido Liberal se afirmó en el poder y empezó a gobernar el país con voluntad modernizadora bajo la batuta de los barones del estaño³ (1899), se decretó el liderazgo de La Paz sobre el resto de las ciudades

3 Voluntad modernizadora, sí, aunque todavía bastante tradicional en varios sentidos, como en el trato al indígena y a la visión estatal sobre la propiedad de la tierra.

de Bolivia (1899), se instituyó una primera reforma educativa a nivel nacional (1904-1917), se propuso oficialmente la libertad de culto (1905), se fundaron las tres primeras escuelas normales para maestros (1909-1916), se legalizaron el matrimonio civil y el divorcio (1911), se reafirmó una estricta separación entre Iglesia y Estado (1911) y el país adhirió formalmente a las elecciones democráticas (hasta que en 1920 el recién formado Partido Republicano se adueñó del poder mediante un golpe de estado blanco).

Contra ese telón de fondo, quizás promisorio, incluso si solo para un reducido sector de la población, ejerció un grupo de letrados que puede considerarse como la primera generación verdadera de escritores bolivianos, aquella que clausuró el siglo XIX e inauguró el XX bajo las banderas de una modernidad desbocada y desigual, que contaba, como indica la revista *Kollasuyo*, con escritores que cultivaban “el ensayo, la crítica, el cuento y aun el poema en prosa” (1970: 54). Esta generación, que comenzó a escribir alrededor de 1900, vivía una época de grandes transformaciones, un momento en el que un nuevo espíritu suplantaba a otro o, en términos sociopolíticos, en el que el paradigma del Estado-nación empezaba a consolidarse en Bolivia. Así,

a un mundo conservador, de costumbres antañonas y rancia prosapia, de mentalidad clásica y buen decir castellano, pero donde la frailería se colaba a los hogares y los cabildeos de sacristía influían en la política y en la situación social, sucedía un espíritu positivista y librepensador, que demandaba el progreso, la relación sin restricciones de la industria y del comercio con el resto del mundo; una mentalidad anticlerical que luchaba por la libertad de cultos, la enseñanza laica, el matrimonio civil y el divorcio (1970: 54).

En ese panorama cambiante, a medio camino entre el formalismo tradicional y la visión a futuro de una sociedad lanzada hacia el progreso, los narradores se dieron a una tarea que desde entonces devino en una suerte de marca registrada de la clase intelectual boliviana: la de desentrañar la nación, la de explicar un país que para ellos era todavía un estado colonial, marcado por relaciones de verticalidad y en el que la idea de modernidad era al mismo tiempo una amenaza y un avance disparate. Desde luego, el cambio sociopolítico nunca es total ni simultáneo sino progresivo, pleno de retrocesos y contradicciones, e incluso a veces de aberraciones, por

lo que el modelo de país que nacía a principios de mil novecientos estaba infestado por varias de las grandes plagas heredadas de la colonia: el racismo, la desigualdad, la corrupción, el oportunismo, etc. Plagas todas que mutaron, fueron combatidas e incentivadas por igual a lo largo de los años desde entonces y que hoy permanecen incólumes en el escenario boliviano.

Bien, ¿y a qué todo esto? Pues para comprender la actualidad narrativa boliviana (o tratar de esbozarla más allá de la estridencia de la experiencia inmediata) habría que comprender el pasado, los hitos de su historia, ya que, como señala Wiethuchter, al proyecto político de la nación le corresponde “el de una literatura boliviana que asume como una de sus tareas fundamentales la de nominar esa nación” (1985: 166). Esa tarea no hizo sino hacerse más evidente durante el siglo xx, ya que los grandes hitos históricos de esos años encuentran un correlato literario que a momentos les sigue el paso y en otros los complementa. La historia política boliviana del siglo xx, turbulenta e inestable como la de los demás países latinoamericanos, estuvo marcada por cuatro grandes crisis: la llamada Guerra del Chaco contra el Paraguay, ocurrida a principios de la década del treinta; la Revolución Nacional, que se inició en 1952; la guerrilla, que combatió al gobierno militar que puso fin a la Revolución Nacional; y los golpes militares que ocurrieron desde 1971 hasta 1982, año en que se reinstuyó la democracia que en Bolivia dura hasta hoy. Las cuatro crisis redefinieron al país radicalmente y de formas distintas, crearon cada vez un país nuevo y produjeron —debido al peso que lo social tiene en la crítica literaria que así lo considera— un correlato literario que las acompañó y que ha seguido tratando de explicarlas y problematizarlas en los años posteriores.

Este hecho obedece, claro, a la histórica vinculación que los movimientos literarios bolivianos tienen con el proyecto nacionalista. Así, por ejemplo, hay una nutrida tradición de narrativa boliviana que trata el conflicto bélico con Paraguay (1932-1935). Hay también una copiosa producción de narraciones y ensayos que —algunos refiriéndose directamente a ella y otros asumiéndola de forma menos visible— dan cuenta de los motivos y consecuencias de la Revolución Nacional (1952).⁴ Existe del mismo modo una desta-

4 La Revolución Nacional, considerada problemática, eliminó el derecho terrateniente, declaró una profunda reforma educativa, universalizó el voto y trans-

cada producción literaria sobre el breve periodo de la guerrilla del Ñancahuazú, en el que el grupo armado comandado por Ernesto Guevara luchó contra el gobierno boliviano, capturando y potenciando así la imaginación nacional (1966-1967). Y, finalmente, hay también cierto número de libros que desde la literatura tratan las dictaduras militares (1964-1982). Y después, como indica el estudioso Martín Zelaya, y como se explicará en breve, vendría un momento de “despolitización” literaria (2017: 124).

2.

Sin embargo el discurso literario boliviano no necesariamente funcionó como correlato de la realidad sociopolítica. También es posible pensarlo como un mapa, un simulacro en el sentido que Baudrillard le da al término. Es decir, como un discurso que, si se piensa en términos de nacionalidad, no resulta una representación del país sino el país mismo, un lenguaje entre geográfico y ficcional que, al ser pensado desde una óptica identitaria, no solo no recrea al país, con posterioridad, sino que muchas veces lo anticipa, lo precede con anterioridad, como el relámpago que precede al trueno y lo determina. Podemos ver varios ejemplos de esto a lo largo de la tradición narrativa boliviana.

Un ejemplo. El relato de las rebeliones indígenas del occidente del país, destinadas a recuperar la tierra para los indios, fue contado, como es bien conocido, por Alcides Arguedas en su polémica novela *Raza de bronce*, publicada en 1919, muchos años antes de que la revolución nacional se constituyera en la rebelión final y restituyera, en buena medida, las tierras, los territorios antes ocupados por hacendados y haciendas, a sus propietarios originales, aquellos que serían capaces de organizar nuevas geografías a partir de ellos.

Otro ejemplo. En 1936 Augusto Céspedes escribió el cuento “El pozo”, contenido en el libro *Sangre de mestizos*, y con el relato que allí

formó al indígena, históricamente relegado en Bolivia, en un miembro más de la sociedad. Sin embargo, instituyó también una dinámica de creciente verticalidad entre Estado y sociedad que eventualmente alcanzó su mayor grado de tensión durante la década de los sesenta, cuando surgió la guerrilla, y que se rompió del todo con las dictaduras militares.

hace de un grupo de soldados desesperados que se hunden en la tierra en una búsqueda infructuosa de agua, se anticipa con varias décadas a los vacíos y los callejones sin salida que se harían parte del espíritu nacional desde la derrota en la Guerra del Chaco, en la que Bolivia se aniquiló con Paraguay.

Otro ejemplo más. Las historias de la fascinación política, y la sexualidad mercantilizada que mujeres campesinas ejercen sobre jóvenes ciudadanos de clase media alta en novelas como *La candidatura de Rojas*, publicada en 1909 por Armando Chirveches, y *La Chaskañawi*, publicada en 1947 por Carlos Medinaceli, se adelantaron también con varias décadas a la magnética seducción que a principios del nuevo milenio el movimiento indígena campesino ejerció sobre el país, incluso sobre sus clases medias y altas, sobre todo sobre sus clases medias y altas, y que se concretó en el gobierno que Bolivia tiene hoy y que ha intercambiado el espíritu nacional por el plurinacional.

Pero la narrativa boliviana, ciertamente, no es solo un mapa especulativo que apunta al futuro, no es solo el discurso que, desde la ficción, termina por constituir la realidad nacional en un consistente ejercicio de clarividencia. Hay varias más cosas en ella que no apuntan solo al futuro sino que se dedican a poner en crisis su presente. Así surgen algunas preguntas inevitables: ¿cómo está conformado el mapa de la narrativa boliviana contemporánea? ¿Cómo definir las múltiples reconfiguraciones de una criatura tan móvil y cambiante? ¿Qué es, a fin de cuentas, la narrativa boliviana hoy, en su actual configuración, y cómo se diferencia de la de ayer? Para responderlo hay que analizar las actuales coordenadas sociopolíticas del país.

Hoy, a principios del siglo *xxi*, el panorama boliviano experimenta un nuevo drástico cambio de paradigma y se pasa, por lo menos en forma discursiva, del modelo neoliberal a un socialismo de estado de orientación indigenista. Después de tres décadas de predominio en el imaginario social boliviano, el “nacionalismo revolucionario”, y la versión homogeneizadora del mestizaje como realidad étnica nacional, cayeron en una profunda decadencia política y moral. Este giro, anunciado por dos conflictos que inauguraron el siglo *xxi*, las llamadas Guerra del Agua (2000), en Cochabamba,⁵ y

5 Según señala Sanjinés, los primeros meses de 2000 vieron a la ciudad de Cochabamba, ubicada en el centro del país, convertida en el epicentro de una de las más importantes rebeliones sociales en América Latina en nuestro tiempo,

Guerra del Gas (2003), en La Paz,⁶ anuncia el desgaste en apariencia final de un modelo que había sostenido a la Bolivia democrática por lo menos durante la segunda mitad del siglo pasado. En ese sentido, la votación nacional por Evo Morales, el primer presidente indígena de Bolivia y de Latinoamérica, en el año 2005, marca el inicio de un nuevo periodo político y social.

Posteriormente, en 2009, como fruto de este cambio de dirección política que empezó a vivir el país en 2005, se institucionalizó una nueva narrativa de carácter oficial, una nueva constitución política, que redefinió las concepciones comunitarias fundamentales de la bolivianidad.⁷ Quizás uno de los cambios más evidentes propuestos por el nuevo texto constitucional se concreta en el cambio de nombre del país, de República de Bolivia a Estado Plurinacional de Bolivia. Mientras pretende alejarse de antiguas concepciones unitarias, la nueva denominación alude a la organización política y jurídica de varias naciones regidas por un solo gobierno representativo y sujetas a una sola ley común. Este giro, además de hacer efectiva una rearticulación de clases y de proyectar una nueva relación del país con la Historia y la historia de la colonización y la soberanía, exige una recomposición del ser nacional en varios niveles. Si se acepta que el estado republicano, descendiente o consecuencia

la Guerra del Agua. Entre enero y abril de ese año, la Coordinadora del Agua y de la Vida, una nueva organización sin precedentes institucionales, se formó y se opuso con éxito a la privatización del sistema de agua de la ciudad bajo una ley neoliberal aprobada a fines de 1999, que habría transformado el agua de un bien público en una mercancía.

- 6 Según Garay Vera y Mendoza Pinto, la Guerra del Gas fue una insurrección social, que se aglutinó bajo la exigencia externa de nacionalizar los recursos gasíferos, descubiertos en los departamentos bolivianos de Tarija y Santa Cruz. La insurrección se desencadenó en septiembre de 2003, “cuando el presidente Gonzalo Sánchez de Lozada buscó negociar la exportación de gas a México a través de un puerto chileno”, lo que desató una generalizada confrontación popular contra el gobierno. Esto se debió “a que el gas natural encontrado en el pozo Margarita tenía que ser exportado al mercado norteamericano (por) Chile, lo cual provocó malestar por el pasado histórico de ambos países. Los habitantes de la ciudad de El Alto, fueron los primeros que se alzaron [...] en octubre de ese año, cuando las fuerzas policiales y del ejército, bajo órdenes del ministro de defensa, Carlos Sánchez Berzaín, reprimió a la población [...]. Tras ello, Sánchez de Lozada se asiló en Estados Unidos (2015: 118).
- 7 La *Nueva Constitución Política del Estado* de Bolivia es el decimoséptimo texto constitucional del país. Entró en vigencia el 7 de febrero de 2009.

del estado colonial, no es capaz de producir narrativas y contenidos nacionales ya que no es producto de un acontecimiento constitucional y su legitimidad se da fuera del espectro de lo verdaderamente representativo, es claro que el establecimiento de la nacionalidad no se ordena bajo los parámetros de una articulación estatal sino, al contrario, la articulación estatal se lleva a cabo siguiendo los contenidos que emergen en la recomposición de una nación.

En ese sentido, habría que preguntarse ¿cómo se constituye lo de “Estado Plurinacional”? Para responderlo primero habría que ver qué es, según la narrativa oficial de la nueva Bolivia, una nación. Dice la constitución: “Es nación y pueblo indígena originario campesino toda la colectividad humana que comparta identidad cultural, idioma, tradición histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española” (Art. 30, numeral I). Más allá de las múltiples definiciones existentes de la figura del estado, un Estado Plurinacional, si podemos nosotros aventurarnos a decirlo, sería entonces una forma de organización soberana, política, social, cultural y económica, compuesta por un conjunto de naciones que comparten rasgos identitarios y un territorio determinado.

Volvamos al texto de la constitución. Allí, en sus primeras páginas, se indica que el Estado Plurinacional de Bolivia “se sustenta en los valores de unidad, igualdad, inclusión, dignidad, libertad, solidaridad, reciprocidad, respeto, complementariedad, armonía, transparencia, equilibrio, igualdad de oportunidades, equidad social de género en la participación, bienestar común, responsabilidad, justicia social, distribución y redistribución de los productos y bienes sociales, para vivir bien” (art. 8, numeral 2).

Quizás el concepto básico que puede extraerse —ciertamente pecando de reduccionismo— de esta seguidilla de valores, es el de horizontalidad. La “complementariedad”, el “equilibrio”, la “distribución y redistribución de los productos y bienes sociales”, la “igualdad”, la “unidad” y la “inclusión” apuntan hacia él. Y en este punto —y, otra vez, forzando un poco las cosas— se podría tender un puente entre el modelo de Estado boliviano que empieza a cambiar en 2006 y que se concreta en 2009, y la controversial noción andersoniana de que las naciones son comunidades constituidas por vínculos de horizontalidad. Y sin necesidad de recurrir a ella, podríamos decir que hoy, en 2019, al igual que cien años atrás, habría

que considerar que si la nación que empezó a cambiar en 2006 es verdaderamente otra nación, o más bien un conglomerado de naciones regidas bajo el modelo del Estado Plurinacional, esta nueva comunidad estaría representada por, y representada en, lo narrativa de este periodo.

Ahora bien, vale la pena mencionar que mientras escribo estas líneas el gobierno boliviano que se originó en la votación de 2005 acaba de dejar el poder. Pero sin necesidad de tomar en cuenta este suceso absolutamente reciente mientras escribo, el pretendido derrocamiento del capitalismo que se festejaba con la primera victoria de Morales se comprobó falso o, por lo menos, parcial, pues el MAS —el partido gobernante de Bolivia desde enero de 2006 hasta noviembre de 2019—, como indica Sanjinés, estuvo sistemáticamente impulsado por un “capitalismo de Estado” y motivó que “la producción de un nuevo horizonte de autogobierno comunitario esté cada día más lejana”. Más allá aún, distanciado pocos años después de su entrada al poder de buena parte de las naciones campesinas indígenas del país, “que recurren a sus costumbres y tradiciones para defenderse del mismo Estado Plurinacional” que debía cobijarlas y que en lugar de ello “se vuelve más invasivo y autoritario”, el modelo de estado boliviano “contraviene las normas de su propia constitución” (Sanjinés 2013: 167).

Este es un punto paradigmático a partir del cual, quizás, se pueden leer los derroteros que han tomado las narrativas bolivianas contemporáneas, la constitución de la plurinacionalidad que, en los trece o catorce años desde que fue instituida, empieza a dar sus primeros frutos, algunos dulces, otros amargos. Así, de la misma forma en que críticos como Blanca Wiethuchter señalan que algunas de las principales pulsiones sociopolíticas y ficcionales canalizadas por la comunidad letrada de principios del siglo xx pueden expresarse de manera privilegiada en el trabajo de tres escritores seminales,⁸ propongo un grupo un poco más diverso, de nueve escritores, para

8 “Los tres novelistas de principios de siglo (Armando) Chirveches, (Alcides) Argedas y (Jaime) Mendoza, pueden ser considerados como los fundadores de los territorios sobre los que una y otra vez volverán los escritores: el pueblo/ciudad, el campo y las minas. Pero también el gesto testimonial de sus obras —el fraude electoral, la vida en las minas, la violencia y la injusticia en el campo— es índice de un continuo y reiterado referente” (Wiethuchter 1985: 167).

tratar de vislumbrar las geografías por donde se mueven las narrativas contemporáneas. Y cuando me refiero a geografías me refiero no solo a los espacios físicos que ocupan sus obras, los territorios sobre los que escriben, sino también el mapa imaginario, o la hoja de ruta imaginaria, que conforman con el conjunto abigarrado de sus obras. Estos escritores, son los que considero los más representativos para el periodo 2005-2019 por el alcance nacional e internacional de sus obras, por el hecho de que, en este poco tiempo, han tenido resonancias críticas evidentes y algunos, incluso, han llegado a crear una escuela, y porque su obra en conjunto constituye una compleja posible geografía —física e ideológica— de los actuales derroteros de la narrativa boliviana. Estos narradores son: Alison Spedding, Adolfo Cárdenas, Edmundo Paz Soldán, Magela Baudoin, Giovanna Rivero, Wilmer Urrelo, Juan Pablo Piñeiro, Rodrigo Hasbún y Liliana Colanzi. Me referiré al trabajo de algunos ellos *grosso modo* en lo que viene, en algunos casos ofreciendo una mirada conjunta a parejas de autores que, considero, tienen propuestas narrativas afines.

3.

La elección de estos escritores pasa, por un lado, por el reconocimiento crítico que todos ellos tienen, aunque en distintos grados, dentro y fuera de Bolivia, y porque como indica el estudioso Martín Zelaya “pueden considerarse como abanderados de una renovación estética de la narrativa nacional” (2017: 124).⁹ Ahora bien, ¿en qué consiste esta renovación estética? Desde luego, en una renovación política. Al respecto vuelve a comentar Zelaya que “la toma de distancia respecto a la literatura comprometida” que tiene la nueva narrativa boliviana “se empieza a notar en el cambio de enfoque, mentalidad y prioridad de los textos” (134). Es decir que, por un lado, una de las características de una nueva narrativa boliviana se-

9 Zelaya es uno de los propulsores de la idea de que actualmente hay una “renovación, visualización y profesionalización” de la narrativa boliviana, que responde a “el boom de editoriales, la consolidación de ferias del libro” a nivel nacional, el establecimiento de “bibliotecas y colecciones recopilatorias” organizadas y auspiciadas por el estado, la multiplicación de “premios y concursos nacionales”, la proliferación de “encuentros” de escritores, etc. (2017: 119)

ría una suerte de desapego político —o un compromiso menos rígido con la tarea política de la representación— y, por otro, este desapego tendría que ver con un cambio conjunto de perspectivas y temáticas en los textos. Bien, si ese cambio existe en efecto —y es difícil juzgar con certeza lo que ocurre ahora mismo por falta de distancia crítica—, ¿cuál es?, ¿cómo se da?, ¿cuáles son las estrategias simbólicas a las que recurren estos narradores para proponer nuevos espacios bolivianos y nutrirlos de un motor afectivo que dialogue con dinámicas identitarias?

Para empezar a responder estas preguntas es necesario indicar que otra de las marcas características del actual momento narrativo boliviano tiene que ver con una descentralización de la matriz productora de ficción. Desde fines del siglo XIX hasta prácticamente los años noventa de la década pasada, la sede de gobierno boliviano, la ciudad de La Paz, era el único núcleo que concentraba a los discursos del país. Tanto a nivel literal como a nivel simbólico, La Paz era el escenario por excelencia de las narraciones bolivianas, pero durante los últimos veinticinco años eso ha ido cambiando y varias otras ciudades, con propuestas narrativas propias, han emergido en el panorama nacional. Así, es posible hablar hoy de cadenas narrativas formales —compuestas por escritores, editores, editoriales, imprentas, librerías, presentaciones, ferias, concursos y lectores— en ciudades como Santa Cruz, Cochabamba, Sucre, Tarija, Potosí, El Alto, por nombrar solo siete de las diez ciudades capitales de Bolivia. Estas nuevas condiciones de producción, además, han generado una narrativa mucho más diversa, susceptible de ser analizada desde su especificidad regional, amén de haber generado también imaginarios propios y señas de identidad narrativas que diferencian a unas de otras. Para comprobarlo basta con echar un vistazo al estudio *Literatura y democracia*.¹⁰ En él podemos comprobar que en el periodo democrático, que va desde los años 1983 hasta 2009, se publicaron 522 libros de cuentos en Bolivia. Cincuenta y seis (56)

10 Publicados por la editorial Gente Común, el Departamento de Interacción, Postgrado e Investigación Social, la Carrera de Literatura y el Instituto de Investigaciones Literarias, a fines de 2011 salieron a la luz los dos tomos del estudio *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009*, llevado a cabo por un equipo compuesto por los coordinadores Omar Rocha Velasco y Cléverth Cárdenas.

libros fueron publicados entre 1893 y 1989, ciento noventa y siete (197) entre 1990 y 1999, y doscientos sesenta y dos (262) entre 2000 y 2009.¹¹ Como puede comprobarse, el número de publicaciones ha ido creciendo de forma casi exponencial, ya que los libros de cuentos aparecidos durante una década prácticamente doblan en cantidad al de la década anterior. Si asumimos, entonces, que el crecimiento editorial se mantuvo en la misma línea hasta entrada la segunda década de este siglo, estamos ante un panorama cuentístico en plena ebullición, por lo menos en cuanto a cantidad de publicaciones se refiere.

Así, a medida que el país literario se ha ido diversificando hacia adentro, acatando la propuesta constitucional de la plurinacionalidad, lo ha hecho también hacia fuera, exportando narradores y poetas a muchos lugares del mundo en forma de lo que la escritora y crítica Giovanna Rivero llama un “imparable proceso de internacionalización”, sostenido en “la voluntad de crear redes, tejidos y diálogos con campos culturales de otros países, pero en su dimensión más profunda gatillado por una conciencia distinta de la literatura, es decir, por un cambio de paradigma” (2017: 154). Esa diversificación hacia adentro y hacia fuera, entonces, estaría motivada por un doble reconocimiento de que no existe un único modo del nacionalismo sino muchos, y que todos ellos se encuentran en un sistemático fluir hacia otras comunidades, coordinadas geográficas, tiempos, etc. Por otro lado, la diversificación hacia adentro y hacia fuera se da no solo a nivel geográfico o respecto a formas variables de concebir estructuras comunitarias, sino también a nivel conceptual, temático.

Como dato quizás importante, se debe añadir que Edmundo Paz Soldán, Liliana Colanzi, Rodrigo Hasbún, Magela Baudoin y Giovanna Rivero —es decir, cinco de estos nueve narradores— viven fuera de Bolivia. Y esto se replica con varios otros importantes narradores bolivianos, como Guillermo Ruiz, Claudio Ferrufino-Coqueugniot, Cristina Zabalaga, Fabiola Morales, Natalia Chávez y otros —me incluyo en esta categoría porque, generalmente las lecturas que consideran la “diáspora” de escritores bolivianos me toma en cuenta—. En muchos casos, esta internacionalización de los narradores boli-

11 Vale la pena remarcar el hecho de que la ciudad que produjo más libros de cuentos durante los años 1983-2009 es La Paz, que cuenta con 284 publicaciones.

vianos obedece a motivos de estudio y trabajo generalmente académico, ya que todos o casi todos los escritores mencionados estudian o trabajan en universidades de Estados Unidos y Europa. El motivo, según Rivero, es claro: “a causa de la necesidad de profundizar en un conocimiento teórico que me permitiera comprender mejor los intersticios de los operativos culturales, el modo en que los cánones y las tradiciones se construyen y sus flexiones de inclusión/exclusión organizan la ‘verdad histórica literaria’, consideré que el sistema académico de Estados Unidos constituía una salida” (2017: 158). Desde luego, la pregunta se impone, ¿una salida a qué? Quizás al hecho de que, a pesar de gozar de buena salud, de ser investigada a nivel regional y desde el norte global, y de llamar la atención de lectores de todo el mundo quizás por la relevancia de su presente político plurinacional, la literatura boliviana contemporánea está marcada por innumerables vacíos y silencios.

Si hacemos un par de rápidas anotaciones sobre las condiciones de producción de la narrativa actual, podemos ver, primero, que en Bolivia no existe una industria cultural. La cultura siempre ha sido un quehacer artesanal, individual, autogestionado y que casi no genera ganancias. En Bolivia casi no hay instituciones que apoyen la práctica literaria. Todo lo que hay se reduce a encuentros de escritores (no más de diez al año), ferias del libro (que se hacen a nivel nacional pero que están llenas de múltiples falencias), unos cuantos concursos literarios (algunos muy cuestionables) y poco más. Segundo, en Bolivia solo existe una carrera de literatura, en La Paz, en la Universidad Mayor de San Andrés, y solo existe un espacio que ofrece la especialidad de “escritura creativa” como materia de postgrado, la Universidad Privada de Santa Cruz, en la ciudad más poblada del país y en la que solo hay tres librerías. Tercero, en Bolivia hay quizás diez editoriales consolidadas que se dedican a publicar literatura —Plural, 3600, El Cuervo, Kipus, La Hoguera, Correvidile, Nuevo Milenio, Tata Danzanti— y no hay presencia local, subsidiarias, de los grandes sellos editoriales en español. Hay, fuera de ello, algunos emprendimientos nuevos y todavía menores, y algunas editoriales cartoneras.

En Bolivia la “industria” del libro es una criatura pequeña. Ninguna editorial produce libros de ficción de un tiraje mayor a los dos mil o dos mil quinientos ejemplares como mucho. Un *best-seller* boliviano seguramente no pasa de los cinco o seis mil ejemplares vendidos,

cuando uno de un país vecino —Colombia, Perú, Brasil, etc.— sobrepasa largamente los treinta, cuarenta o cincuenta mil ejemplares. Eso porque en Bolivia —lo muestran las cifras oficiales de la región— la gente no lee narrativa de ficción; en realidad, ni siquiera lee. En el informe *El libro en cifras. Boletín estadístico del libro en Iberoamérica*, realizado en 2012 por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y El Caribe (CERLAC), se ve que, mientras el índice del promedio de libros leídos al año en Hispanoamérica lo encabeza España, seguida de Chile, Argentina, Brasil y México, Bolivia ni siquiera aparece en la lista o aparece con un porcentaje de 0%.

Por otra parte, si pensamos en el papel de las nuevas tecnologías en la producción y recepción de textos bolivianos, podríamos decir que apenas afectan el panorama editorial y literario. Su impacto es reducido y poco difundido pues Bolivia, a pesar de sus importantes avances tecnológicos e industriales, producto de un sistema económico muy cuidado del estado plurinacional, es un país en el que todavía buena parte de la población carece de acceso a Internet y solo un muy reducido número de personas lo utiliza como medio de lectura. Un informe del periódico cochabambino *Los Tiempos*, de mayo de 2019, señala que

Bolivia ocupa el sexto lugar en acceso a internet entre los países latinoamericanos, según un informe de la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco)". De acuerdo a un boletín de prensa de la Autoridad de Regulación y Fiscalización de Telecomunicaciones y Transportes (ATT), desde 2017 Bolivia comenzó a ocupar el sexto lugar en el número de conexiones a internet por cada 100 habitantes en una comparativa de 17 países latinoamericanos.

Estos números que hablan de un buen momento de las telecomunicaciones y las conexiones no se corresponde, sin embargo, con la realidad. Eso se debe a que si bien Bolivia ha experimentado un crecimiento anual del 5% entre 2004 y 2015, y la pobreza moderada en el ámbito nacional se ha reducido del 59% al 39%, en el ámbito social persisten marcadas desigualdades de bienestar entre zonas rurales y urbanas, entre hombres y mujeres, y entre población indígena y no indígena. Fuera de ello, como señala el sociólogo Jorge Komadina, “el 43% de los ciudadanos que habitan en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz afirma que no ha leído nin-

gún libro al año. El 37,9 % leyó entre uno y tres libros. Solamente el 3,2 % de esa población lee más de 12 libros al año. Preferimos leer libros *non fiction* que novela, poesía, cuento, teatro. Leemos más periódicos que libros, a pesar de la expansión de los medios audiovisuales” (*La Razón*).

Fuera de eso, es difícil decir si el desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha impactado de forma directa las maneras de construir y leer nuestras narrativas más allá de la anécdota, pero sí ha afectado las condiciones de producción de los narradores actuales y, por lo tanto, el tono y forma de sus historias. Este gesto, además, ha profundizado lo que llamaba la diversificación, hacia adentro y hacia fuera, de los intereses y los gestos de los narradores bolivianos contemporáneos y la compartimentación de sus temáticas y estilos. Es decir, lo que Wiethuchter llama “un proceso de individuación” (1985: 167) que se origina en los grandes acontecimientos históricos de la Bolivia del siglo xx —la Guerra del Chaco, la Revolución Nacional, las guerrillas y las dictaduras militares— y que se concreta en la Bolivia plurinacional, hacia adentro y hacia fuera, del nuevo milenio.

Así, hoy hay pocos grandes temas o líneas narrativas visitadas con especial frecuencia. Lo único que podría considerarse como un denominador común de ciertos autores es un abandono compartido de la óptica sociológica y la militancia política —grandes personajes de buena parte de la narrativa boliviana del siglo xx— y una especial atención, en su lugar, en un espacio todavía atravesado por la política pero no definido por ella, un centro neurálgico en el que intervienen por igual pulsiones afectivas e ideológicas: las relaciones sociales. Como señala la crítica Magdalena Almada González,

analizando brevemente la producción de principios de siglo xxi, se observa la imposibilidad de hablar de núcleos sociales que no sean conflictivos; a la problemática de la ausencia de unicidad social y de referentes vinculados a lo nacional que se presenten como irrefutables y que sostengan la idea de lo nacional en Bolivia, hay por parte de los jóvenes narradores un abandono de las lecturas del pasado, una falta de voluntad para revisar la historia de lo literario. Lo nuevo en la narrativa boliviana mira para adelante y está despojado de cualquier valor vinculado a lo nacional (2012: 224).

4.

Esta misma diversificación hacia adentro y hacia afuera también explica que una de las principales narradoras bolivianas, de La Paz, en la actualidad, sea la escritora inglesa bolivianizada **Alison Spedding** (1962). En la obra de Spedding se puede ver el mismo mundo indígena y campesino que ocupa buena parte de la narrativa boliviana del siglo xx, pero desplazado, tensionado entre un polo de profundo realismo y otro de plena especulación y entrega a modos menos tradicionales para tocar lo que en Bolivia —y en varios otros países de Latinoamérica— ha sido denominado “el problema del indio”, como la ciencia ficción y la fantasía. Así, los espacios en que transcurre su narrativa son múltiples, desde la arquetípica altiplanicie andina escenario de la narrativa más clásica de Bolivia, pasando instancias más selváticas representativas del oriente del país, y llegando hasta el desprendimiento del territorio y la entrega de los personajes a un nuevo destino geográfico abierto: el espacio exterior. Su novela más famosa, *De cuando en cuando Saturnina* (2004), narra los viajes interestelares de Saturnina Mamani Guarache, en una cruzada feminista que interroga las estructuras patriarcales del poder, aun cuando ese poder se revista de rebelión indígena. Por otra parte, en su última y muy leída novela, *Catre de fierro* (2015), Spedding indaga en la arremetida del capitalismo en las sociedades indígenas y la inexorable corrupción que su sistema de valores acarrea. Como señala Rivero al respecto, “si bien esta novela no posee el énfasis lúdico de la ciencia ficción que le da el ánimo singular a sus anteriores textos, funciona también como una distopía en la que el trastorno de la vida comunitaria y su conversión en un mundo moderno e infinitamente salvaje operan sobre el sujeto para mutilar sus vínculos y conducirlo a una desesperanzadora posthumanidad” (2017: 172).

En la obra de **Adolfo Cárdenas** (1950), narrador paceño de larga trayectoria pero que quizás consiguió su momento de mayor vigencia en la última década, el escenario más visitado es la periferia de la capital boliviana, los barrios baratos, populosos y populares, en los que se genera una dinámica de supervivencia ligada al instinto, en los que los personajes conviven de cerca con violencia, alcoholismo, una cultura pop global ultra saturada de variaciones étnicas regionales y una serie de formas de lenguaje que reinventan ese espacio

particular como un motor generador de mundos. Su primera y hasta la fecha única novela de largo aliento, es una suerte de best-seller boliviano, *Periférica Boulevard* (2004).¹² La historia se concentra en una pareja de oficiales de policía de bajo rango encargados de resolver el asesinato de una pequeña figura contracultural local —un DJ—, pero el rasgo central del libro es su capacidad de recorrer los barrios marginales de la capital y la noche paceña. Como indica Zelaya, en ese punto “más allá de la presencia casi ubicua del alcohol y lo marginal: delincuentes avezados o de poca monta, mendigos, drogadictos, prostitutas, etc.”, aparece la gran figura de la novela, “el punto neurálgico”: el lenguaje, la verbalidad del submundo de la delincuencia y la marginalidad (2017: 137).

Edmundo Paz Soldán (1967) es quizás el más conocido de los actuales narradores bolivianos. Nacido en la ciudad de Cochabamba, sobre la que escribió en novelas como *Río fugitivo* (1998), Paz Soldán propone una variopinta serie de escenarios para sus historias, una apertura del espacio tal que vale tanto por la multiplicidad de geografías como por la superposición de escenarios que no consagra ninguno: la propia Cochabamba, La Paz y Santa Cruz, ciudades anónimas varias, ciudades de otras partes del mundo, la frontera entre Bolivia y Brasil, la frontera entre México y Estados Unidos, el espacio exterior y mundos inventados en la línea de la ciencia ficción o fantasía distópica. Paz Soldán, además, como miembro de la llamada “Generación McOndo”, personifica un tipo de literatura que, por lo menos en sus inicios, en la década de los noventa, se caracterizó por rechazar la versión exotizante de América Latina que proponía el realismo mágico y decidió, en su lugar, concentrarse en la cultura pop y las realidades disparejas de las urbes del continente. En novelas representativas suyas como *Norte* (2011) o *Los días de la peste* (2017) pueden apreciarse estas características todas, junto a un desplazamiento arriesgado a espacios y coordenadas que nos hablan de una trayectoria descentrada, rizomática, con múltiples focos de enunciación y diversas marcas de experiencia. Esta estrategia expansiva y difuminada tiene que ver con lo que Rivero califica como una

12 Pese al buen momento editorial que vive la narrativa de ficción en Bolivia, y al mayor número de producciones, de autores y de lectores que conforman la cadena del libro en el país, en Bolivia la “industria” del libro es todavía una criatura muy pequeña, casi artesanal.

multiplicación de Bolivia, que Paz Soldán propiciaría “poniendo en funcionamiento esa operación creativa que es tan común en otras tradiciones latinoamericanas y que consiste justamente en contar el país desde un lugar que no es el país” (2017: 156). Representación dislocada o espectral de unas coordenadas que no pueden replicarse, la obra de Paz Soldán se constituye en una de las formas narrativas más interesantes de problematizar el espinoso concepto de nacionalidad —o plurinacionalidad— en Bolivia.

Magela Baudoin (1973) es una escritora, una más de las narradoras que se bolivianizaron luego de nacer en distintas coordenadas, esta vez en Venezuela. De obra todavía breve, es autora de tres libros: *Mujeres de Costado*, libro de entrevistas a figuras femeninas bolivianas (2010), *El sonido de H*, novela (2014) y *La composición de la sal*, libro de cuentos (2014). El derrotero geográfico que presentan estos libros puede circunscribirse a la imagen administrativa de Bolivia, a sus principales ciudades como La Paz y Santa Cruz, pero también a un espacio rural emancipador, transformado, capaz de decir o empezar a decir cosas nuevas desde la intuición o la experiencia inmediata. La narrativa de Baudoin reproducen el drama de las injusticias sociales de las distintas dimensiones de una Bolivia “que es todo, menos homogénea y previsible. En ese sentido, Baudoin se desmarca tanto de lo que falazmente se esperaba de la narrativa boliviana como de las tendencias latinoamericanas en boga”. En ese sentido, como afirma Rivero, “al igual que la mayor parte de la narrativa boliviana escrita durante esta última década se deslinda de las representaciones del siglo xx, aunque de tanto en tanto retoma los cabos sueltos de ciertos tópicos para trastornarlos a través de otras formulaciones y tratamientos” (2017: 174), como la fantasía y la ciencia ficción.

Desde Santa Cruz **Liliana Colanzi** (1981) y desde Cochabamba **Rodrigo Hasbún** (1981), aunque ambos desde el extranjero hoy, exploran mundos que van desde la intimidad del cuerpo y la sexualidad y la familia, hasta la historia boliviana que se desarrolla en sus grandes espacio abiertos, ya no con al altiplano andino como escenario de acción sino privilegiando las selvas y las llanuras del oriente del país, y el Gran Chaco —el mismo escenario de la guerra que inauguró el siglo xx en Bolivia— como centros productores de una nueva sensibilidad y una nueva forma de conocimiento, a veces ligado a la experiencia indígena. Con *Vacaciones permanentes* (2011) y

Un mundo muerto (2017), dos breves libros de cuentos de excelente acogida, Colanzi plantea una versión desplazada del mestizaje nacional —uno de los grandes temas no solo de la narrativa de ficción sino también de la ensayística boliviana de todos los tiempos, desde aquella producida por los letrados de inicios de siglo xx hasta la contemporánea—, sino que se abre a otra en las figuras del indio y el blanco, sino que se abre a otro tipo de fusiones, con lo animal, lo vegetal, lo monstruoso, lo alienígena, etc. Hasbún, por su parte, autor de novelas multitraducidas como *El lugar del cuerpo* (2009) y *Los afectos* (2015), construye un universo definido por las tensiones y expresiones de la intimidad humana, la crueldad, la sexualidad, la vulnerabilidad, con una notable economía verbal que es capaz sin embargo de explotar de sentidos. Como arguye Zelaya, se trata de un “estilo concreto, veloz que, no obstante, no deja resquicios a una sólida trama relatada a un vertiginoso ritmo” (2017: 143), y que se concreta como una de las propuestas más atrayentes e influyentes de las narrativas bolivianas contemporáneas, ya que ha producido una serie de emuladores dentro de Bolivia.

Desde La Paz, **Wilmer Urrelo** (1975) y **Juan Pablo Piñeiro** (1979) son dos narradores que han dedicado sus obras, sendas novelas y libros de cuentos, mayoritariamente en exclusiva a la ciudad capital de Bolivia, con puntos de vista similares, concentrados en cierta veta marginal que podría leerse en la estela del trabajo de Adolfo Cárdenas —y este, a su vez, en la estela del trabajo de Jaime Sáenz, figura fundamental de la literatura boliviana—. Sin embargo la obra de Urrelo, sobre todo sus premiadas novelas *Fantasmas asesinos* (2007) y *Hablar con los perros* (2011) se concentran en la criminalidad y la violencia como modos aparentemente extremos pero en realidad nucleares de la experiencia humana. Su escritura recorre las calles y barrios de la ciudad paceña y de la historia nacional, pues se desplazan al escenario iniciático del Chaco y al acontecimiento fundacional de la guerra de 1932, y al hacerlo configura un espectro vivo que se tensiona entre recovecos de pasión ciudadina y lances abiertos con la historia de la literatura y la historia boliviana. Por otra parte, autor de dos novelas a su vez, *Cuando Sara Chura despierta* (2003) e *Illimani púrpura* (2010), Piñeiro ofrece una mirada penetrada por pulsiones míticas del mismo espacio urbano, y en su hasta

la fecha único libro de cuentos, *Serenata cósmica* (2013) empieza a concentrarse también en las selvas del oriente del país como centros generadores de sentidos y rectores de la experiencia humana. La narrativa de Piñeiro, plena de localismos y giros de lenguaje que no permiten dudas sobre su procedencia, se propone también como plataforma donde se tensionan pulsiones religiosas y folclóricas sincréticas, que condensan el choque de culturas del mestizaje y su capacidad generadora de grotesco, de figuras mítico-populares y de humor.

Finalmente, desde Montero, **Giovanna Rivero** (1972), es autora de varias novelas y libros de cuentos, entre los que se destacan *Tukzon*, *historias colaterales* (2009), *98 segundos sin sombra* (2014) y *Para comerte mejor* (2015). La narrativa de Rivero es plástica, flexible, envolvente, y se desarrolla en una multitud de tiempos y espacios, desde pequeños pueblos en el oriente boliviano en la década de 1980, hasta mundos imaginarios en un futuro especulado. La variedad de sus registros, que van desde un realismo intimista hasta la ciencia ficción distópica, recuerdan el registro de Paz Soldán, otro narrador de amplios horizontes temáticos. Aunque quizás una de las marcas particulares del trabajo de Rivero sea un trabajo más dedicado con el rango estético del lenguaje, ya que mucha de su narrativa puede leerse como poemas en prosa, pequeños artefactos narrativos abiertos a la estética salvaje de lo poético y también de lo especular y de lo intuido. Se trata de una escritora que condensa, quizás mejor que ninguno, el proceso de desterritorialización e internacionalización, la dinámica de diversificación hacia adentro y hacia fuera, el juego perverso de la representabilidad que no quiere pensarse como representativa de la nueva narrativa boliviana.

5.

Hay en el país varios escritores, y muy buenos, es cierto; hay novelistas y cuentistas que hoy escriben y que, de alguna manera, consiguen renovar formal y temáticamente los géneros, pero creo que este nuevo siglo no nos ha dado, todavía, un libro boliviano que, verdaderamente, nos ofrezca la posibilidad de pensar de forma distinta, de forma generativa. La actualidad nacional hasta ahora no nos ha ofrecido un objeto que, sin abandonar sus características

esenciales, es decir, las de ser, ante todo, un complejo aparato ficcional que crea su propia realidad y nos dice algo sobre la nuestra, instituya además una nueva manera de decir nuestra historia colectiva, de plantear nuestro futuro y de mostrarnos algo verdaderamente nuevo, algo que antes no existía en el mundo. Hay más. Como todo momento de diversificación, el que vive la narrativa boliviana contemporánea es un momento de definiciones. Después de la dispersión llegarán seguramente algunas certezas. ¿Cuáles son los nombres que de aquí a veinte o treinta años perdurarán y serán considerados como nuevos clásicos o, por lo menos, como autores importantes, representantes involuntarios de una época o una corriente o un estilo que dejó huella? ¿Qué autores y qué estéticas sobrevivirán en nuestro imaginario lector como instancias de privilegio, como obras que vuelvan a ocupar un lugar central en la mesa que hoy está vacía?

Estas preguntas no tienen hoy una respuesta clara, pero quizás podamos decir, para volver al punto donde empezamos este ensayo, que la clásica pulsión representativa de la narrativa boliviana, la que asocia la práctica literaria con el esfuerzo de comprender y darle sentido a ese colectivo plurinacional que se llama Bolivia, parece haber cesado. O, por lo menos, parece haberse modificado de forma radical, quizás por la diversificación hacia adentro y hacia fuera que experimenta la narrativa contemporánea del país desde principios del nuevo milenio. Esta no es una certeza, desde luego, es apenas una impresión. Pero parece, como Wiethuchter anticipaba de forma notable a finales de los ochenta del siglo pasado, que “en lo que respecta al mundo literario boliviano, el proceso de identificación que se expresa como conciencia nacional ha cesado” (1985: 179).

Bibliografía

- ALMADA GONZÁLEZ, Magdalena (comp.) (2012): *Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*. Córdoba: Imprentica.
- GARAY VERA, Cristian y Juan E. Mendoza Pinto (2015): “El choque de dos imaginarios geopolíticos en Bolivia. La Guerra del Gas”, en *Si somos Americanos. Revista de estudios transfronterizos*, vol. XV, 1, pp. 115-139.

- KLEIN, Herbert (1989): *Parties and Political Change in Bolivia 1880-1952*. Cambridge: Cambridge UP.
- KOMADINA, Jorge (2018): “Hábitos de lectura”, en *La Razón*. La Paz, 26 de diciembre. http://www.la-razon.com/opinion/columnistas/lectura-habitos_0_3063893672.html (03/11/2019).
- Nueva Constitución Política del Estado – Bolivia, 2009.
- RIVERO, Giovanna (2017): “Descubriendo el tupido velo de la mediterraneidad” en *Un río que crece. 60 años en la literatura boliviana. 1957-2017*. La Paz: Asociación de Bancos Privados de Bolivia, pp. 115-152.
- SANJINÉS, Javier (2013): *Embers of the past. Essays in Time of Decolonization*. Durham: Duke UP.
- SIN FIRMA (2019): “Bolivia ocupa el sexto lugar en acceso a internet entre los países latinoamericanos”, en *Los Tiempos*. Cochabamba: 16 de mayo. <https://www.lostiempos.com/tendencias/tecnologia/20190516/bolivia-ocupa-sexto-lugar-acceso-internet-paises-latinoamericanos> (03/11/2019).
- (1970): “Escritores del pasado: Armando Chirveches”, en *Kollasuyo. Revista de estudios bolivianos*, 72, pp. 54-55.
- WIETHUCHTER, Blanca (1985): “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 52, 134, pp. 165-180.
- ZELAYA, Martín (2017): “Cambio de ritmo”, en *Un río que crece. 60 años en la literatura boliviana. 1957-2017*. La Paz: Asociación de Bancos Privados de Bolivia, pp. 115-152.

El cuento peruano del siglo XXI tiene firma femenina

AGUSTÍN PRADO ALVARADO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Una antología de cuentos peruanos del siglo XXI escritos por mujeres

En el año 2016 se editó en Lima la antología de cuentos *Como si no bastase ya ser. 15 narradoras peruanas* preparada por Nataly Villena. El título era un verso de la poeta Carmen Ollé, una de las más prestigiosas voces líricas de las letras peruanas, con lo cual la atmósfera literaria femenina impregnaba todo el libro. Las autoras convocadas en su mayoría habían empezado a publicar recién en el siglo XXI. Este libro había sido editado por el sello Peisa, una de las casas editoriales más reconocidas en el ámbito literario del Perú y, rápidamente, tuvo una respuesta positiva de los lectores (in fabula), pese a un tiraje promedio para la lectoría peruana (o limeña para ser más exactos), de apenas unos 600 ejemplares, la edición fue comentada positivamente y en 2019 salió una segunda reimpresión. En esta antología Nataly Villena escribe el prólogo, donde destaca un nuevo contexto literario emergente desde

el año 2000, signado por una proliferación de nuevas narradoras peruanas quienes tuvieron como aliados el surgimiento de editoriales independientes y una crítica interesada en su narrativa.

Debemos reconocer que Nataly Villena es una gran promotora cultural que reside en París, donde hizo su doctorado, y dirige la revista virtual *Las críticas*, que publica crítica literaria escrita exclusivamente por mujeres. Esta antología hay que ubicarla dentro del campo de difusión de la literatura peruana más reciente que lleva a cabo Villena. La selección para esta antología obedece a criterios generacionales porque es el marco temporal que ella ha escogido para registrar una amplia diversidad de cuentos desde diferentes experiencias de cada autora, tal como se expone en el prólogo:

Son autoras nacidas entre 1966 y 1986, un lapso de dos décadas que reúne tanto propuestas literarias ya consolidadas como voces originales que se van afirmando en la construcción de un universo literario marcado y reconocible. Si algo puede señalarse como denominador común en esta muestra es la singularidad de su mirada, que se manifiesta de manera flagrante en temas como la emancipación, la familia y la relación amorosa, que aparecen renovados (Villena 2016: 11).

A este criterio de utilizar un parámetro generacional que comprende un lapso de veinte años, también debemos añadir el contexto social en el que surgen estos relatos: las dos primeras décadas del siglo XXI, donde la sociedad peruana propició la caída de la dictadura fujimorista, hubo un ascenso de las clases medias, un mayor poder de endeudamiento y mejores circuitos de difusión de los libros, como la Feria Internacional del Libro de Lima, la Antifil, las ferias del libro de provincias, las redes sociales y el surgimiento de editoriales independientes más solventes. Estas han desempeñado un rol necesario para mostrar nuevas escritoras peruanas y de otras tradiciones de Hispanoamérica.

Las autoras convocadas fueron las siguientes: Claudia Ulloa Donoso, Susanne Noltenius, María José Caro, Irma del Águila, Gabriela Wiener, Claudia Salazar Jiménez, Karina Pacheco, Katya Aduai, Julia Chávez Pinazo, Grecia Cáceres, Yeniva Fernández, Rossana Díaz Costa, Ofelia Huamanchumo de la Cuba, Jennifer Thorndike y Alina Gadea. La mayoría de ellas han cultivado principalmente el género de la novela por el que han recibido gran

reconocimiento por parte de la crítica literaria, como es el caso de Karina Pacheco o Claudia Salazar. Recordemos que el género novelístico es el preferido por los lectores en el Perú (y a nivel internacional).

Sin embargo, lo interesante es que para varias de estas autoras el derrotero de su literatura ha sido la escritura continua del género cuento.

Por ello consideramos que esta antología preparada por Nataly Villena ha posicionado editorialmente a escritoras que han cultivado en estas dos primeras décadas el cuento (y la novela), con relatos que están renovando algunos tópicos narrativos mencionados por la editora. También debemos reconocer que esta muestra narrativa no es de ninguna manera una edición insular; sino que podríamos decir que se constituye como un logro literario alcanzado que, además, viene precedido de otras antologías de cuentos anteriores con mayor o menor fortuna entre la comunidad letrada peruana.

Para poder revisar con cierto detenimiento un panorama más amplio y reconocer estos cambios de paradigmas, realizaremos una mirada al contexto de los años ochenta y noventa desde la perspectiva del cuento.

El cuento peruano escrito por mujeres en los años 80 y 90

En el año 1984 se publicó *Nuevo cuento peruano. Antología*, por Mosca Azul, un sello editorial surgido en los años setenta en Lima que fue decisivo para divulgar la narrativa de nuevos autores peruanos. Esta antología es muy valiosa porque estuvo preparada por críticos vinculados con el mundo académico, Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal, quienes, también, ejercían la docencia universitaria en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta antología, entonces, aporta una introducción interesante para comprender el panorama de la narrativa peruana desde los años sesenta hasta principios de los años ochenta. Además, se cerraba esta edición con una cronología de la narrativa peruana desde 1968 a 1983, preparada por el también profesor Américo Mudarra.

Diez fueron los escritores escogidos en esta antología: narradores surgidos posteriormente a la obra de Vargas Llosa y Ribeyro. Sin

embargo, no asomaba el nombre de ninguna mujer, omisión que podría explicarse si tomamos en cuenta la cronología del periodo donde apenas se menciona a tres damas; e incluso solamente una de ellas tiene cierto reconocimiento por la comunidad literaria: Laura Riesco.

Esta primera mirada no es un cuestionamiento de esta antología, que además editó cuentos valiosos para la narrativa peruana como es el caso de “Ángel de Ocongate” de Edgardo Rivera Martínez, “Avenida Oeste” de Julio Ortega, “Sahumerio” de Luis Fernando Vidal o “Hueso duro” de Cronwell Jara, por el contrario nos llevaría a plantearnos algunos aspectos sociales y culturales que estaban ocurriendo en el Perú: el poco interés por el cultivo del cuento en los años setenta y comienzos de los ochenta por parte de algunas potenciales narradoras, que progresivamente entraron en la escritura de este género narrativo hasta formar parte de sus propias poéticas literarias.

La siguiente antología que vamos a comentar es *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos* (1986), que fue preparada por el escritor de cuentos Guillermo Niño de Guzmán, quien además es autor de dos valiosos libros de relatos *Caballos de medianoche* (1984) y *Una mujer no hace un verano* (1995). Esta edición fue auspiciada por el Instituto Nacional de Cultura, entidad cultural más importante del Estado peruano. Esta antología institucional, que a nuestro parecer complementa el libro preparado por Cornejo y Vidal, incorpora narradores omitidos anteriormente, como es el caso de Alonso Cueto, Siu Kam Wen o Carlos Schwalb. El prólogo tenía un título muy peculiar, “Una generación del desencanto”, que sintonizaba con lo ocurrido en el Perú de la mitad de los ochenta, marcado por el terrorismo delirante y la gran crisis económica que en concordancia golpearon a todos los sectores sociales y económicos del país. Así, esta antología sintonizaba con los autores surgidos en aquellos años ochenta. Una de sus virtudes es haber incorporado a una escritora, Mariella Salla, quien inició su labor literaria con la escritura del cuento y está considerada como una voz importante en el género fantástico de la literatura peruana. Esta primera aparición de una autora contemporánea por aquellas fechas es un primer síntoma de interés en la escritura femenina que además, poco a poco, permitirá prestar mayor atención a las narradoras que surgirán en los años venideros.

La tercera antología que glosaremos es *El cuento peruano 1980-1989* (1997),¹ preparada por Ricardo González Vigil, uno de los críticos más reputados del mundo literario peruano, quien ejerció la cátedra en el Departamento de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esta antología, que es parte del gigantesco y valioso proyecto de antologar los cuentos de los autores peruanos desde el siglo xix hasta este siglo xx, no difiere en mucho de las dos mencionadas, pues de la nómina de escritores escogidos, un total de treinta y cinco, solamente aparecen dos mujeres, Mariella Sala y Pilar Dughi. Al parecer el cuento todavía no contaba con el interés de muchas escritoras peruanas o por lo menos no encontraron los canales editoriales para difundirlo.

Para el caso de Pilar Dughi (1956-2006), quien merecería un estudio aparte, sus dos primeros libros, *La premeditación y el azar* (1989) y *Ave de la noche* (1996), le abrieron una reputación entre sus pares masculinos, a través de una escritura del cuento que exploraba desde los temas más contemporáneos, como el de la violencia política, hasta otros de carácter histórico. En este siglo xxi el aprecio a su obra narrativa se ha manifestado en la reedición de sus cuentos y en la celebración de eventos institucionales, como algunos coloquios en homenaje a su obra.

De todas maneras, el cuento en los años ochenta sigue siendo un patrimonio de los escritores, muchos de ellos con libros significativos como *La batalla del pasado* (1983) de Alonso Cueto, *Cordillera Negra* (1985) de Óscar Colchado Lucio, *Ángel de Ocongate* y *Otros cuentos* (1986) de Edgardo Rivera Martínez Otorongo y los mencionados libros de Niño de Guzmán. Este panorama narrativo es todo lo contrario a lo ocurrido en la poesía, donde surgió todo un grupo de mujeres poetas que fue un vendaval para las estéticas de la lírica peruana, con nombres tan significativos como Carmen Ollé, Rossella Di Paolo, Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Ana María Gazzolo, Giovanna Polarollo o Sui Yun entre otras escritoras, tanto residentes en Lima como en provincias.

En los años noventa el panorama presenta algunos cambios: tenemos nuevas editoriales independientes, como Santo Oficio o

1 Esta antología tiene la característica de contar con una bibliografía y de registrar las antologías preparadas en los años ochenta que permitirían un estudio más detenido de esa década.

Jaime Campodónico; otras que tratan de consolidarse, como es el caso de Colmillo Blanco, aunque apostó más por la lírica; y otros sellos empiezan su declive, como ocurre con Mosca Azul Editores. Asimismo, algunas escritoras que alcanzaron a cimentar una voz poética en el género lírico pasaron a la narrativa, como sucede con Carmen Ollé, quien incursionó en la novela con *Por qué hacen tanto ruido* (1992), *Las dos caras del deseo* (1994) y *Pista falsa* (1994). Por su parte, Rocío Silva Santisteban, su incursión en la narrativa se produjo en el campo del cuento con un libro bastante peculiar como fue *Me perturbas* (1994) y Giovanna Polarollo lo hizo con la edición de su único libro de cuentos, *Atado de nervios* (1999). En estos años justamente empezaremos a reconocer que, en el terreno de la narrativa, la literatura peruana se beneficia de la publicación de *Ximena de dos caminos* (1994) de la ya mencionada Laura Riesco, escrita desde la perspectiva de una adolescente desde su experiencia en el mundo andino criollo. Otras autoras que también cultivaron novelas importantes fueron Fietta Jarque con la histórica *Yo me perdono* (1998) o las obras de Patricia de Souza (1964-2019), que es la que mejor ha explorado diversos registros lingüísticos para sus narraciones. Sin embargo, el cultivo del cuento no fue lo más urgente para muchas de estas escritoras.

En la clásica antología preparada por Ricardo González Vigil correspondiente a la década de los noventa, *El cuento peruano 1990- 2000* (2001), el número de escritoras ha aumentado en proporción a la antología anterior, puesto que son diez las escogidas. Aunque algunas como Pilar Dughi estaban consolidando su prestigio en el cuento, en el caso de Laura Riesco se seleccionó un pasaje de su famosa novela. Para el caso de Giovanna Polarollo, aunque incursionó en el género del cuento, no ha vuelto a la escritura de la narrativa breve. Igualmente encontramos nombres de autoras que han dejado algunos cuentos memorables, como sucede con Leyla Bartet o Viviana Mellet.

El siglo XXI y las antologías del cuento peruano

El panorama para el cuento peruano (y también para la novela) en el siglo XXI cultivado por nuevas narradoras es en proporciones mucho más contundente que lo ocurrido en el siglo XX, incluso en comparación con las últimas décadas, ochenta y noventa, revisadas

anteriormente. Cualquier lector interesado en la literatura de este nuevo siglo puede constatar que se ha registrado este incremento en publicaciones con diversos estilos de calidad, además, con una crítica más atenta y con una mayor organización en las editoriales independientes que han conseguido posicionarse en el modesto mercado de libros peruano, entre ellas Matalamanga (ya fuera de circulación), Santuario Editores, Borrador Editores, Campo Letrado o Animal de Invierno. Incluso en provincias podemos encontrar nuevos sellos como Ceques Editorial en Cusco o Cascahuesos en Arequipa. Algunas de estas casas editoriales están consiguiendo abrirse a otras comunidades letradas como la editorial Estruendomudo, dirigida por el poeta Álvaro Lázaro.

Justamente, el sello Estruendomudo que inició su labor editorial en el año 2004 es una de las casas editoriales que ha apostado por el género del cuento con nuevos nombres, tanto de escritores varones como mujeres, en su catálogo. Además, se han editado escritores hispanoamericanos, algunos reconocidos como Gabriela Alemán, Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna o Samanta Schweblin. En el año 2008 se publicó la antología titulada *Matadoras. Nuevas narradoras peruanas*, preparada por Miguel Luis Herbosio, con una selección de trece escritoras.

La edición contaba apenas con una breve introducción de una página titulada “Fronteras espontáneas, fronteras inventadas”. El antologador reconoce que se ha producido un cambio en la perspectiva de la narrativa escrita por mujeres en el Perú: de los nombres insulares de Pilar Dughi y Laura Riesco (en los noventa) se ha pasado a una erupción de nuevos nombres donde se hace necesario resaltar el concepto “literatura escrita por mujeres”. El aspecto generacional ya se hace insuficiente “por imprecisión, por heterogeneidad” para establecer un límite que permita agruparlas. Otro planteamiento que se esgrime es la renuncia a las grandes narraciones con sus respectivos temas, por ello se reconoce que deben ser leídas con una mirada propia, puesto que la diversidad actual se ha convertido en el signo distintivo de una “generación espontánea”.

Esta presentación defiende una postura que considera a estas narraciones ceñidas a lo limeño y a lo viajes, además de estar contagiadas por la posmodernidad y un distanciamiento de los tópicos recurrentes como el tema de la familia. Desde nuestra perspectiva nos parece que hubiese sido adecuado ampliar algunas de estas

posturas como el concepto de postmodernidad hasta ahora tan debatido (para tomar una posición). Otro de los criterios está centrado en el aspecto del concepto general de narración, pues no se refiere si estos cambios de paradigmas literarios se encuentran en el género del cuento o en las novelas. No obstante, ha sido el paso del tiempo quien ha cuestionado con mayor rigor algunos planteamientos y, por supuesto, han coincidido algunas de estas afirmaciones con las siguientes publicaciones de libros de cuentos de estas escritoras o las que surgieron en los años siguientes, porque uno de los temas abordados, como el de la familia, es un argumento recurrente en narradoras como Katya Adauí o María José Caro; o el tema del viaje que se ha matizado con la problemática del exilio como ocurre en los cuentos de Nataly Villena.

Esta edición, además, tiene como portada una específica escena de una jugada de mate, protagonizada por la selección peruana femenina de voleibol que apela necesariamente a un lector peruano que evocaría a los gloriosos años ochenta donde “las chicas del vóley” fueron una potencia arrolladora en aquel deporte (como el famoso encuentro en la final de las Olimpiadas de Seúl 88). Esta portada es un refuerzo semiótico que nos anuncia el trabajo de equipo de estas nuevas escritoras; en efecto, la lectura de estas trece narraciones nos exhibe una diversidad de temáticas que van desde lo más personal e íntimo como ocurre en el cuento “Línea” de Claudia Ulloa Donoso hasta temas de pareja como sucede en el relato “Las dos orillas” de Giselle Klatic Salem. En *Matadoras*, además, el editor tuvo la ocasión de incorporar siete cuentos inéditos que cubren más de la mitad de los relatos escogidos, con lo cual no se fortalece del todo el género del cuento en las narradoras seleccionadas. Esto no significa por nuestra parte un cuestionamiento a la calidad de los relatos de *Matadoras* sino un indicador de un corpus de cuentos todavía en producción.

Una segunda antología que tuvo el propósito de recopilar cuentos exclusivamente escritos por mujeres fue *Disidentes 1: antología de nuevas narradoras peruanas* (2011). El sello por el cual salía esta edición fue Altazor, al que podemos considerar uno de los más sólidos de este siglo XXI en la comunidad letrada peruana. El catálogo de este sello ha sido y continúa como una apuesta por nuevos escritores, autoras, géneros narrativos, cómics, colecciones temáticas y rescates de autores.

La publicación de *Disidentes 1* estuvo preparada por Gabriel Ruiz Ortega, quien además escribió un prólogo que le permitió desarrollar la convocatoria e incluso aclarar los límites de esta recopilación, como el centralismo en narradoras afincadas en Lima. Otro aspecto que resalta es el lazo intertextual con *Matadoras*: “En parte, pero solo en parte, este trabajo es una respuesta de taquito a lo leído en *Matadoras* (2008), o antología Google, como bien habría que llamarla” (10). Con estas declaraciones ya se establece un debate por el criterio de selección. Otra de las diferencias de Ruiz Ortega es que su antología reconoce a autoras menos conocidas en el medio literario y para ello ha considerado como principio básico la publicación de un libro de cuentos en el marco temporal de 2000 a 2010. En esta edición hay catorce autoras, aunque coinciden en algunos nombres como el de Rossana Díaz, Nataly Villena, Katia Adui y Karina Pacheco. Igual es una muestra valiosa de los nuevos cuentos que se escribieron por esas fechas.

Ricardo González Vigil continuó con su proyecto del cuento peruano en este siglo XXI, por ello, en el año 2013 editó en dos volúmenes *El cuento peruano 2001-2010*. En esta voluminosa colección se puede corroborar un mayor número de escritoras, incluso coincide en registrar la calidad de narradoras como Claudia Ulloa Donoso, Karina Pacheco, Rossana Díaz Costa, Yeniva Fernández, Alina Gadea o Katty Adui Sicheri. Todas ellas empezaron su obra en este nuevo siglo XXI y los críticos no desatendieron su escritura en el género del cuento y la novela.

Las siguientes antologías aunque no son propiamente una muestra de escritoras sino una composición mixta fue preparada por Ricardo Sumalavia con el nombre *Selección peruana 2000-2015* y la otra antología *El fin de algo. Antología del cuento peruano 2001-2015* (2015) fue realizada por Víctor Ruiz Velazco. En ambos libros podemos corroborar cómo la presencia de escritoras aunque todavía menor en comparación con los escritores empiezan a conseguir un posicionamiento editorial con autores de diferentes generaciones.

Hay todo un giro en las concepciones de las ediciones tanto en la organización de los editores como en las muestras mencionadas. En la antología preparada por Sumalavia este cambio significativo empieza por el título que remite a la selección nacional de fútbol nacional donde no se ha realizado una convocatoria exclusivamente masculina. Esta nueva edición difería de una edición anterior reali-

zada por Estruendomudo *Selección peruana 1990- 2005* (2005) donde los únicos convocados fueron varones. El tiempo fue el mejor árbitro y juez en el reconocimiento a la narrativa escrita por peruanas.

Entre todo este universo de antologías debemos destacar *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) preparada por Ana María Vidal Carrasco, experta en derechos humanos, quien convocó a siete escritoras peruanas para abordar un tema tan espinoso para sociedad peruana como fue y es todavía las secuelas del conflicto armado interno (el enfrentamiento entre el terrorismo de Sendero Luminoso, el terrorismo de Estado y la violación a los derechos humanos). Las convocadas fueron siete escritoras preferentemente con una obra editada en el siglo XXI, Jennifer Thorndike, Christiane Félip Vidal, Nataly Villena, Ysa Navarro, Claudia Salazar, Karina Pacheco y Julia Wong.

Algunas autoras como Karina Pacheco o Claudia Salazar ya habían abordado esta temática en sus novelas, que además habían conseguido un reconocimiento de la crítica y hasta un premio institucional, y ahora abordaban este hiriente tema desde los formatos del cuento. Esta antología por ello explora desde la literatura una temática todavía compleja en la sociedad peruana, como lo ha explicado con precisión Rocío Ferreira:

En este contexto, Vidal Carrasco explica, que la finalidad del proyecto es, a través de la ficción, “retratar el periodo de postconflicto, aquel que empezó a vislumbrarse cuando los gritos y las muertes cesaron” (contra carátula). Además, en la “Introducción” del libro “Pero el cadáver ¡Ay! siguió muriendo”, que toma como título el cuarto verso del poema “Masa” de César Vallejo, Vidal Carrasco confirma lo dicho y nos advierte que: “Existe una necesidad de narrar lo vivido. Tuve la oportunidad de verlo de cerca en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, el anhelo de muchas personas de sentirse escuchadas, de contar las violaciones de las que fueron víctimas, de que se oiga su voz, la de sus hijas, hijos, hermanas, hermanos y tantos familiares. Hoy 35 años después de iniciada la violencia y ya en una etapa de supuesto postconflicto, aún no hemos curado del todo las heridas y persiste la urgencia por contar nuestras historias” (2017: 19).

Esta antología además es una muestra del compromiso social que diversas escritoras han tomado en relación con temas complejos de la sociedad peruana, aunque no escriban desde una literatura

de “compromiso político” militante. Todas estas antologías son las que preceden *Como si no bastase ya ser. 15 narradoras peruanas* que se constituye como un libro que establece y reconoce un canon de autoras que poco a poco ha conseguido un posicionamiento en el escenario literario peruano (o limeño para ser más preciso), aunque muchas de estas escritoras provengan de provincias y estén residiendo fuera del Perú. De las narradoras convocadas realizaremos un breve acercamiento a alguna de sus poéticas de cuento para explorar sus propios derroteros. La(s) lectura(s) que se puede(n) realizar de estos relatos tienen una variedad desde diferentes ópticas: la perspectiva de género, la crítica literaria, la lectura sociológica, los signos semióticos o incluso la lectura más sencilla del lector profano. Para ello realizaremos un acercamiento de carácter estilístico a alguna de estas escritoras.

El cuento peruano del siglo XXI tiene firma femenina

Claudia Ulloa Donoso es la escritora que ha apostado por el cuento como un género literario recurrente. Sus relatos escapan a ciertos rasgos de los relatos cultivados en la tradición literaria peruana. Su primer libro, *El pez que aprendió a caminar* (2006), fue publicado por Estruendomudo editorial. El libro además tuvo una reedición con comentarios encomiásticos, además, es peculiar que haya sido antologada en diversas muestras del relato peruano contemporáneo, además, de haber sido seleccionado para la convocatoria de Bogotá³⁹ cuya edición peruana se publicó por Estruendomudo en el 2018. Un aspecto formal de este libro es la brevedad de los diecinueve relatos que lo constituyen. Aunque existen en esta lectura tramas, estas se concentran en las reflexiones y cuestionamientos de su personajes, donde se puede explorar el aspecto tanático, pero principalmente existencial en las interrogantes de los personajes sobre sus condiciones. El estilo de Claudia Ulloa, además, está marcado por un lirismo en su prosa que le permite resaltar los espacios cerrados con detalles muy peculiares.

El segundo libro de cuentos, *Pajaritos*, publicado en Chile en 2015 y en la versión peruana en 2019, bajo el sello de Estruendomudo, ha confirmado las habilidades para la narrativa breve. El libro está dividido en siete secciones, con un total de treinta

relatos. La escritura de estas narraciones nuevamente apuesta por el formato breve, donde se quiebra la convención tradicional del cuento, como ocurre en los relatos “Tom” y “D”, que asumen para la confección de las tramas el formato de un diccionario. Además, muchos cuentos incorporan la lengua noruega en los títulos, con lo cual crea una atmósfera de diglosia lingüística. En estos relatos el lector se encuentra con personajes femeninos que manifiestan sus mundos íntimos, la vida cotidiana, las labores domésticas, los anhelos y frustraciones. Esta exploración de la privacidad se consigue por el empleo de voces narrativas en primera persona. Algunos relatos incluso están acompañados por fragmentos señalados con asterisco de tono reflexivo, con lo cual el libro mantiene una unidad de estilo y temas.

La otra autora cuyas narraciones tienen una gran valoración de crítica y lectores es Karina Pacheco, quien prácticamente aparece en casi todas las antologías de cuentos que se han editado, incluso ha recibido premios institucionales por sus novelas, reeditadas en diversas ocasiones. Además, es una destacada antropóloga, promotora cultural en su tierra natal de Cusco y dirige desde 2013 Ceques Editores, uno de los sellos editoriales independientes más importantes dentro de las Ciencias Sociales. En el aspecto editorial podemos comprobar que el recorrido de Karina Pacheco le ha permitido conseguir por la calidad de sus relatos la travesía de los sellos independientes donde se publicaron sus primeros libros a las reediciones y ediciones en sellos transnacionales como Seix Barral o el Fondo de Cultura Económica con sus sedes en Lima.

En el género del cuento ha editado cuatro libros: *Alma alta* (2010), *El sendero de los rayos* (2013), la antología *Miradas* (2015) y *Lluvia* (2018). Los relatos que escribe Karina Pacheco utilizan el formato del relato clásico. Sin embargo, destacan aquellos en los cuales hay personajes femeninos como protagonistas, la escenificación de tramas en el Cusco contemporáneo, la recreación de un tiempo histórico del pasado colonial, los viajes dentro y fuera del Perú, los imaginarios andinos, los temas familiares escritos con una prosa muy cuidada, que están registrados en su valioso libro *El sendero de los rayos* (2013), uno de los libros de cuentos más logrados de la narrativa escrita por mujeres del siglo XXI.

El último libro de cuentos *Lluvia* (2018) es un título muy metafórico que permite una mayor compenetración del lector con los

relatos para establecer la conexión con esa metáfora de la naturaleza. Destacan otros registros que asomaban en sus libros anteriores y temas que pueden pasar de los juegos de la infancia, el fantástico, la naturaleza (constantemente presente), que asoman en los títulos de varios relatos como “Reyes de bosques” o “Mar de Alú”, el mundo amazónico, la violencia de corte político y los interrogantes por la identidad. Este ramillete de textos escritos con un estilo más trabajado en el lenguaje es mucho más cercano al lirismo, rasgo lingüístico diferenciador con los libros de relatos anteriores. Por ello con *Lluvia*, Karina Pacheco ha permitido abrir otros territorios para sus cuentos donde el cuidado estilístico le ha permitido abordar una diversidad temática, incluidos los temas de la violencia.

La literatura fantástica en los últimos años es uno de los géneros con mayor incursión en la literatura peruana. Además, la promoción de esta literatura en el Perú, gracias a los sellos independientes y al trabajo editorial de Elton Honores, José Guich, José Donayre y Moisés Sánchez Franco, ha permitido instalar en los imaginarios de los lectores peruanos este género. Una prueba de ello es la antología preparada por Elton Honores *Más allá de lo real. Antología del cuento fantástico del siglo XXI* (2018). Entre estos autores destacan algunas escritoras (como Karina Pacheco y Yeniva Fernández)

Hasta el momento Yeniva Fernández se ha dedicado al cuento con dos libros editados: *Trampas para incautos* (2009) y *Siete paseos por la niebla* (2015). Es en este segundo libro donde encontramos una escritura insertada en el tema fantástico, el abordaje de estos relatos se da desde el mundo cotidiano, el protagonismo de las mujeres de la clase media, ambientes cosmopolitas y de provincia insertan sus cuentos en la categoría de lo neofantástico, aunque también encontramos el tema del doble como un rasgo de su prosa narrativa. Sus relatos tienen la virtud de un manejo adecuado para tensar las intrigas de cada historia con lo cual muestra una pericia en el arte del cuento en su formato clásico.

Entre los cuentos más destacados de este libro se encuentran “Rutka o la historia de algunas flores extrañas” y “En memoria de Evelina”, donde lo sobrenatural está protagonizado por niñas marcadas por signos misteriosos y ocultos que la voz narrativa va revelando de manera estratégica para generar golpes de efecto entre los lectores que incluso pueden llevarnos a interrogarnos si la voz narrativa delira o los recuerdos pesan como un tormento.

En el caso de Katya Adauí, otra escritora que ha apostado por los derroteros del cuento, sus primeros libros fueron en el género cuento *Un accidente llamado familia* (2007) *Algo se nos ha escapado* (2011) publicados en las editoriales independientes Matalamanga y Borrador Editores. Su tercer libro de cuentos *Aquí no hay icebergs* (2017) fue editado por Random House, con lo cual se empieza a establecer recorridos, como lo sucedió con Karina Pacheco o Jennifer Thorndike que empezaron publicando en editoriales independientes para ingresar en sellos con mayores canales de difusión incluso fuera del Perú por ser editoriales transnacionales principales de España.

Los cuentos de Katya Adauí exploran temáticas ceñidas a los entornos de la familia, las tupidas relaciones entre padres e hijos, aunque no necesariamente dentro de los registros realistas, pues varios de sus relatos están teñidos por lo onírico. En su segundo libro encontramos textos que salían de los formatos del cuento tradicional para entrar en el microrrelato y el aforismo, ello le ha permitido una mayor contundencia en su registro para sintetizar ideas en contadas palabras.

El tercer libro *Aquí hay icebergs*, a nuestro criterio su mejor libro de relatos, es un conjunto de doce relatos que tienen la característica de utilizar diversos estilos en cuanto al lenguaje, saltos temporales, los recuerdos de la infancia y el tema recurrente de sus relatos: la familia con las experiencias que dejan los hijos. La metáfora del iceberg lleva al lector a reconocer lo sumergido, aquello que no es visible, pero que es la base de las experiencias de los protagonistas. Por ello muchos de los relatos utilizan narradoras protagonistas cuyas voces en primera persona establecen esas grietas personales como ocurre en los cuentos “Si algo nos pasa” o “Siete olas”.

Entre las últimas escritoras con obra cuentística recién editada reconocemos los libros debut de María José Caro *¿Qué tiene de malo?* (2017)² y de Nataly Villena *Nosotros que vamos ligeros* (2018). Estos dos libros merecerían análisis más detenidos, por el momento solamente indicaremos algunos aspectos, aunque ambas autoras han sido favorecidas por una recepción crítica encomiástica, en

2 Debemos aclarar que el primer libro de cuentos *La primaria* (2012) de María José Caro fue de temática juvenil y algunos relatos después se incorporaron al libro *¿Qué tengo de malo?*

el caso de María José Caro también fue una de las seleccionadas para Bogotá³⁹. En el libro de María José Caro la estrategia para darle unidad a los cuentos reside en el protagonismo de un solo personaje: Macarena que permite confeccionar la estructura narrativa que podría leerse como una novela en diez episodios. En la tradición literaria peruana se emparenta con *Huerto cerrado* de Alfredo Bryce Echenique, incluso por la condición social de sus personajes en el mundo adolescente, la vida escolar, las referencias a la cultura de masas, la interacción con la burguesía limeña. Estos relatos confeccionados en primera persona nos permiten conocer esa etapa de aprendizaje de la protagonista desde la infancia hasta la compleja adolescencia.

El libro de Nataly Villena que hemos tenido la ocasión de reseñar (2018 y 2019), al que consideramos uno de los libros de cuentos más logrados de la literatura peruana, nos muestra una temática del exilio que recupera algunas ciudades de Europa como escenarios de exilio en los cuales al lado del desarraigo encontramos una interacción con otros personajes de las mismas condiciones, donde pueden existir narraciones esperanzadoras como sucede en el cuento “Primera vez”. Los personajes femeninos desean mostrar su cultura literaria en su añoranza por insertarse en la sociedad europea.

A esta primera presentación de narradoras peruanas que están marcando los nuevos derroteros del cuento peruano habría que añadir algunos otros nombres que tienen una obra editada todavía con poca atención de la crítica actual, como es el caso de Nadia Stagnaro Babbini, Cecilia Podestá (que tiene un alto reconocimiento como poeta), Miluska Benavides o Gimena Vartu. Todas ellas han editado relatos muy logrados que van desde el registro de la fantasía hasta el realismo urbano. Incluso falta prestarle atención a los relatos breves que se están escribiendo en las provincias del Perú, que nos permitiría revalidar que el cuento peruano del siglo XXI tiene firma femenina.

Bibliografía

- ADAUI, Katya (2017): *Aquí hay icebergs*. Lima: Literatura Random House.
CARO, María José (2018): *¿Qué tengo de malo?* Lima: Alfaguara.

- CORNEJO POLAR, Antonio y Luis Fernando Vidal (1984): *Nuevo cuento peruano. Antología*. Lima: Mosca Azul.
- FERNÁNDEZ, Yeniva (2015): *Siete paseos por la niebla*. Lima: Campo Letrado.
- FERREIRA, Rocío (2017): “Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en Al fin de la batalla”, en Agustín Prado (coord.), *América sin nombre, El cuento hispanoamericano del siglo XXI*, 22, 17-24.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1997): *El cuento peruano 1980-1989*. Lima: Cope.
- (2001): *El cuento peruano 1990-2000*. Lima: Cope.
- (2013): *El cuento peruano 2001-2010. I y II*. Lima: Cope.
- Matadoras. Nuevas narradoras peruanas* (2008): Lima: Estruendomudo.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (2015): “El cuento peruano del siglo XX en perspectiva”, en *Inti: Revista de literatura hispánica*, 81-82, 301-343.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo (1986): *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- PACHECO, Karina (2013): *El sendero de los rayos*. Lima/Cusco: Ceques.
- (2018): *Lluvia*. Lima: Seix Barral.
- POLÁKOVÁ, Dora (2012): “El gran género pequeño. Reflexiones sobre el cuento hispanoamericano”, en Athena Alchazidu y Petr Stehlík (eds.), *Encuentro de hispanistas*. Brno: Masarykova univerzita, 89-96.
- PRADO, Agustín (coord.) (2017): *América sin nombre, El cuento hispanoamericano del siglo XXI*, 22.
- (2017): “Cuentistas peruanos en busca de lector”, en Agustín Prado (coord.) *América sin nombre, El cuento hispanoamericano del siglo XXI*, 22, 83-89.
- (2018): “Nosotros que vamos ligeros” (reseña), en *Lucerna. Revista de Literatura*, año 7, 11, 93.
- (2019): “Viajeras, forasteras y ciudadanas (¿globales? ¿neocosmopolitas?) de América en Europa en los cuentos de Guadalupe Nettel y Nataly Villena Vega”, en Eva Valero y Oswaldo Estrada (eds.), *Literatura y globalización*. Madrid: Anthropos/Ediciones UNL, 185-196.
- RUIZ ORTEGA, Gabriel (ed.) (2011): *Disidentes 1. Antología de nuevas narradoras peruanas*. Lima: Altazor.
- RUIZ VELAZCO, Víctor (2015): *El fin de algo. Antología del nuevo cuento peruano 2001-2015*. Lima: Santuario.
- SUMALAVIA, Ricardo (ed.) (2015): *Selección peruana*. Lima: Estruendomudo.

- ULLOA DONOSO, Claudia (2019): *Pajaritos*. Lima: Estruendomudo.
- VIDAL CARRASCO, Ana María (compiladora) (2015): *Al fin de la batalla: Después del conflicto, la violencia y el terror*. Lima: Cocodrilo.
- VILLENA, Nataly (selecc.) (2016): *Como si no bastase ya ser. 15 narradoras peruanas*. Lima: Peisa.

Narrativa ecuatoriana actual: entre tradición y movilidad cultural

WILFRIDO H. CORRAL

Academia Ecuatoriana de la Lengua

Una traba de la historia literaria de lo que va del siglo XXI es la relación desigual con tradiciones plurales extraterritoriales, el mundo digitalizado y los prescriptores actuales (agentes, amistades del gremio, editores independientes, ferias, galardones, prensa impresa, redes sociales, traducciones, etc.); negociaciones que implican mayores dificultades para la narrativa “menor” o “pequeña” de países llamados periféricos como el Ecuador. Esas transacciones se complican en la acogida extranjera. En *Viceversa. La literatura latinoamericana como espejo* (2018), aun cuando nota las contradicciones del primer mundo editorial, Constantino Bértolo desconcierta al referirse a “países de peso ligero como Ecuador, Bolivia, Honduras, Venezuela y demás”; sin examinar diferencias o proveer datos sobre los avatares de talentos u obras individuales, o sus circunstancias institucionales, gubernamentales o privadas. Una percepción ecuatoriana se suma a similares pesimismo, restringiéndose a la narrativa, en particular a la novela.

El novelista Javier Vásconez y el poeta y ensayista Iván Carvajal insisten en que la literatura nacional es invisible. Nacidos en la segun-

da mitad de los años cuarenta, son escritores visibles, y los matices de su reclamo se pierden entre la historia literaria y sus combates sin tregua. Es como suponer que no ha habido nada nuevo desde el compromiso social de los años treinta; o máxime un par de autores actuales que valen la pena, cuando su obra y la de otros contradice esa conjetura. El prosista Diego Cornejo Menacho y el novelista y sociólogo Carlos Arcos Cabrera, nacidos poco después, equilibran esa visión, novelizando la veneración de autores canónicos por una tradición crítica nominalmente progresista, que no progresa en sus explicaciones formularias. Próximo a la generación actual, Leonardo Valencia es directo al conceptualizar esas tradiciones. Pero autores y autoras con obra exigua y de una generación más o menos milenial se escudan de esas discusiones por otros intereses, cálculo del gremio, porque los desacuerdos crean desconfianza, o porque su querrela es más personal.

En 1968 Jorge Enrique Adoum sentenció osada y contradictoriamente (fue autor de dos novelas) que “El gran ciclo de la novela ecuatoriana termina [sic] en 1949” (1969: 165), agregando que “no se ven [...] nuevos escritores que pudiéramos pensar van a ser los continuadores” (1969: 165). Algunos novelistas y críticos afirman que existe una “falta de respeto” a la tradición realista, como si esta fuera una sucesión de virtudes. Otros que las novedades son calcos de tradiciones ajenas al país; y que un machismo o sexismo normativo rige su esfera literaria, talante comprobable pero voluble. Entre la crítica académica —mayormente obsesionada por resolver o implantar asuntos de género (sexual), raza o nación— el consenso tampoco es positivo: 1) se arguye que hay miopía, falta de preparación intelectual general; 2) se crean dispersiones e interpretaciones extravagantes, como textualizan algunas exégesis referidas; 3) el ensimismamiento interpretativo lleva a una crisis de nuevos valores en géneros ya agotados, y tratar de ser razonablemente crítico se percibe como ofensa a las formas cívicas y literarias; y 4) se mantiene que solo cierta crítica foránea resuelve esos problemas coyunturales.¹

1 Sacoto evita esos sectarismos, y su minucioso análisis estilístico tiene validez, aunque jerarquice según: relieve, “enorme valor histórico, sociológico, además de literario” [...], voces nuevas prometedoras, y autores que empezaron a publicar tardíamente (49-50). Con criterios antitéticos discute a Valencia, Arcos Cabrera, Alemán y Chávez. Un análisis actualizado más sofisticado es: Antonio

Por condiciones afines las generaciones posteriores al boom buscan otra movilidad cultural, a veces ficcionalizando los tautológicos consensos mencionados arriba, o sin distinguir que no se puede seguir concentrándose en rupturas y otras negaciones sin ver lo positivo en un país que tiene suficientes problemas con tratar de estar en el canon latinoamericano o en el mundial (*nota bene*: nadie ha ganado una guerra del canon), a pesar de cohabitar con una literatura cuya evolución e historia internacional confirma que no es “emergente”. Con base en la prosa representativa de autoras y autores del entresiglo, y porque las historias nacionales de la novela (el género privilegiado por las novísimas narrativas) añaden poco al diálogo, se sopesan desarrollos y tendencias, culminando con la obra de mileniales que, aun publicada por sucursales nacionales de conglomerados internacionales, es bastante desconocida fuera del Ecuador. En ese contexto, si toda narrativa nueva se pretende rebelde, la ironía de la rebelión es que convierte al rebelde en un sujeto servil de aquello contra lo que se rebela.

Si la fiabilidad del novelista se divide hoy entre lo que escribe y lo que se lee en medios sociales ¿qué se entiende por tradición y movilidad cultural? Desde T. S. Eliot la tradición es un bucle temporal entre la antigüedad clásica y lo contemporáneo, y tan sospechosa hoy como cuando él la definió en 1919. Empero, es una noción menos conservadora y etnocéntrica que la reputación de Eliot, y permite percibir patrones o afinidades a través del tiempo; y reconocer que los autores u obras no adquieren su significado por sí solos sino por la relación con artistas sucumbidos. Es mórbido, pero como ocurre con varias obras que examino, identifica dos componentes cruciales de la ambición artística: la esperanza de al fin tener una oportunidad de ser inmortal, y estar a la altura de una compañía que por lo general no requiere tu presencia; visión a la vez desalentadora y realista del crítico A. O. Scott, cuya lectura de Eliot en *Better Living through Criticism. How to Think About Art, Pleasure, Beauty, and Truth* (2016) acojo.

Es fácil deshacerse de tradiciones o criticarlas como inventadas cuando la muestra escogida satisface nuestras carestías. Lo inventa-

Villarruel, “Escrituras postergadas: nueva escritura, tradición crítica y posmodernidad en la narrativa ecuatoriana”, *La Revista* 78 (2018), pp. 107-115. Toda traducción posterior es mía excepto donde se indique lo contrario.

do, no obstante, provee símbolos de realidades más perdurables y profundas, y antiguos y contemporáneos coinciden al agitar ideas recibidas porque la transmisión cultural requiere instituciones específicas y un espíritu público. Hoy este es generado más y más por literaturas digitales sin contexto o matiz que pretenden eliminar a los prescriptores; hasta que les presten atención. Acuñada hace una década por Stephen Greenblatt para su compilación *Cultural Mobility: A Manifesto* (2010) en el contexto del lenguaje, la esfera política y la tradición; la movilidad cultural es la fluidez que permite que una generación mayor escriba sobre otra con su misma habla, no necesariamente en su “estilo”, y que sea contemporánea sin acceso o interés total en la más joven. La cultura joven no es un fenómeno de hoy, y los mileniales que buscan reconocimiento solo a través del movimiento perpetuo en un espacio seguro pronto se convierten en curiosidad o configuración fugaz. Es un contrasentido leer nuevas tradiciones sin la movilidad cultural y la aceleración de cambios históricos que conllevan.

Retrocédase un poco. En las actas de hace medio siglo citadas arriba, Adoum, progresista canónico que en una entrevista manifestó no ser “el padre de nadie” (la narrativa actual lo confirma), podía sostener que en la segunda mitad del siglo xx no había novedades narrativas. Esa percepción le condujo a escribir en varias ocasiones sobre una “crisis del realismo”. Sabiendo bien que la narrativa no define su recepción por sí sola, concluye:

Y en esto viene la parte de la crítica. Este apego al realismo, esta política que significa la actitud de los críticos de izquierda con este conformismo estético [...] y luego la culpabilidad de los autores. Desde luego, es mucho más fácil continuar un camino, por agotado que esté, antes de buscar y abrir otro nuevo. Además, continuar la tradición pone a salvo aquella timidez, falta de audacia. Hay también la vanidad aldeana de creer que eso está bien, de creer que eso es lo mejor que se hace (Adoum 1969: 166).

A su favor aboga por una revisión del realismo; en contra, por menoriza que el realismo renovado es el que él prefiere, causa que velaría como *vox clamantis in deserto*.²

2 Así “El realismo de la otra realidad”, *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno. Un debate anterior que no consideró Adoum es entre los

Como demuestra una historia reciente,³ ese tipo de crítica no cambia, y persisten lugares comunes trillados de declamación populista, mezclados con panegíricos y vituperios, aun cuando desde aquella época definitoria para la novelística hispanoamericana existe un ensayo precursor de la prosista Lupe Rumazo, “Teoría del intrarrealismo” (1968, cuando Roberto Bolaño tenía quince años). Al revalidar Ortega novelas elegidas convenientemente desdeña técnicas narrativas (fuente para una crítica sofisticada legitimada o autorizada con metodologías actuales), o una tasación objetiva de la recepción mayor de ellas. Los avances en la recepción literaria no dependen de impresiones descriptivas, y por ende invalidan sus pontificaciones. Ortega ignora aquella opinión de Adoum sobre la crítica porque más le conviene depender del comprometido reciclaje interpretativo de él. Al supeditar el esteticismo del siglo xx tardío —el de mayor incumbencia al estudiar la narrativa ecuatoriana— termina revalidando obras que funcionan para imponer su estrategia ideológica. Afortunadamente otras críticas superan esos enfoques.⁴

Una tradición nuevamente recuperada

Captar la recepción de la novísima narrativa ecuatoriana de manera distintiva y sin programación temática implica el factor temporal y el de cambio estético; y para ambos la época clave es el cambio de siglo. También significa restringirse a las Américas, incluida la zona anglófona que para bien o para mal, y relaciones de poder de por medio, es un faro cultural desde el cual los cambios estéticos rebotan al país de origen. Al entrelazar ambas premisas se constata

críticos canónicos Jean Franco, Noé Jitrik y Ángel Rama, “Realismo y anti-realismo”, *Actual narrativa latinoamericana*.

- 3 Alicia Ortega, *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo xx. Filiaciones y memoria de la crítica literaria de (Buenos Aires/Quito, Corregidor/UASB, 2018)*, cuya repetitiva densidad dificulta percibir objetivos reales. Me explayo al respecto en “De la crítica nacional a una nacionalista”, en *Casapalabras [Quito]* 41 (2019), 108-113.
- 4 Entre ellas *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo xx* (2002) de Florencia Campana Altuna; *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos xviii y xix* (2015), por Alexandra Astudillo Figueroa.

que los años noventa son definitorios, no definitivos. Así, a finales del siglo xx despegan dos autores de generaciones y concepciones narrativas muy distintas, Vásconez y Valencia; polos de lo que puede ser la narrativa nacional, especialmente en el exterior. En 1999 *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative. New Readings in the Context of the Americas* de Kenneth J. A. Wishnia examina obras representativas, de Pablo Palacio a las excelentes *Polvo y ceniza* (1993) de Eliécer Cárdenas y Bruna, *soroche y los ríos* (1991) de Alicia Yáñez Cossío, con un apéndice de traducciones de los autores estudiados. Comienza a surgir la recepción extranjera como arma de doble filo: ese libro no está disponible en español. Más tarde, *The Revolutionaries Try Again* (2016) de Mauro Javier Cárdenas, ecuatoriano radicado en Estados Unidos (invitado a Bogotá 39-2017, sin méritos comparables a los de Mónica Ojeda, otra invitada), tuvo una apreciación efímera y descontextualizada en medios españoles. Sirva esa condición para entrelazar a Vásconez, desde *El viajero de Praga* (1996, 2001), y Valencia con autores de sus generaciones u otros que, diferencias aparte, van transformado la historia de las novísimas narrativas.

Los más establecidos Vásconez, Jorge Velasco Mackenzie, Cornejo Menacho, Arcos Cabrera, Gabriela Alemán y Valencia (expando mi visión de ellos en *Discípulos y maestros 2.0.*) impulsan a autores recientes que, como grupo, prometerían tanto como aquellos. Sin recurrir a visiones encontradas, para la técnica narrativa y la conceptualización del testimonio femenino las precursoras son las novelas de Rumazo y su “intrarrealismo”, antes de que en *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) Adom intentara amalgamar cruces ya delineados por Cortázar y sus precursores mundiales. Pero en un sentido autóctono las antecesoras siguen siendo las obras estéticamente opuestas de Palacio y Jorge Icaza, con pocos satélites sostenibles en torno a las tradiciones que establecieron, dicotomía confirmada por la crítica actual.⁵ Con esas tradiciones y sus destiempos bregan otros autores del cambio de siglo, Adolfo Macías Huerta, Alemán, Marcelo Báez y en particular Ojeda, la más joven, contextualizando los impulsos y directrices de Sandra Araya y otros.

5 Hay excepciones en *Historia de las literaturas del Ecuador VIII* (2002). Empecé a revisar la recepción en “Ecuador”, *Handbook of Latin American Literature*, ed. David W. Foster. New York: Garland, 1987, pp. 265-289.

Es más que una querrela entre realistas y experimentales; y un referente de los últimos es *Conejo ciego en Surinam* (2013), de Miguel Antonio Chávez, según la FIL de Guadalajara 2011 (junto a Eduardo Varas C. y Luis Alberto Bravo), uno de “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina”. Esa movilidad cultural puede ser elitista e incomprensible en la defensa de sí misma, aunque dependa de venias culturales oportunas como *Los descosidos* (2010) de Varas. Voy a historiarla —teniendo en cuenta que a nivel mundial el último lustro atestigua una amplitud positiva para las autoras— discutiendo a sus representantes, a algunos coetáneos olvidados, y a otros estancados en sus obsesiones conceptuales; y para esa recepción no tiene precedente el contenido original que se escribe, se lee en pantallas o en diferentes dispositivos cibernéticos. Ese tipo de movilidad tecnológica convierte lo precario en inmediato, creando incertidumbre y escepticismo. Narrar y querer salvar al mundo en esas condiciones es estar en una posición fuerte y a la vez difícil, porque cualquier poder redentor de los ya instituidos es difuso entre la “Generación Me Gusta” latinoamericana (Corral: 2019).

Macías Huerta y Araya son casos anómalos de recepción, que debe ser mayor porque a pesar de ser de dos generaciones diferentes conjugan y tergiversan varios intereses narratológicos y temáticos considerados nuevos por su cohorte. Por mantener una ética y expresar puntos de vista propios sobre polémicas con escritores o críticos, su acogida es respetuosa y precavida, repleta de clichés y enredos acrílicos sobre: su trabajo [sic] con la lengua, autonomía o límites literarios, desplazamientos genéricos, relecturas, tradiciones y, sin falta, variopintas violencias. Con razón Rilke aconsejaba al joven poeta a no meterse con reseñas. Leídos honestamente —como Valencia para la edición española (2017) de *La familia del Dr. Lehman* (2015) de Araya; o analizando a Macías Huerta retrospectivamente, con su “El hombre derrocado” (2018)— es patente que sus proyectos son más sofisticados, por sus otras funciones (editora y articulista; psicoterapeuta, respectivamente), o por sus diálogos revisionistas con tradiciones extranjeras.

Macías Huerta, desde su primera novela, *Laberinto junto al mar* (2001) hasta la octava, *El mitómano* (2018), y Araya desde *Orange* (2014) hasta *El espía, la carnada, el precio* (2018) y varias *nouvelles* entre ellas, se distancian de autores que navegan entre varios intereses potencialmente peligrosos, y no es el menor de ellos el cansancio

del público ante una narrativa que habla de “mi cuarto, mi pareja, mi obra, mi sufrimiento”. El culto del autor diletante que quiere ser *tema candente* en los medios sociales se basa en mayor información, opiniones, perspectivas, en más de todo; y sin filtros reales o fecha de caducidad. Por no intentar fijar el alcance de autores con un futuro indefinido y manifiestos autobiográficos ambivalentes, mi recepción espera captar características permanentes. Técnica aparte, ambos escriben sobre el fanatismo infantil de lo políticamente correcto, especialmente Macías Huerta con *Delfín Tonato en Precipicio portátil para damas* (2014), y su temática (demencia religiosa, mentira, niñez, psicología y sexo) se mezcla y desmonta aún más en *Las niñas* (2016) y *El mitómano*. Si no refleja una tradición introspectiva que va desde *El niño que enloqueció de amor* (1915) de Eduardo Barrios hasta la “literatura de los hijos” del Cono Sur, la hibridez de Araya, generosa con su cohorte, irradia intereses más librescos, de género (literario), partiendo de una “normalidad” afectiva ante lo amenazante del entorno familiar, como en Amy Lehman, resumido en la última sección: “Nosotros tuvimos nuestra vida, una existencia propia. Buena. Mala. Y siempre hubo algo más” (Araya 2015: 123). Y si Araya reescribe el género policial en *El espía, la carnada, el precio*, ordena ese mundo esquivando la teoría que se le atribuye erróneamente. En “A contraluz: *World Literature* y su lado salvaje”, Miguel Rosetti asevera que “Así como los centros no pueden leer bien la literatura latinoamericana, los latinoamericanos solo podemos referir estas formas de interferencia y posicionalidad literaria a la matriz explicativa de una ‘desigualdad estructural’ en cuyo despliegue lógico se descubre siempre la tutela de una sociología nacional o continental” (2014: 70).

Las tradiciones tienen afiliados, divisiones, entidades con propósitos especiales, grupos, subsidiarios, sucursales; y además de antecesores y sucesores compartidos tienen propiedades y emprendimientos conjuntos. O sea, funcionan como un negocio prescriptor y sus beneficios. Para Rosetti esa perspectiva latinoamericana es un germen de las propuestas de Franco Moretti sobre la literatura mundial, dando cuenta hasta qué punto la tradición propiamente “nuestra” produce como herencia tópicos tensados por la problemática de la identificación y mundialización latinoamericana a lo largo de siglo xx, “en los binarismos de cosmopolitismo/regionalismo; centro/periferia; o universal/local que adelantan no el material herme-

néutico pero sí el sistema de ideas del que está hecho centralmente la *World Literature*” (2014: 69). Antes de Rosetti, y que él lo desconozca generalmente debilita la movilidad discutida, Valencia había analizado esos problemas en términos concretos.

Valencia sigue experimentando personalmente las implicaciones de no leer la literatura en clave nacional, evitando declaraciones llamativas, polémicas artificiales o teorías unilaterales. Como discute en los ensayos de la parte “Sobre literatura ecuatoriana” de *El síndrome de Falcón* (2008, 2019), la carga de un pasado nacional reivindicativo, provinciano y arcaico es una razón principal de que la narrativa ecuatoriana del siglo xx no tenga la valoración que merece. Mientras él dialoga con el defensor del realismo social Joaquín Gallegos Lara y los vanguardistas Palacio y Humberto Salvador, *Las segundas criaturas* de Cornejo Menacho (2010, 2012) y *Memorias de Andrés Chilibingua* (2013) de Arcos Cabrera pugnan con *Huasipungo* (1934) de Icaza, formulando lecturas revisionistas de la politización de la autoría y un canon curioso. Como nota Fernando Aínsa respecto de las novelas de Valencia, “no respetar esas reglas no escritas, pero tácitamente acatadas, supone la acusación de pretensión cosmopolita, desvío burgués que califica de ‘perversión nacionalista’ que lleva a la autocensura” (2012: 88); mientras el ninguneo en torno a Cornejo Menacho y Arcos Cabrera es aún más político y personal.

En *Memorias de Andrés Chilibingua* el memorialista es un músico y dirigente indígena invitado a un curso de Columbia University del año 2000 sobre literaturas andinas. Allí conoce a dos compatriotas: María Clara (que quiere enseñarle “la diferencia entre ficción y realidad”) y “Andrés Chilibingua”, héroe reaparecido de *Huasipungo*. Arcos Cabrera retrata la archiconocida apropiación académica de realidades autóctonas. Así, el personaje estadounidense June pontifica: “la literatura boliviana es marginal, no es parte de las transnacionales de difusión de la literatura latinoamericana, cuyo centro, como sabemos, radica en España, a partir del denominado boom” (2013: 124); o “es una literatura que procura distanciarse del tradicional indigenismo prerrevolucionario” (2013: 125). Pero Chilibingua está más embozado por el cuerpo de June, y la novela expone otras obsesiones. Ante una discusión de *La virgen de los sicarios* espeta: “los otavalos tenemos otros problemas más importantes que estarnos fijando si alguno es maricón” (2013: 79), reflexión sobre cómo los países pequeños o de literaturas menores son un terreno

propicio para mesianismos y gurúes extranjeros del tipo “yo te digo lo que tienes que hacer”.

Cornejo Menacho amplía y actualiza el problema de esa tradición, acudiendo a la librería latinoamericana en torno al conjetural boomista ecuatoriano Marcelo Chiriboga, acuñado por Donoso y recogido por Fuentes, Urroz, Fuguet y Benavides. Cornejo Menacho supera esos cameos, creando una biografía de una bioficción, alentando y problematizando la creatividad nacional en una novela mayor. Asimismo patentiza que se puede crear y desarrollar nuevas ideas de las fundacionales que tienen “derecho de autor”; y que reescribir es parte de un proceso creativo momentáneo pero superior: el de las ideas compartidas en un mundo en que ser original es quimérico. En *Las segundas criaturas* la creatividad tiene una economía mediante la cual leves diferencias conducen a discernimientos en las carreras de los autores, un proceso socorrido por la segmentación del mercado para el trabajo creativo, y así Adèle, compañera del protagonista, lee en el obituario que Donoso le ha dedicado al ecuatoriano: “vivió en exilio obligado, y después voluntario, durante treinta años, añorando siempre su tierra natal, adonde nunca pudo volver a menos que fuera por una breve visita, ya que sus compatriotas no le perdonaban su filiación política de centro, luego de haber pertenecido al Partido Comunista en su juventud y haberse declarado partidario, posteriormente, de la economía de libre mercado; nadie comprendía esa ambivalencia” (Cornejo Menacho 2012: 52).

Alemán, afín a incidir en la cultura popular y a que sus ubicaciones extranjeras conecten con el Ecuador, como en sus cuentos, ubica *Body Time* (2003), primera de sus tres novelas, en Nueva Orleans, con un académico fraudulento que pontifica con motivos ulteriores sobre el deseo, más una periodista que no sabe lo suficiente para investigar un crimen, con una Asociación de Hispanistas como fondo. En su mejor recibida *PosoWells* (2007, ilustrada 2011) escoge un arrabal de Guayaquil (con venias a Demetrio Aguilera Malta, 88-109) para denunciar la violencia de género sexual (su traductor al inglés la presentó oportunamente en 2018 como un *thriller* ecológico feminista). Ante esa nueva gramática del amor y taxonomías del deseo tipo “¿qué he hecho yo para merecer esto?”, elevadas a otros niveles en el último lustro, Valencia noveliza cómo esos impulsos compartidos no florecen mejor en Hispanoamérica. Su revisión comen-

zó con *El libro flotante de Caytran Dölphein* (2006) y su frenético ritmo humano respecto al deseo, en contrapunto a la aparente calma del narrador. Contrario a otras prácticas, su novela no se queda en la literatura en la literatura; y es más una lección de historia oral en el caso de Caytran, más una sátira de los modales de la alta burguesía, y una meditación sobre la estética y ética narrativas. Su *La escalera de Bramante* (2019) retoma ese ritmo, sopesando terrenos postergados o desdeñados de las crisis afectivas.

La escritora ecuatoriana reciente y su tradición reciente

En ocho años se cumplen cien de *Un perro andaluz*, de la cual la escena más vigente es aquella en que con una navaja de afeitar se corta un ojo vivo horizontalmente, en una especie de línea equinoccial. Esa ruptura instala operaciones y problemas más graves que los de la narrativa ecuatoriana reciente, poco apegada a métodos críticos paranoicos. Es revelador que las rupturas de Dalí y Buñuel no sorprenden a nadie hoy, o tal vez solo a los que no saben quiénes eran ellos. Cuando hicieron su drama fantástico querían crear un disturbio público, y lo lograron, con mucho arte. Se puede tener aversión a cierta narrativa ecuatoriana de la última década, pero hay que darse cuenta de que descargar iracundamente contra ella es caer en la trampa mediática que sus autores han preparado, porque la indignación comprueba que la atención ha sido enganchada. Ante los mileniales y seguidores que quieren derrocar a ídolos menores tratando de ser el *agent provocateur* de cada día, produciendo narrativa que no corta ojos, es útil cuestionar si se necesita arte que hiera, aun cuando lo produzcan artistas del hambre.

A estas alturas temáticas e interpretativas ¿es extraordinario dedicar todo esfuerzo a la violencia de género sexual, o especular tautológicamente acerca de qué es un autor o autora de y para la esfera afectiva? Al juzgar por *Señorita Satán. Nueva narradoras ecuatorianas* (2017) bien seleccionada por María Paulina Briones en términos de las autoras que más suenan en el país, parece que sí. Surge entonces una pregunta que se podría haber hecho un feminista olvidado, John Stuart Mill: si suceden todas las reformas políticas y sociales en que se cree ¿sería uno un ser humano más feliz? La novísima narrativa

nacional de resistencia se basa en esfuerzos muy diversos, y no basta presentar propuestas o agendas anglófonas o europeas de hace treinta años. A un nivel conceptual aquellas recuerdan lo que recordaba el escritor argentino experimental Héctor Libertella: “Mientras nosotros leíamos a Foucault y a Derrida, Foucault y Derrida leían a Borges”. Hay un elemento que —allende las quejas, el prestigio del victimismo estudiado por Daniele Giglioli, y reivindicaciones individuales— une a las narradoras preocupadas por la niñez, la maternidad o el paisaje: la desafección con su concepción de la narrativa y su relación con la verdad.

Escribir honestamente (no hay manera de saber qué tipo de hipótesis se aplica, lo cual es más un asunto de ética que de estrategia narrativa) sobre la ambivalencia materna es una manera de identificar la deshonestidad y sentimentalismo en que para algunas autoras se basa la cultura aprobada de la maternidad, enfocando las tensas fronteras entre la voluntad individual y la voluntad de una comunidad. Esas versiones fascinan o escandalizan, pero se puede suponer con seguridad que pocos lectores están preparados para reconocer algún parentesco con esos extremos. Si el propósito no es escandalizar sino empatizar con una condición, ¿qué hacer entonces con un éxito de ventas ecuatoriano como *La madre que pudo ser* (2018) de Paulina Simon Torres, cuyo sentimentalismo se presenta como real y una experiencia universal? ¿Es esta menos literaria o más importante que la autopromoción de la misma temática en las redes o ver su obra publicada por tu mejor amigo y reseñada por tu hermano?

Otra pregunta pone en perspectiva esas ideas vistas como novedades a nivel nacional: ¿qué se escribe fuera del país en torno a ellas? Autoras como la inglesa Rachel Cusk, con su franca trilogía autoficcional llamada *Outline* (2012-2016) de tono similar a la continua narrativa transgresiva de la argentina Ariana Harwicz o de la mexicana Guadalupe Nettel permiten poner en perspectiva el triunfalismo entre nacional y nacionalista de los logros locales, a la vez de reconocer precursoras internacionales. La sombra de ser profeta en la tierra de uno sale a la palestra, y se puede sopesar si acceder/invitar a autoras extranjeras dedicadas a nuevos enfoques sobre esos temas es fortalecer una manera ¿machista? de pensar. Tampoco es evidente que algunos mileniales (los de mayor recepción) preocupados por la condición de la escritora muestren interés o querer profundizar en Rumazo, Yáñez Cossío, o en las

pocas novelas de Sonia Manzano y sus contemporáneas (la mayoría poetas), o en las de Alemán; más allá de venias impuestas por las presiones del momento.

¿Por qué se acude tardíamente a Yáñez Cossío y Rumazo, cuando es evidente que las autoras más recientes no las han leído a fondo? Se arriesga poco al manifestar que los mileniales buscan, aspiran o creen que deben encontrar antecesores preferiblemente en países no periféricos, de literaturas presuntamente mayor, sin considerar que puede haber un punto medio en el cual ambas literaturas aprenderían de sí mismas. Las autoras nacionales no están solas, y solo hay que indagar en Nettel, Guerra o Luiselli para notar cómo el espaldarazo extranjero masculino es preferible para los elogios en las fajas o contraportadas, por banales que sean. Al deliberar si hay que ser más generoso con los nuevos incumbe recordar la decepción de los que publicaron antes, y que el elogio falso y elevación de la mediocridad es tan paternalista como el rechazo instantáneo de la nueva escritura.

Vuelve a colación para valorar la recepción qué novelas se traduce, qué editorial las publica, y quién las traduce: tres novelas de Yáñez Cossío han sido traducidas al inglés, dos publicadas por editoriales universitarias reconocidas. La última, *Beyond the Islands* se publicó treinta años después de su original, *Más allá de las islas* (1980), en versión de la misma traductora desconocida. Contrariamente, la recepción en español de Ernesto Quiñonez, hijo de ecuatoriano y puertorriqueña, nacido en Cuba, ha sido casi nula—probablemente por la mala traducción de la primera a un español sui géneris— a pesar de que sus tres novelas han tenido buena acogida en el inglés en que escribe. Se da el contexto de que, en poco tiempo, el mercado latino estadounidense se ha convertido en una fuerza considerable, y las editoriales ven oro en las letras, así que por qué no vender malas traducciones a los latinos, ayudándolos a olvidar y tergiversar más su idioma nativo y cultura.

Por ahora el desdén de los lectores hispanoamericanos o españoles que no viven en Estados Unidos bien podría deberse a la calidad de las traducciones (suponiendo que uno quisiera leer en inglés a un autor que se presenta como latino). Aquellas raras veces transmiten el sabor de por sí mixto del original inglés, o trasladan con exactitud hispánica los vulgarismos que pueden ser constitutivos de la cotidianidad del sector social representado (hasta esta

fecha las clases media y alta brillan por su ausencia),⁶ fallas que no tienen que ver con alguna percepción esencialista de parte de los escritores hispanoamericanos. Compárese entonces cómo *Poso Wells* de Alemán pasó por ediciones nacionales, una española ilustrada y una cubana antes de ser publicada en inglés en 2018, con excelente acogida (aunque sin referencia a la impronta bolañesca respecto a la violencia de género). *Humo* (2017), su “novela paraguaya”, muestra que también hay que traducir el asombro de los latinoamericanos frente a códigos culturales desconocidos, no necesariamente para el país de origen.

¿Primus inter pares?

Paralelamente, sorprende que Ojeda, la narradora actual más visible y establecida, con abundante y continua recepción en España e Hispanoamérica, no aparezca en *Señorita Satán*, y no cabe especular sobre jerarquías o llamadas al tribalismo que apunten a una tradición ecuatoriana con la sutileza que aplicó Borges cuando inició ese tipo de discusión para el continente (véase De Castro: 2008). Ninguno de esos relatos representa una alternativa al carácter ilógico de la realidad contemporánea, solo lo afirma. De *Nefando* (2016) a *Mandíbula* (2018), en Ojeda la prosa es dura, directa, a veces aforística, como conectada para el sonido. Sus narradores arman un banquete de sus críticas de las verdades burguesas, con preguntas brutales sobre la educación de la mujer, mientras Alemán interpela si vale la pena o es llamativo dormirse durante este momento particular de la imbricada historia ecuatoriana. El dinamismo emocional de

6 Las comparaciones regionales extranjeras revelan una ansiedad por valorar o justificar genealogías alternativas, complicadas en *Babelia*, 728 (5 de noviembre de 2005, 2-6), al fusionar tradiciones de Ecuador y Bolivia bajo la rúbrica “Escribir en las cumbres andinas”, con colaboraciones de aliados ideológicos sobre libros que evidentemente no han leído. A pesar de las crisis económicas y la repatriación, no entra en el cálculo editorial nacional el tema de los inmigrantes ecuatorianos a España, presente en autores españoles como *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui y *Nunca pasa nada* de Antonio Ovejero, ambas de 2007; o *Saber perder* (2008), de David Trueba, las dos últimas concentradas en la inmigración femenina. *Volcán de niebla* (2012), del ecuatoriano Jaime Marchán, amplía el tema de esa inmigración con conocimiento de causa y voces narrativas indígenas, y merece mayor atención.

sus oraciones es menos atendido que su creación de mundos distópicos que exploran verdades sociales y amplían su cosmovisión. Precisamente, cuando se le pregunta sobre su práctica vuelve al arte de las oraciones empapándolas con fuerza ecfrástica (la obra de arte reproducida como ejercicio retórico), para que convoquen la presencia material de un mundo imaginado.

Así, en *Nefando* Kiki Ortega y El Cuco Martínez luchan por narrar la intensidad de su propia experiencia transformativa, con ecos metatextuales de la obsesión de la práctica de la autora: crear la experiencia estética más intensa posible (la que no puede representar la escritura), dibujos incluidos de la adolescente María Cecilia Terán (Ojeda 2016: 188-195). Sin optar por la híper susceptibilidad, es una pensadora ágil en la línea de la neovanguardia de Rita Indiana, Harwicz, Wendy Guerra, Pola Oloixarac (que dejan la política, sexual o no, para sus crónicas), y en un sentido libresco Valeria Luise-lli. Se argumenta que Ojeda y María Fernanda Ampuero (autora de un único libro de cuentos de desmesurada acogida en España, *Pelea de gallos* de 2018; situación similar a la de Solange Rodríguez Pappe) importan por ser publicadas en España. No hay que ser descolonizado para preguntar qué habría pasado si hubieran publicado en el país, o notar las enormes diferencias entre ellas.⁷ Para Nietzsche el arte hace que valga la pena vivir el genio y la seducción de la contemplación estética, no la eliminación del sufrimiento o la búsqueda de la igualdad. Los letraheridos hacen caso omiso de ese mensaje, confundiendo solemnidad con seriedad.

Lo afectivo en Alemán u Ojeda no se retrae a la noción del amor como “isla encantada” (en palabras finiseculares de Pierre Bourdieu sobre la dominación masculina), porque no es un lugar mágico en el que se logra escapar de la violencia social. Ambas desempolvan temas que no preocuparon mucho a la narrativa anterior: la

7 En una entrevista conjunta, “Rompiendo barreras” [*Vistazo* 1233 (Enero 17, 2019), 54-56], Ampuero afirma “Yo quiero hacer una literatura pueril” (55). Ojeda, intérprete de Harwicz y de su propia prosa, precisa que no se compromete “con ningún formato, género o categoría” (56), y diferencia entre pornografía y erotismo, meollo de los videojuegos de *Nefando*. En “Soy gorda ¿qué pasa?”, *SoHo* 149 (octubre 2015), 88-89, Ampuero reivindica una condición física. Publicada en una revista que anuncia (sin ironía, según el contenido) ser solo para adultos y “La revista prohibida para mujeres”, su crónica contribuye a la fetichización, manipulación y reificación de la mujer.

academia, la política sexual no normativa, la aflicción, y en última instancia la bestia de carga que es la escritura. Al compartir un juego completo de referencias culturales populares sus personajes obedecen a un mandamiento del amor contemporáneo: saltar de felicidad por la existencia de los nuevos medios. Si no llegan a ser absorbentes inmediatamente, hay en ellas una seducción hacia un despertar diferente, que poco tiene que ver con su imaginario sinuoso y su pirotecnia sintáctica. Inversamente, para autoras como Ampuero cualquier política es esencialmente teatro o consignas torpes para la prensa, y deja la pregunta de qué se cuenta para mantenerse a flote. Si es imposible desvincularse de las guerras culturales no se puede batallar una política de identidad con otro tipo de política de identidad. Si la recepción cede al delirio y al despotricar de las redes sociales no se está participando en un debate sino ofreciendo sus servicios gratuitamente a una mercadotecnia.

Esas condiciones conducen a templar el entusiasmo y, como con toda generación o movimiento, a separar la paja del heno del presunto mini *boom*, término todavía alentado por *Babelia* y la justamente desaparecida (respecto a notas culturales sobre América Latina) versión en español de *The New York Times*. En esa recepción sobresale intelectualmente Ojeda, que evita que una solidaridad coyuntural la lleve a un feminismo de la calle sin conceptos o lecturas; es decir, uno en el cual las mujeres son esencialmente lo mismo que los hombres, excepto que ellas tienen todas las virtudes y ninguno de los defectos característicos de los hombres, que no tienen virtudes, solo una masculinidad tóxica y sus descontentos. En el Ecuador actual estas condiciones son examinadas con generalizaciones y sin matices (Flasspöhler 2019: 27, 51, 79, 85; y Macías Huerta 2018 previenen contra generalizaciones que destruyen vidas). Al respecto vale recordar que la literatura producida por ambos sexos tiene en común un sentido manifiesto de ocasión, y la mayoría depende de eventos recientes, entre ellos la influencia, con retraso, de literaturas y crítica en otras lenguas, que han forzado a la feminidad y masculinidad a momentos de autorreflexión.

En ese tejido la recepción de la narrativa *gay* es tan aleatoria y críticamente insuficiente como la de afrodescendientes; porque si no se incluye la clase se necesita un corpus cabal para imbricar género (sexual), raza y nación. Así, leer alter egos autoriales verse en varios espejos seduciendo a otros, como en *Sudor de Fuguet*, no

aclara si se entiende la homosexualidad como necesidad de chocar (trillada si se considera el arco que va de Sarduy y Puig a Zapata, Copi y Lemebel) o un asunto urgente. Desde *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana* (2003) de Pedro Artieda es revelador que hay más crítica sobre el tema que obras primarias, y se recicla los paradigmas de Palacio y “Un hombre muerto a puntapiés” o “Angelote amor mío” de Vásconez, aunque *La curiosa muerte de María del Río* (2016) de Juan Pablo Castro Rodas dé un nuevo giro al tema. En “El error gay”, entrevista para *El porteño* (IX, septiembre de 1995), Puig dice “admiro y respeto la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad ‘homosexual’ como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural” (139). Ante la abolición de guetos y radicalismo que sugiere Puig, no ayuda a la recepción la agenda reivindicativa de críticos subjetivos y triunfalistas cuya misantropía u orquestación de minorías implanta su agenda como lo más importante en la vida. Encontrar una identidad no autoriza a hablar por todos lo que la comparten, especialmente a la crítica que pretende hablar por ella.

Las emociones tienden a asfixiar la energía discursiva que se puede compartir. No es que no se pueda ficcionalizarlas. Pero cuando se transmite cuitas después de publicar obras, o como justificación de ellas, es natural que los usuarios de los mismos medios en que leen esos reclamos crean que la distinción entre autor y narrador no existe, y que las nuevas formas de conflicto y tecnología engendran incertidumbres insondables respecto a cuerpo y mente. También persiste la pregunta de quién da mejor sentido a las nuevas fuerzas estéticas y sociales detrás de la novedad vital, quién o qué transmitirá cabalmente el desconcierto y pérdida de los arrebatos colectivos de la narrativa del *selfie* (Corral 2019: 375-463), o ante la gobernación del país. La recepción digital de autores o libros nuevos va de lo desenfrenado a lo maniático; resuelto o exacerbado por el hecho de que nadie, especialmente la crítica instantánea, da pruebas de haberlos leído, complicando las lecturas que transmite con emociones altas y hechos bajos.

En “César Aira: ‘Leyendo novelas no se aprende nada’”, entrevista con Javier Rodríguez Marcos, refiriéndose a Roussel y a la generación mecánica actual de relatos como método “contra la miseria psicológica”, el argentino dice:

Yo no uso ningún procedimiento para generar relatos, aunque hay algo de eso en la improvisación. Así me evado de la psicología. Ahora veo mucha narrativa de jóvenes tan satisfechos consigo mismos que consideran que exponer sus opiniones y sus gustos es suficiente. No necesitan aprender la técnica ni molestarse en las descripciones y diálogos. Creo que eso viene de algo tan material como el ordenador, que exige escribir a toda velocidad. No da tiempo para la invención y tienen que recurrir a su maravillosa experiencia (2016: 10).

Hay una especificidad estética que no puede superar el horrorizarse con las patologías cotidianas, tratando de armar un fantástico hiperrealista, como demuestra Ojeda en *Mandíbula* cuando la narradora le dice a su secuestradora (sobre los cuerpos adolescentes): “Mi teoría podría convertirse en un relato lovecraftiano que no tuviera nada que envidiarle a los mejores imitadores del género” (2018: 214), especie de reflexión autorial sobre su procedimiento libresco. Si se trata de giros librescos y/o metaficticios será beneficioso analizar, en términos de la recepción de Enrique Vila-Matas en América Latina, no historiar, los diálogos multidisciplinares (particularmente en la notas al pie) de *Hotel Bartleby* (2013) de Bravo. Así se llega a preguntar por enésima vez si la novísima narrativa tiene alguna responsabilidad de escribir sobre otras crisis de su día, ¿cuál es el registro apropiado, qué política debe asumir esa escritura? Hay varias respuestas en *Nunca más Amarilis. Bioficción definitiva de Margara Sáenz* (2018) de Báez Meza, perteneciente a la generación de Alemán y Valencia.⁸

La condición crítica actual permite considerar si es apropiación que Cornejo Menacho y Báez Meza tengan a mujeres como protagonistas y que denuncien el sexismo que experimentan. No; porque no hay ningún oportunismo en revelar los abusos del patriarcado del cual históricamente ambos sexos son parte, sobre todo en el mundillo literario. Cornejo Menacho y Báez Meza problematizan esas coyunturas, conscientes de que los avatares biográficos pronto

8 Compárese la temática nacional de Raúl Vallejo (una década mayor que ellos), premiada a nivel nacional, como la de Báez Meza. Méritos y prolificidad aparte, la falta de recepción externa complica sus valores. A la vez, se creera que cierta temática digital llegó a América Latina con *Sueños digitales* (2000) del boliviano Edmundo Paz Soldán o *La vida en las ventanas* (2002) del hispano-argentino Andrés Neuman. No; ya la habían presentado Vallejo con *Acoso textual* (1999), y más sutilmente Báez Meza en *Tierra de Nadia* (2000, 2007), con humor y seriedad librescos; aunque mínima distribución.

se convierten en su propia literatura del agotamiento. Con eso en mente Báez Meza exhibe nuevas maneras de renovar los giros mundiales de la narratología contemporánea. Parodiando e historiando las inseguridades y envidias del mundillo académico vengativo, se separa del montón nacional, evidenciando la investigación necesaria para armar una novela tan alusiva.

No es coincidencia que en las últimas dos décadas muchos pro-sistas hispanoamericanos filtren experiencias delicadas y subjetivas a través de personajes artificiosos para participar en la movilidad cultural formada por los medios masivos, la novísima Generación de la Terapia, y la institucionalización del talento. Un gran aporte de *Nunca más Amarilis* es proponerse como un manantial contrario a los teóricos del afecto, porque el mundo de la protagonista Marga-ra (la primera “cronología bio-bibliográfica” es sobre ella) no está formado por una atmósfera justa, estado de ánimo o estructuras de sentimiento positivos, sino por actos nada sentimentales que el patriarcado literario impone en su vida y logros. Esta contranovela indaga así en la taxonomía de los límites éticos de la autoría y de la crítica, aproximándose a preguntas incómodas y tabúes poderosos, hilos para entender los últimos veinte años de la novela hispanoamericana y su interpretación (Corral 2019: 99-199 *et passim*).

En esas dos décadas —paradójicamente si se considera la mayor accesibilidad que proveen los medios digitales y las instituciones académicas— ha aumentado la falta de diálogo entre la crítica, a veces por razones banales como la animosidad contra críticos con cuya “ideología” no se está de acuerdo. En artículos recogidos de entre 1928 y 1977 sobre el exilio como mal latinoamericano, la responsabilidad del escritor, y en particular sobre izquierdas y derechas literarias (no críticas), contradiciendo su cosmopolitismo Benjamín Carrión anuncia en una nota de 1932: “La reivindicación del término *izquierda literaria* ha hecho valientemente [este grupo de hombres y de artistas,] que han comprendido que la literatura debe ser algo más hondo y humano que las buscas de formas y de técnicas” (241).⁹ Apropiarse de símbolos de injusticia y desnudarlos

9 Raíz y camino de nuestra cultura. *América dada al diablo*. Cultura y política: otros textos, ed. Galo Cevallos Rueda (Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2017). En su introducción Carlos Reyes Ignatov señala 140 apariciones de Proust, 73 de Joyce y 28 de Kafka (xxi, n° 3).

de su absurda banalidad no les quita su poder; y en ese contexto flaco favor se le hace a la interpretación “tradicional” de críticos como Sacoto o Rodrigo Pesántez Rodas, cuya información de primera mano o análisis detallados contribuyen inmensamente a un público culto pero no especializado o preocupado por los últimos desarrollos teóricos.¹⁰

Paralelamente, otra crítica más avanzada, sobre el vanguardismo o autores extranjeros en el Ecuador, en el caso de Humberto Robles; o un trabajo exhaustivo y sofisticado como *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad* (2009) de Fernando Balseca, *El síndrome de Falcón* de Valencia, cuya reedición en 2020 constata el valor del diálogo abierto que sigue suscitando. El interés de Michael Handelsman por ocuparse casi por sí solo de la recuperación de la obra de mujeres y afrodescendientes, por “causas justas”, es valioso; como los continuos trabajos recuperativos de Raúl Serrano o Gustavo Salazar. ¿Qué amalgama a los críticos mencionados y su recepción reducida, aparte de que escriban en español y publiquen en el Ecuador? Una respuesta es la condena de la edición nacional (Corral 2015), problema a la larga comercial y complicado por lo que Ignacio Echevarría bien llama la disfuncionalidad del sistema editorial en castellano respecto a autores ignorados, olvidados o postergados. Es un mundo que Ana Gallego Cuiñas sigue elucidando con ahínco y autoridad, ahora que la frenética recalibración de la industria editorial coincide con el crecimiento de la política de identidad y el declive de cierto tipo de autoridad literaria. Otra es la “no recepción de la recepción”: el caso de críticos radicados en España dedicados a la literatura ecuatoriana como Trinidad Barrera, Antonio Lorente o Niall Binns. De esa recepción vale exceptuar el insuperable trabajo precursor de la española María del Carmen Fernández sobre Palacio, recordando la inicial recepción nacionalista que tuvo, a pesar de haber sido publicado en el Ecuador. Por otro lado, no hay un estudio de la crítica ecuatoriana *per se*, sino descatos

10 Reconociendo que el crítico es el peor abogado de sí mismo, me exployo sobre la recepción de la crítica escrita fuera del país y la recepción nacionalista en *Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza/Crítica revisada*. Como es mi caso, escribir para el extranjero o desde él sobre la recepción de Palacio, Valencia, Vásconez, Rumazo, Alemán, Ojeda y Báez Meza, entre otros, ocasiona equívocos entre la crítica ecuatorianista.

que revelan más la vanidad e insensatez de la crítica que insiste en una seriedad interpretativa frecuentemente nacionalista.

Arriba menciono críticas cuyas autoras señalan otros derroteros, y valdría examinar la obra de críticos recientes formados fuera del Ecuador, como Fernando Nina y su *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo xx. José de la Cuadra, Jorge Icaza, Pablo Palacio* (2011), que resuelve los cruces entre esos autores. ¿Pero quién reseña esas obras y por qué no se reseña los estudios nacionales en el exterior? El problema constante para la recepción del ecuatorianismo es que perdona todo al aliado ideológico y nada al presunto contrario de quien solo sabe lo que escribe. Además, los dictámenes y propuestas de asociaciones académicas restringidas a un solo país tienen repercusión en la tradición que establecen, sin influir en el latinoamericanismo más amplio, obligando a recurrir al prestigio internacional del crítico individual. En una evaluación más amplia y objetiva de la relación entre literatura y capital Thomas Docherty sostiene que a nivel institucional y humano no se ha escapado del feudalismo como estructura fundacional para entender la relación entre desigualdad, gerencia crítica y odio de la literatura: Para él el meollo de esa condición es la monetización de lo estético y [nuestra] capacidad para capitalizar las letras y la literatura (2018: 130-131).

Del gran borrador a la gran novela latinoamericana

Para la novísima narrativa anterior una novela paradigmática fusiona complejos modelos futuros, más internacionales que nacionales: *La escalera de Bramante*. Meditada, su ambición conceptual la distancia de la persistente propensión nacional hacia novelas breves (antes de Kazbek sus *El desterrado* y *El libro flotante de Caytran Dölpfin* son extensas). Álvaro le recuerda a Kazbek una veta principal de la novela: “el pasado es la materia de la que estamos hechos. Pero ese pasado lo esculpen nuestros deseos para el futuro. Y lo esculpen hoy. Así de paradójico” (2019: 511). Análisis estrictamente estéticos o políticos de esta obra maestra latinoamericana de lo que va del siglo son insuficientes, porque da para más cuando el criterio “post Bolaño” es una cinta métrica. Como este y Vargas Llosa, Valencia se puso a escribir una Gran Novela, no a especular novelísticamente sobre un Gran Borrador, como fue el ejemplo utópico de Fuentes. Valencia no

teme a la indulgencia de estrategias retóricas, la digresión ensayística, o a los regímenes de descripciones metódicas; de hecho, abraza reflexiones prohibidas, y la tendencia a expresar la desintegración o incertidumbre a través de un habla que exhibe esos atributos (los coloquialismos, como Alemán y los mexicanismos en *Poso Wells*, 71-76 *et passim*), y lo realiza mezclando gratitud y sospecha en su denuncia del sexismo y las revoluciones y artes fallidas.

La recepción y la historia literaria no reseñan obras sino que las contextualizan. Así, en su compromiso totalizante con el arte Valencia trae a colación una tradición latinoamericana revitalizada por Aira y Bellatin (para el arte experimental o vanguardista); para otras intenciones Bolaño (el pintor Edwin Johns en 2666, que se corta la mano con que pintaba) o Abad Faciolince; más Enrigue, Franz, Vargas Llosa y Vila-Matas (estos influencias indudables en el ecuatoriano); y para propósitos mayores las novelas de Indiana y María Gainza. Salvadas aparte, y que Valencia reivindique el arte no representativo de una ecuatoriana cosmopolita (Araceli Gilbert), en todos ellos hay una confesión del credo del “post posttodo”: un agotamiento con las viejas iconografías, un deseo de aproximarse a lo real desencantado, ubicando el escepticismo sobre el arte dentro del arte, lugar en que las adjudicaciones de verdad tienden a comportarse de maneras reveladoras. Inflexiones similares a las anteriores revelarán una recepción real de la movilidad de la narrativa ecuatoriana.

Conclusiones

Se puede simpatizar con los dilemas de los cuales surgen las obras discutidas. Pero como algunas convierten la lamentación en mantra o guía estética, la celeridad con que tratan esos aprietos, o vaticinar sobre autores o autoras como eternas “promesas”, socavan el propósito de la recepción. Al construir así su esfera evidencian la falta de bibliodiversidad, o cómo su procedimiento no logra la apertura democrática que correctamente exigen. No se saca nada con replicar estrategias hegemónicas, y he ahí una frase de *Panfleto: erótica y feminismo* (2018) de la cronista María Moreno tiene un sentido limitado: “No habrá lo propio de la mujer, no lo habrá nunca, solo se puede dar la palabra a ese grito que cadaveriza en la novela masculina”. ¿Por qué limitado? Porque desde los años noventa que

ella examina “argentinemente” es dudoso que algún novelista haya sido tan insulso como para representar a las mujeres de la manera que ella esgrime. Esa perspectiva crea un baluarte moral en que solo un género sexual sufre, teme y explota en fragmentos, creando otro género sexual dominante, desarrollo que no ayuda a nadie al convertirse en una escritura que Marcos Mundstock ha llamado “Ayuda para leer libros de autoayuda”.

La narrativa ecuatoriana de lo que va del siglo, especialmente la novela, tiene que tomar en cuenta a los lectores del mañana y a los del pasado inmediato. De lo contrario, y resumiendo una noción muy difundida de Emily Apter, seguirán siendo “intraducibles”, porque los paradigmas para el estudio de la lectura están dejando de depender en una lógica de la otredad y diferencia para determinar espacios estéticos, a la vez que la filología renovada prueba que la interdisciplinariedad requiere más disciplina para equilibrarse. Similarmente, vincular el acto de escribir o leer a fines activistas es menos subversivo de lo que se cree, porque se quedan en el papel. Un llamado a la acción bifurcado de la manera que he descrito para la narrativa o crítica de consignas militantes no conduce a otras lecturas sino a otras experiencias, algo bueno para los ya convertidos, pero no para todo el mundo. En otros cincuenta años se sabrá qué obra o autor contará su historia.

Bibliografía escogida

- ADOUM, Jorge Enrique (1969): “Las clases sociales en las letras contemporáneas de Ecuador”, en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: CIL/Casa de las Américas, 1969, pp. 154-166.
- AÍNSA, Fernando (2012): *Palabras nómadas*. Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ALEMÁN, Gabriela (2011): *PosoWells*. Ilustraciones Diego Estebo. Badajoz: Aristas Martínez.
- ARAYA, Sandra (2015): *La familia del Dr. Lehman*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- ARCOS CABRERA, Carlos (2013): *Memorias de Andrés Chilinginga*. Quito: Alfaguara.
- ASTUDILLO FIGUEROA, Alexandra (2015), *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Corregidor.

- BÁEZ MESA, Marcelo y CORRAL, Wilfrido H. (2015): *Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez/Crítica revisada*. Quito: Antropófago.
- BÉRTOLO CADENAS, Constantino (2018): *Viceversa. La literatura latinoamericana como espejo*. Barcelona: Paso de Barca.
- CAMPANA ALTUNA, Florencia (2002): *Escritura y periodismo en los albores del siglo xx*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- CORNEJO MENACHO, Diego (2012): *Las segundas criaturas*. Madrid: Fumambulista.
- CORRAL, Wilfrido H (2019): *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- DE CASTRO, Juan (2008): "Jorge Luis Borges and (Western) Tradition", en Juan de Castro, *The Spaces of Latin American Literature. Tradition, Globalization, and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 49-64.
- DOCHERTY, Thomas (2018): *Literature and Capital*. London/New York: Bloomsbury.
- FLAßPÖHLER, Svenja (2019): *La potencia femenina. Por una nueva feminidad*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus.
- FOSTER, David W. (ed.) (1987): *Handbook of Latin American Literature*. New York: Garland.
- GREENBLATT, Stephen (2009): *Cultural Mobility Paperback: A Manifesto*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- MACÍAS HUERTA, Adolfo (2016): *Las niñas*. Bogotá: Seix Barral.
- "El hombre derrocado". 4 de mayo 2018. <https://labarraespa-ciadora.com/culturas/el-hombre-derrocado/>
- NINA, Fernando (2011): *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo xx*. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- OJEDA, Mónica (2016): *Nefando*. Barcelona: Candaya.
- (2018): *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2016): "César Aira: 'Leyendo novelas no se aprende nada'", en *Babelia*, 1 282, 18 de junio, p. 10.
- ROSETTI, Miguel (2014): "A contraluz: World Literature y su lado salvaje", en *CHUY. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. I, 1 (Julio), pp. 60-93.
- RUMAZO, Lupe (1968): "Teoría del intrarrealismo", en José Ramón Medina (ed.), *La novela iberoamericana contemporánea*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, OBE, pp. 249-259.

- SACOTO, Antonio (2015): *La novela ecuatoriana del siglo XXI*. Quito: CCE Benjamín Carrión.
- VALENCIA, Leonardo (2017): “Familia y fantasma”, en Prólogo a Sandra Araya, *La familia del Dr. Lehman*. Huesca: Limbo Errante, pp. 3-6.
- (2019): *La escalera de Bramante*. Bogotá: Seix Barral.
- VILLARRUEL, Antonio: “Escrituras postergadas: nueva escritura, tradición crítica y posmodernidad en la narrativa ecuatoriana”, *La Revista*, 78 (2018), pp. 107-115.
- WISHNIA, Kenneth J. A. (1999): *Twentieth Century Ecuadorian Narrative: New Readings in the Context of the Americas*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Notas sobre narrativa colombiana en el siglo XXI: memoria, espacios telúricos y resistencias

VIRGINIA CAPOTE DÍAZ
Universidad de Granada

Hablamos ese latín en la selva. En la selva del jaguar, de la guerrilla,
del indio quebrantado, de la secuestrada y la araña gigantesca.

CAROLINA SANÍN, *Somos luces abismales*

Introducción

Si tenemos en cuenta la perspectiva de los estudios que se han llevado a cabo sobre las literaturas latinoamericanas del siglo XXI, observamos cómo muchos de ellos (Gallego 2017, Waldman 2016 y Valero 2019, entre otros) han construido su crítica “a contraluz del boom”, señalando, no solo los cambios que han tenido lugar en el tejido estético y temático desde los años sesenta hasta la actualidad, sino también los modos de producción o los condicionantes sociológicos y económicos. Desde esta lectura, la literatura colombiana puede funcionar como atalaya de primer nivel teniendo en

cuenta que una de las figuras más representativas del boom, si no la que más, Gabriel García Márquez, funciona también como punto de inflexión en su historia literaria. No podemos obviar que, desde la publicación de *Cien años de soledad*, la figura del nobel cataqueño ha funcionado como moneda de dos caras para los narradores, que ven en su figura y su influjo unos una herencia estética de la que nutrirse —Laura Restrepo—, y otros, una maldición de la que escapar —Juan Gabriel Vásquez, Antonio Ungar, los representantes de McOndo o Abad Faciolince—. En segundo lugar, señalo como el rasgo definitorio por excelencia de la narrativa colombiana, en torno al cual han girado algunos de los debates recientes más fructíferos tanto por parte de la crítica como de los lectores, la presencia extrema de la violencia y el conflicto en el centro articulador de las ficciones. Si en las primeras etapas la representación violenta de la realidad ha venido a subrayar la idea *sartreana* del compromiso del escritor y de la literatura de función política, en las últimas, la violencia y el narcotráfico se han desfigurado en favor de cuestionables posicionamientos con las estrategias de venta y el consumo global de lo colombiano.

La década de los noventa, otro de los momentos literarios en los que los críticos se han apoyado para la definición de la producción actual, se definió a través de la coexistencia de dos corrientes. La primera lleva a cabo la configuración de obras de técnica realista e impregnaciones de crítica sociopolítica que reproducen el transcurrir de la vida cotidiana orquestadas por narrativas intimistas que se desarrollan sobre el fondo de un canto a las ciudades. Es este el caso de algunas obras de Luis Fayad, R.H. Moreno Durán y Consuelo Triviño, que comienzan a ofrecer en este periodo algunas manifestaciones de su narrativa más madura. Sin perder a la urbe como escenario, asistimos, por otra parte, a la proliferación de toda una multitud de relatos en los que el sicariato, el narcotráfico, la corrupción y la droga recorren los hilos argumentales más representativos del momento, construyendo tramas, más o menos mediáticas, que calan en el mercado y en el público global, en gran parte, por la facilidad que supone la exportación de las historias en formato cinematográfico. En este caso, destacan los relatos de Fernando Vallejo, Mario Mendoza, Santiago Gamboa o Jorge Franco —representantes en Colombia, los tres últimos, del movimiento Mcondo—. Según esto, si observamos la trayectoria narrativa colombiana en función

de su repercusión mundial, podemos ver cómo sobresalen dos momentos clave que van a venir a configurar el horizonte de expectativas del lector global con respecto a la identidad de lo literario colombiano. Estos son la narrativa del *boom*, que dio lugar en la década de los sesenta a la estética del realismo mágico, y los años noventa, que inauguran toda una riada de sicarios, mulas, narcotraficantes y prostitutas que continuarán en Colombia hasta bien entrado el nuevo milenio y que no fueron desaprovechados por muchas de las editoriales para fetichizar y exotizar una realidad que se exporta, como denomina María Elena Rueda, sesgada y aislada de sus causas y consecuencias (2009: 42).

En este contexto, mi propósito es aproximarme a los escritores colombianos que irrumpen en escena en el siglo *xxi* para responder a las siguientes preguntas: ¿qué posicionamiento tienen estos jóvenes autores con respecto a la tradición?, ¿cuáles son sus estéticas más frecuentes?, ¿cómo están configurando, si es que lo están haciendo, un “más allá de la violencia”?, y, por último, ¿cuál es su relación con el mercado y cómo construyen su capital simbólico? Son objeto de interés en este ensayo escritores nacidos en la década de los setenta y los ochenta y que tengan su primera obra publicada a partir del nuevo milenio —2001—. De manera concreta, para ilustrar el análisis, he seleccionado la obra de los siguientes escritores: Juan Sebastián Cárdenas, Carolina Sanín, Daniel Ferreira, Margarita García Robayo, Melba Escobar, Pilar Quintana y Giuseppe Caputo. A pesar del carácter sesgado y arbitrario del que adolece cualquier selección, considero que las tomas de posición de estos narradores, la circulación y la estética de su obra ejemplifican, en conjunto, en gran medida, los derroteros de su generación.¹ El propósito es comenzar a abordar la labor, siempre ardua y controvertida, de definir una constelación que represente la voz narrativa colombiana en el siglo *xxi*.

1 Para el análisis de este ensayo he estructurado un esquema de estudio que continua la metodología propuesta por Ana Gallego en el monográfico de la revista *Ínsula* titulado *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*, donde plantea establecer un estudio comparativo de las escrituras de los últimos años por campos regionales —Colombia—, generaciones —nacidos en los años setenta y ochenta— y géneros —narrativa—.

Memorias: desde el yo a la colectividad

Si hay una vertiente discursiva que destaca y que, además, funciona como elemento de cohesión de todas las demás, esta es sin duda la de lo memorístico. Artífice de la tendencia a la primera persona en la narración, de géneros como la autoficción, de manifestaciones temáticas explícitas como la obsesión por el recuerdo y de intentos por articular textos que vinculen la recuperación de un pasado traumático nacional con la experiencia del narrador, la memoria se presenta como una línea que recorre de punta a punta la producción de los novísimos colombianos configurándose como portadora directa del paradigma de lo nacional.

A este respecto, la producción de Margarita García Robayo, cartagenera nacida en los ochenta y asentada en Buenos Aires, se posiciona como gran representante de la ficción construida a partir de material biográfico. *Lo que no aprendí* (2014), su primera novela, es una incursión autoficcional en la que su autora bucea en su pasado cartagenero.² Con un lenguaje realista y legible, en su primera parte, la representación de la lengua local queda patente en la reconstrucción de una atmósfera infantil que se fractura radicalmente en la segunda mitad, en la que el relato memorístico se deconstruye a través de la elaboración de una reflexión metaliteraria encaminada a tomar conciencia sobre el acto y el proceso de escritura (Castillo Rojo 2017: 118). Aquí la voz es la de una mujer cartagenera asentada en Buenos Aires que busca labrarse una carrera como escritora y que relata el impacto que en ella tiene la muerte de su padre. Es en este punto en el que García Robayo señala las fuentes de sus relatos, los acicates de su recuerdo y las necesidades que la llevan a escribir, en una tentativa de posicionarse en el campo literario y en el mercado de la escritura, así como de configurar su identidad intelectual.

2 Lo nacional queda representado a través de los acontecimientos políticos que subyacen estas memorias de la infancia. Sin colocar los conflictos políticos y sociales del momento en la columna vertebral de los relatos, sí que existen, sin embargo, remisiones, elegantes y sutiles, a la violencia, el miedo, la escritura de la Constitución Nacional en el 91, las negociaciones de Gaviria con la Guerrilla o las repercusiones que en la historia nacional tuvieron los destinos del capo del narcotráfico, Pablo Escobar. El conflicto aparece, en palabras de la propia autora, como una “convulsión pasiva [...] [que] “entraba tangencialmente en los hogares y muy seguramente modificaba las conductas” (Garrido).

Haciendo uso del propio lenguaje —que cercano al realismo sucio es portador de situaciones sexuales explícitas descarnadas, abortos o acciones orquestadas por mongólicos— aboca al lector a un proceso de ruptura por el que este transita abruptamente desde el relato de infancia, representante del sentir colectivo nacional, al más intimista y descarnado.

Memoria y biografía son también claves en la narrativa de Giuseppe Caputo (Barranquilla, 1982). Al igual que ocurre con García Robayo, el motor que mueve esta ficción es también la necesidad de perpetuar la memoria del padre durante el duelo por su muerte. La estructura del relato y el enfoque de la temática, sin embargo, difieren radicalmente. Si García Robayo hace uso de la narrativa familiar para subvertir el orden armónico establecido y plantear conflictos —entre los que, según las interpretaciones, se puede dilucidar, incluso, el tema del incesto—, en la novela de Caputo, *Un mundo huérfano* (2017), se presenta una historia de amor sin condiciones ni fisuras de un padre y de un su hijo que aparece encapsulada en coordenadas espaciotemporales despojadas de referencias explícitas. Ambos casos son representaciones del carácter político que desentraña lo íntimo en la configuración de lo biográfico y lo ficcional en las literaturas del siglo XXI. En palabras de Gallego “el lenguaje de lo íntimo deviene económico, exiguo, enraizado en la imposibilidad de la comunicación con el yo, recipiente del secreto y la verdad” (2018a: 2). Así, la novela de Robayo podría formar parte de las narrativas de infancia de las que hablara Sylvia Molloy, las cuales “sirven de mecanismo de autorreflexión”, instan al sujeto a hacerse “consciente de su urdimbre textual” y se utilizan “a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (1996: 170).

En un terreno menos intimista se desarrolla la obra de Daniel Ferreira. Las novelas que el autor santandereano (1982) ha publicado hasta el momento forman parte de la *Pentalogía (infame) de la historia de Colombia*, un proyecto de reescritura del mal endémico del país. Frente al interés por la enunciación desde el presente, Ferreira va a construir su ficción en diferentes momentos de la historia de la violencia nacional retomando el discurso más genuino de la memoria en relación con la violencia en Colombia. Aquí, esta se entendería como un proceso de recuperación de las experiencias individuales de las víctimas con un sentido colectivo, simbólico y representati-

vo de toda una comunidad. Como ha señalado en varios foros, su pretensión es dar voz y alma a las impersonales listas de muertos a través de una prosa marcada por su complejidad estructural, el uso de un lenguaje poético, retrospecciones, rupturas temporales y ambigüedades entre el pasado y el presente. A pesar de centrarse en diferentes momentos de la historia nacional —desde la Guerra de los Mil Días en *El año del sol negro*, hasta la época de las guerrillas y el paramilitarismo de los años sesenta en contextos rurales en novelas como *Viaje al interior de una gota de sangre*—, la obra de Ferreira no se adscribe al género de la novela histórica. El autor escribe ficción, empero lo hace sorteando la tendencia general de los novísimos escritores: en lugar de posicionarse con el presente, entreteje sus invenciones partiendo de acontecimientos del pasado.

¿Experimentalismo y/o diálogo con la tradición?

Como respuesta a los procesos de globalización, los sujetos en tránsito son también objeto de interés en la producción de los novísimos. Así lo demuestra la obra de doble adscripción nacional de García Robayo, argentina y colombiana, pero también la novela de Carolina Sanín (Bogotá, 1973) *Todo en otra parte*, en donde la autora elabora una composición atípica en la que la legibilidad deja paso a una estructura fragmentada a través de la que se representan las consecuencias de un planeta globalizado: itinerancias, viajes, aeropuertos y almuerzos de avión de la protagonista por toda la geografía mundial. Pero si de vanguardismo, experimentalismo e ilegibilidad se trata, no podemos dejar de mencionar aquí a Juan Sebastián Cárdenas (Popayán, Cauca, 1978). Sus textos huyen radicalmente de la representación plana y del grueso de registros actuales de la narrativa latinoamericana, que encuentra en lo periodístico o en la reproducción de la estructura policíaca fuentes de creación al servicio de la promoción de su escritura (Capote 2018: 23-24). La ilegibilidad supone no solo una característica indiscutible de los textos, sino también una opción a la que el autor abiertamente aspira en su toma de posición en el campo —según Bourdieu— o en el mercado si atendemos a un paradigma más amplio. Asevera, así, la necesidad de “encontrar una manera de gambetear la legibilidad hasta el límite del absurdo” con la pretensión de escapar de

las dinámicas del mercado editorial global. Como afirma de manera categórica: “Si te volvés legible te agarran y te ponen a trabajar para ellos” (Navarro 2010, s.p.).

La relación de los novísimos colombianos con la tradición literaria anterior se define de la siguiente manera. Si la narrativa de Sanín en *Todo en otra parte* (2005) es la que, en mayor medida, se resiste a ser vinculada con corrientes propias de su contexto nacional, las novelas de los autores restantes sí que traban un diálogo con estéticas previas. Ferreira se coloca en una posición híbrida, a caballo entre la novela de la violencia —comenzada en los años sesenta— y las narrativas de la memoria; Melba Escobar (Cali, 1976) —con la continuación del género negro de remisión nacional contundente— y Giuseppe Caputo —con una novela de tintes autobiográficos y personajes homosexuales— lo hacen con vertientes del *postboom*. Con aires propios de la estética de Mario Bellatin, y continuando la estela de la novela de temática homosexual representada en Colombia por Fernando Vallejo, Caputo se posiciona, sin embargo, mucho más con la esencia literaria de Héctor Abad Faciolince en *El olvido que seremos*. Ambos progenitores, el de Abad Faciolince y el de Caputo, irrumpen en los respectivos relatos como quijotes idealistas, al margen de lo neoliberal y dejados de lado por el sistema. La masacre insinuada y la muerte de ambos, uno por causas políticas y otro por causas naturales, no son elementos suficientes para evitar que los textos se configuren como cartas de amor a los progenitores perdidos.

Una vez más Cárdenas destaca por su complejidad. Su narrativa experimental, distópica, fragmentada y cercana a la ciencia ficción, en el caso de *Ornamento* (2015), en estrecha relación con lo fantástico, se vincula con la importancia que la selva tiene en sus novelas, —*Zumbido* (2010) y *Los estratos* (2013)—, una localización desplazada de la narrativa latinoamericana desde los tiempos del regionalismo de los años treinta en favor de obras desarrolladas en la urbe. En *Los estratos*, *La vorágine* de Eustasio Rivera funciona como hipotexto explícito en la obra en aras de reivindicar un texto, en opinión del autor, clave en la historia literaria colombiana. En el viaje a la selva del protagonista de *Los estratos* en una agónica búsqueda interior, Cárdenas incluye ecos de la imaginería mítica popular —el diablito de Churupití o las costumbres chamánicas de los pueblos del Pacífico—, mezcla sueño y enajenación y ofrece la duda, a la manera rulfiana, sobre la posible muerte de los personajes. Estos rasgos

de escritura —tratados con rigor y alejados de fines exotistas o de marketing— cuanto menos, sorprenden en novelistas del presente siglo que, como toma de posición frente a la tradición literaria, venían distanciándose categóricamente en sus espacios ficticios de la reproducción de lo telúrico o lo mágico. Si a esto sumamos que la narrativa de Ferreira se desarrolla en contextos rurales, que Sanín vincula en ciertos pasajes de *Somos luces abismales* (2018) la búsqueda de un sentido personal con el viaje a enclaves naturales y a zonas de provincia, y que Pilar Quintana (Cali, 1972) ancla su ficción en una localidad aldeana del Pacífico, colindante con el mar y la selva, podemos señalar la tendencia a los “nuevos ruralismos” o “telurismos” que implica la novela actual (Quesada 2018:148) —algo que ya habían anunciado escritores como Héctor Abad Faciolince en obras como *La Oculta*—, en donde se reconfiguran los códigos de la novela de la tierra, e incluso las tensiones en torno al binomio civilización y barbarie en función del presente.

De las novelas estudiadas, el ejemplo más adánico lo constituye *Ornamento*,³ de Cárdenas, pues presenta un formato que se debate a caballo entre lo fantástico y la ciencia ficción, géneros, ambos, de escasa tradición en la literatura colombiana. Como ha señalado Jorge Carrión, el argumento —un científico trabaja con un grupo de voluntarias que sirven de conejillos de indias para probar una droga nueva que solo tiene efectos en el cuerpo de las mujeres—, por su carácter fronterizo entre la distopía, el cinismo, el realismo y la hipérbole, podría ser digna de la serie de televisión *Black Mirror* (Carrión 2015). Título y trama nos ofrecen pistas de los temas capitales de la obra: el papel de lo ornamental en la sociedad, la droga y el machismo; todo ello planteado desde una concepción materialista del arte, la ciencia, las relaciones humanas, la deshumanización de los tiempos que corren y la hipertrofia de la política que redundan en una incisiva puesta en cuestión de las consecuencias más directas a las que nos está llevando, ya no la tecnología, leitmotiv del formato televisivo británico, pero sí del capitalismo que nos asedia en la actualidad. En *Ornamento* la experimentación del lenguaje da paso a irrupciones caleidoscópicas, fragmentadas y discontinuas que funcionan como metáforas potentes que vienen a desafiar la conciencia del lector.

3 Para más información sobre *Ornamento* y *Los estratos* de Juan Cárdenas véase Quesada (2017).

A juzgar por su presencia en los autores de nuestro corpus, señalamos cómo la violencia sigue siendo elemento central en la narrativa colombiana sin equívoco. La nota positiva recae en el hecho de que en la mayoría de los casos no corresponde a un desarrollo frívolo de la temática. Al contrario, la violencia en las narrativas mencionadas —ya sea esta política (Cárdenas y Escobar de Nogales), Histórica (Ferreira) en relación con el género (Caputo, Quintana y García Robayo) o social (Sanín)— aparece anclada a sus causas y consecuencias en contra de lo habitual durante el *boom* del narcotráfico en los noventa. La droga y la corrupción política en torno a ella aparecen como elemento flotante en Escobar de Nogales y como figura medular en Cárdenas (*Ornamento*) para quien esta se configura como “combustible del capitalismo”. Al hilo de su interés por la temática para su desarrollo en su narrativa afirma:

Uno de los primeros que empezó a pensar en las drogas en este sentido fue William Burroughs. Muy pronto se dio cuenta de que las drogas eran una vía de emancipación, una vía de conocimiento, pero también de sujeción y control. Y trató de explorar esa metáfora [...]. Me parece mucho más interesante recoger ese legado que tratarlo en los términos periodísticos que hace *Narcos*, que empobrece [...] su metáfora. Me parece más interesante [...] ver qué quiere decir la droga en las sociedades contemporáneas. Es una pregunta literariamente interesante (Corroto 2017, 6).

Una vuelta a la territorialidad

La crítica lleva señalando cerca de dos décadas la desterritorialización y la transterritorialización como características de bandera de las novelas propias de un contexto globalizado. Sin embargo, a excepción de *Todo en otra parte* de Carolina Sanín, que cumple con la máxima de los sujetos en tránsito, la mayoría de los escritores ha configurado novelas sustentadas por el prisma de lo nacional. Escobar, Ferreira y García Robayo sitúan sus novelas en Colombia a través de topónimos explícitos en la mayoría de los casos. También lo hace Sanín en su obra *Los niños* (2014) y en varios de los textos que componen su volumen de género híbrido *Somos luces abismales*.

La novela de Cárdenas también escapa de la transterritorialidad. Si en *Zumbido*, su primera novela, recrea un ambiente de localiza-

ciones latinoamericanas inespecíficas, donde la selva ya cumple un papel crucial de referencias, *El diablo de las provincias* (2017), su último trabajo publicado, se ubica en Colombia, haciendo uso del tópico de la vuelta a casa de un protagonista, de evocaciones autobiográficas, que se enfrenta a su pasado. A excepción de algunos de sus primeros cuentos, la violencia, el conflicto, la corrupción, la frivolidad social y el mundo de las drogas sí que aparecen como una constante, pero no en las posiciones más expuestas de su narrativa. Al contrario, las críticas —si es que lo son— a la estructura social aparecen escondidas detrás del lenguaje, verdadero elemento protagonista de sus textos. Los enjuiciamientos, como Colombia, no aparecen en remisión directa, sino a través de referencias sutiles y herméticas a la política, la sociedad, o a elementos identitarios de las costumbres, la naturaleza o la lengua popular. Los argumentos se construyen como una huida de personajes fracasados que queda siempre representada en un salto de la urbe a la selva, o a zonas rurales, marcando, así una tensión entre el centro y periferia, no solo en lo geográfico, sino también en lo social. Este nomadismo movilizará la trama de sus textos tanto en lo que se refiere a la construcción narrativa, como en cuanto a la proyección del andamiaje ideológico. La enajenación mental, más o menos explícita, la importancia del psicoanálisis, la difuminación de las bisagras entre lo onírico, el recuerdo y lo real envuelven a personajes artífices de discursos logorreicos que se posicionan de forman ambigua con respecto a lo que mencionan.

Lo nacional, además, se asienta en la definición más pura de lo local en un contexto tan vasto y heterogéneo como el colombiano, esto es, a través de remisiones al color, las costumbres y las hablas regionales. Dos son las circunscripciones más retratadas: la costa caribe (Cartagena en García Robayo y Melba Escobar; y Barranquilla en Caputo), y el litoral pacífico en Quintana y en Cárdenas, quienes reflejan en *La perra* y *Los estratos* y *El diablo de las provincias*, respectivamente, la representación de afrodescendientes de dicha región, desafiando a la tradición que, generalmente, se ha centrado en la representación de la cultura negra caribe. El mar y la selva (Robayo, Cárdenas y Quintana) se configuran como símbolos cargados de posibilidades antagónicas y sentidos contradictorios en torno a una identidad tanto subjetiva como nacional. Estas opciones interpretativas basculan entre el bien y el mal, la pertenencia y el desarraigo, la civilización y la barbarie. Para García Robayo el mar constituye,

además, un pretexto excelente de reflexión, y tintes feministas, sobre el sentido de pertenencia desde una perspectiva territorial, en una autora que se define en *Primera persona* más como caribeña que como colombiana y que, en cualquier caso, vuelve a relacionar el sentir nacional, o local, con los símbolos tradicionales vinculados al sentimiento patriótico y regionalista:

Para otros será la selva, la pampa, el desierto, el cielo estrellado, la autopista colmada de autos y carteles vista desde un pequeño balcón. En mi caso, el mar, es el territorio que me empuja a preguntarme el sentido de las cosas. ¿Qué cosas? Todas. Cuánta necesidad, como si la geografía fuera algo más que una marca imaginaria en la tierra, una línea que se cierra y nos contiene bajo la premisa falsa de pertenecer. Quizá sea eso: que cualquier trazo en la tierra, aunque sea imaginario, se borra cuando toca el agua (2014: 17).

Es, también, una meditación constante acerca de la pertenencia y la búsqueda del lugar del individuo en el mundo la última obra de Carolina Sanín *Somos luces abismales*. A través de una compilación de relatos que combinan la narrativa autoficcional y el ensayo —de características similares a *Primera persona*— la escritora bogotana entreteje una composición en la que explora la relación del sujeto con el espacio, con la lengua, con la muerte o con el acto de escritura: “Uno escribe para hacer un lugar. El texto es un país. Tiene leyes que lo constituyen. Escribir el texto es hacer las leyes del texto, y, al hacerlas, encontrarlas” (2018). Se trata de un cuestionamiento constante, de ecos existencialistas, a la esencia de las cosas en una tentativa de ubicarse en el cosmos y en su relación con los elementos que lo componen. Si, como indiqué, la obra anterior de Sanín se había desarrollado en ambientes difusos y marcados por el sesgo de la itinerancia, *Somos luces abismales* —sin abandonar del todo las posibilidades del sujeto errante— acude a la expresión de una poética del espacio en la que localizaciones como París, Ecuador, Barcelona o la India quedan amarradas a una Colombia que se define más por las particularidades de sus espacios rurales —el páramo, la selva, pueblos como Villa de Leyva y las fincas de montaña— que por sus centros urbanos. Los espacios ambiguos habitados por sujetos en tránsito —una trashumancia tanto física como personal— son constantes en Escobar de Nogales, Sanín, García Robayo y Quintana, quienes acuden a los lugares comunes asociados históricamente a

las mujeres para deconstruirlos y fracturarlos en aras de crear herramientas de provocación, resistencia y de inclusión de otras formas del ser contrarias a las hegemónicas. Es este el enfoque desde el que se plantea la maternidad en *La casa de la belleza* (Escobar 2016), *Los niños*, *Primera persona* y *La perra*. En estas obras el concepto de madre dista asaz de la imagen tradicional, y opera en favor del planteamiento de nuevos modelos más acordes a las subjetividades múltiples del siglo XXI. La maternidad se convierte, por tanto, en una plataforma de orden político desde la que enarbolar protestas y reivindicar formas trasgresoras de comportamiento, *modus vivendi* y sexualidad.

Maternidad y telurismo se imbrican en *La perra*, novela que trata la imposibilidad de una mujer para procrear, que se sitúa, como avancé, en la región del Pacífico y que ha sido publicada en Literatura Random House-Colombia. Si acudimos al análisis del paratexto, podemos observar cómo el gran grupo no ha prestigiado para su portada alguna imagen simbólica y sugerente de la infertilidad, como suele ser habitual, sino que en ella aparece una de las localizaciones más estereotípicas de la región. ¿Puede esto querer decir que las localizaciones regionales, en este caso el Pacífico, comienzan a configurarse como nuevo espacio exótico que exportar al horizonte de expectativas de los lectores globales? ¿A qué responde esta vuelta de los escritores ya no solo a lo nacional sino a la proyección de espacios regionales que dan de lado a los centros urbanos? Lo que resulta claro, tras el análisis de los textos que conforman nuestro corpus, es que este empuje de lo regional viene a descolgar y dislocar las narrativas de sus demarcaciones nacionales para pasar a ser redefinidas y reconfiguradas en el mapa. Estas novelas habrían perdido su etiqueta de “colombiana” pero seguirían siendo leídas, en cualquier caso, como latinoamericanas.

Modos de circulación

Si hacemos uso de dos de los dispositivos de mediación que en mayor medida actúan en pro de la mundialización de la literatura latinoamericana, es decir, el listado que promueve el Hay Festival y el ranking de la revista *Granta* en español (Gallego 2018a: 3), concluimos con los siguientes datos: de los 78 autores que se postularon entre 2007 y 2017 en el listado Bogotá39, 12 son colombianos. De

los siete autores que forman parte de nuestro corpus, Giuseppe Caputo, Daniel Ferreira y Juan Sebastián Cárdenas formaron parte del listado Bogotá39 en su edición de 2017. Pilar Quintana es la única mujer propuesta —en 2007— entre las dos ediciones. Este hecho fue el causante de una movilización por parte de 42 escritoras que dirigieron un escrito a la organización manifestando su indignación ante la invisibilización de las escritoras en el campo colombiano (Amaro Castro 2019: 152). Andrés Felipe Solano Mendoza —autor cuya obra no trabajamos en esta ocasión— es el único autor colombiano citado en el listado *Granta*.

En cuanto a la forma y los espacios de venta y distribución de sus obras menciono a continuación los dos polos que más se alejan entre sí de la nómina de autores que aquí presentamos: Juan Sebastián Cárdenas es el único autor que se ha mantenido fiel a la —gran— editorial independiente española Periférica, aun después de haber sido seleccionado para aparecer en el celebrado elenco —Bogotá39—. Su obra no cuenta con traducciones a otros idiomas por lo que aún no ha dado el salto al contexto mundial. Giuseppe Caputo, por su parte, supone un caso poco habitual, pues ha publicado su primera obra —sin previos alumbramientos de colecciones de cuentos, o géneros menos centrales como la literatura infantil, como suele ser habitual— directamente en Literatura Random House. Además de la calidad incuestionable del relato, los siguientes datos pudieron haber favorecido este hecho:

1. Caputo responde sin ambages al ideal de escritor profesionalizado: estudió Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de Iowa.
2. Literatura Random House es un sello para el que Caputo no era un completo desconocido. No en vano, trabajó como jefe de prensa en Alfaguara.
3. El mismo año de publicación de su obra en Barcelona, su nombre apareció en el listado Bogotá39 del Hay Festival.
4. Ha sido durante tres años —hasta 2018— el director cultural de la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo).
5. Su novela está estructurada en torno a lo *queer*, que, hoy en día, se posiciona como una de las referencias de promoción temática por excelencia de los grandes conglomerados.

Un caso parecido lo constituye Melba Escobar, que, con su primera novela, con influencia autobiográfica, *Duermevela* —escrita mientras

cursaba un máster de Escritura y Guion para Cine y Televisión, en la Universidad Autónoma de Barcelona— aparece en Planeta en 2010. Por su parte, *La casa de la belleza* ha sido publicada por Planeta en su primera edición, por la independiente española Turpial en su segunda, por Emecé, en Argentina, y se encuentra a las puertas de ser reeditada en Seix Barral —todos estos sellos forman parte de Planeta—. Es la obra que ha alcanzado mayores cotas de difusión de todo nuestro corpus, habiendo sido traducida a más de 12 idiomas.

El resto de los autores (García Robayo, Ferreira, Sanín y Quintana) responden al ideal de publicación de naturaleza “bicéfala”, según la terminología de Gallego, que se debate entre la distribución de su obra a través de grandes grupos y editoriales independientes, con el fin de alternar la consecución de capital simbólico y económico (Gallego 2018b: 11). Sin embargo, el marco de publicación de estos autores —a excepción de Caputo— va a ser siempre el nacional —es decir, a través de Random House-Colombia— por lo que sigue siendo tarea compleja consumir mucha de la literatura que se está produciendo actualmente en Colombia fuera de sus fronteras.

Otra forma de sortear las dificultades para tener una posición reseñable en el mercado, conservando el capital simbólico que la toma de posición por un sello independiente confiere al autor, consiste en la creación de puentes de reedición a través de independientes a ambos lados del Atlántico. Así lo hace, por ejemplo, Carolina Sanín, quien publica su segunda obra, *Los niños*, en la editorial independiente colombiana Laguna. Pero consciente del funcionamiento y las dinámicas del mercado —que determinan que para que un escritor sea consumido y leído en América Latina debe ser editado antes en España— promueve una reedición de la obra al año siguiente en la editorial Siruela y una tercera en Estruendomudo, en Perú, en 2017. Su última obra, *Somos luces abismales*, ha sido publicada en Literatura Random House, algo sorprendente si tenemos en cuenta el carácter ilegible y especializado de su prosa. Esta misma dinámica es seguida por García Robayo, que ha difundido su narrativa en Europa a través de reediciones en editoriales independientes españolas —como Malpaso o Tránsito— de obras publicadas previamente en sellos independientes latinoamericanos —Tamarisco o Laguna Libros—. Su novela *Tiempo muerto* (2017) ha sido publicada por Alfaguara-España.

Conclusiones

Es notorio que esta constelación de autores colombianos del siglo XXI no solo ha venido a marcar un contrapunto notable con respecto a las generaciones predecesoras por el valor de sus propuestas o el uso de los géneros y las estéticas, sino también por el hecho de haber catapultado a la narrativa colombiana a algunas de las posiciones más visibles del panorama mundial. Como ya ocurriera en los años sesenta, y aprovechando el impulso que abre en los noventa la infinidad de adaptaciones cinematográficas de multitud de ficciones, Colombia se posiciona hoy día como un terreno fértil para la proyección internacional de sus letras. Esta vez a la exportación de barroquismos y experimentalismos formales y/o a las tentativas de catapultar al exterior la cultura del narco desde lo popular se suma la pericia del sector editorial internacional y las listas de jóvenes autores latinoamericanos que el Hay Festival configura. La celebración en 2007 de este evento en la capital colombiana, así como su reedición en 2017 en el marco de la FILBO no solo atrajo la atención de la joven narrativa del país, sino que “se transmitió al gran público la idea de que Colombia tenía bastante que decir en el devenir de la narrativa escrita en español” (Quesada 2018: 142).

Estos autores, en diálogo con los advenimientos en el plano político y socioeconómico del nuevo siglo, trazan un paradigma estético caleidoscópico, múltiple y polifónico en el que marcan la tónica el anclaje en el recuerdo y las distintas formas que adquiere lo memorístico, la recuperación de lo nacional, la reconfiguración de los regionalismos y los nuevos ruralismos. La hibridez del presente se refleja en la creación de textos fragmentados, en la reproducción de lenguajes que van desde el hermetismo y la experimentación, hasta lo diáfano y lo coloquial. La perspectiva antihegemónica de la vida queda representada, generalmente, en coordenadas temporales contemporáneas, es decir, desde el presente, por medio de lo íntimo y a través de actos de memoria —esto es, el culto a los cuerpos, el feminismo, las diferentes formas de la maternidad y la sexualidad desde diferentes enfoques— pero también desde la recuperación del pasado nacional y la reescritura de diferentes momentos históricos. La violencia se re canaliza en nuevos formatos y perspectivas con géneros de poca tradición como es la novela gráfica o la ciencia ficción y retoma otros en desuso, pero centrales en la tradición

como la novela de la violencia. También el siglo XXI da cabida a la continuación del género negro, central en los representantes colombianos de la antología de Fuguet, de las cartografías urbanas, la droga, la prostitución y la cultura de masas. Los márgenes, ya sean geográficos —desde una perspectiva regional— o identitarios —desde lo *queer* y desde sexualidades periféricas— son llevados al centro de unas narraciones dirigidas por subjetividades que persiguen definir su lugar, en el mundo, en el campo y en el mercado, a través del proceso de escritura.

Bibliografía

- AMARO CASTRO, Lorena (2019): “Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua: la escritura nómada de Margarita García Robayo”, en *Revista Letral*, 22, julio, pp. 152-168.
- CAPOTE DÍAZ, Virginia (2018): “Voces del siglo XXI. Una aproximación a la narrativa reciente en Colombia, Perú y Venezuela”, en *Ínsula*, 859-860, pp. 23-26.
- CAPUTO, Giuseppe (2017): *Un mundo huérfano*. Barcelona: Literatura Random House.
- CÁRDENAS, Juan (2010): *Zumbido*. Madrid: 451 Editores.
- (2013): *Los estratos*. Cáceres: Periférica.
- (2015): *Ornamento*. Cáceres: Periférica.
- (2017): *El diablo de las provincias*. Cáceres: Periférica.
- CARRIÓN, Jorge (2015): “Ornamento. Juan Cárdenas”, en *Revista Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/ornamento/> (06/11/2019).
- CASTILLO ROJO, Camilo (2017): “Lo que no aprendí: el arte de tejer una ficción de autora”, en *Revista La palabra*, 30, Tunja, enero-junio, pp. 115-129.
- CORROTO, Paula (2017): “Entrevista a Juan Cárdenas: ‘la droga abre una pregunta literariamente interesante’”, en *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-juan-cardenas-la-droga-abre-una-pregunta-literariamente-interesante> (6/11/2019).
- ESCOBAR DE NOGALES, Melba (2016): *La casa de la belleza*. Madrid: Turpial.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2016): “Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España”, en *Ínsula*, 835-836, pp. 47-50.

- (2017): “El Boom en la actualidad. Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 803, mayo 1, pp. 50-62
- (2018a): “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”: *Ínsula*. 859-860, pp. 2-4.
- (2018b): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”, en *Ínsula*. 859-860, pp. 8-11.
- GARCÍA ROBAYO, Margarita (2014): *Lo que no aprendí*. Barcelona: Malpaso.
- (2018): *Primera persona*. Madrid: Tránsito.
- GARRIDO, Benito (2014): “Margarita García Robayo a propósito de *Lo que no aprendí*”. Entrevista a Margarita García Robayo, en *Culturamas*. [https://www.culturamas.es/blog/2014/11/30/margarita-garcia-robayo-a-proposito-de-lo-que-no-aprendi-su-ultimo-libro/\(28/10/2019\)](https://www.culturamas.es/blog/2014/11/30/margarita-garcia-robayo-a-proposito-de-lo-que-no-aprendi-su-ultimo-libro/(28/10/2019)).
- MOLLOY, Silvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: El Colegio de México/FCE.
- NAVARRO, Elvira (2010): “‘Basta de platonismo’”. Entrevista a Juan Sebastián Cárdenas”, en *Culturamas*. [https://www.culturamas.es/blog/2010/08/18/sobre-zumbido-elvira-navarro-entrevista-a-juan-cardenas/\(30/11/2019\)](https://www.culturamas.es/blog/2010/08/18/sobre-zumbido-elvira-navarro-entrevista-a-juan-cardenas/(30/11/2019)).
- QUESADA, Catalina (2017): “Juan Cárdenas y la otra tradición”, en Virginia Capote Díaz y Ángel Esteban (eds.), *Escribiendo la nación habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-186.
- (2018): “Narrativas pos-McOndo: la ficción colombiana del siglo XXI”, en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCracks: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros, pp. 137-155.
- QUINTANA, Pilar (2017): *La perra*. Bogotá: Literatura Random House.
- RUEDA, María Helena (2009): “Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 69, pp. 69-90.
- SANÍN, Carolina (2005): *Todo en otra parte*. Barcelona: Planeta
- (2014): *Los niños*. Bogotá: Laguna Libros.
- (2018): *Somos luces abismales*. Versión eBook. Literatura Random House.
- VALERO, Eva (2019): “En la tradición ‘dionisiaca’: la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a contraluz del boom”, en Conferencia plenaria inaugural. V Congreso LETRAL: *Novísimas. Las narrativas lati-*

noamericanas y española del siglo 21. Universidad de Granada. <http://congresolettral.ugr.es/> (15/11/2019).

WALDMAN, Gilda (2016): “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 226, enero-abril, pp. 355-378.

Narrativa venezolana: expansión y resistencia

GISELA KOZAK-ROVERO

Investigadora independiente

Estas líneas expondrán un panorama de la narrativa venezolana del siglo XXI, el cual incluye tanto autores publicados después del año 2000¹ como otros cuya carrera literaria se proyectó en el escenario nacional e internacional después de esta fecha.² Se han tomado en cuenta los premios internacionales, el éxito de público y crítica en Venezuela y la importancia relativa de cada propuesta escritural dentro del campo literario. Igualmente, aparecen novelistas y cuentistas emergentes junto a nombres en plena madurez estética y hago

-
- 1 Rodrigo Blanco Calderón, Gabriel Payares, Enza García Arreaza, Carlos Ávila, Mario Morenza, Camilo Pino, Leopoldo Tablante, Francisco Suniaga, Carmen Vincenti, Héctor Bujanda, Lucas García París, Salvador Fleján, Sol Linares, Fedosy Santaella, Carlos Vilariño, Michaelle Ascensio, Carolina Lozada, Liliana Lara, Krina Ber, Karina Sáinz Borgo, Yéniter Poleo, María Ángeles Octavio, Julieta Omaña, Aglaia Berlutti, Carlos Sandoval, Mariano Nava, Liliana Lara, J.M. Soto, Miguel Hidalgo, Carlos Ávila, José Urriola, Keyla Vale de la Ville, Manuel Gerardo Sánchez, Héctor Torres, Norberto José Olivar, Marianne Díaz Hernández, Raquel Abend Van Dalen, Eduardo Sánchez Rugeles, Judit Gerendas, entre otros.
 - 2 Federico Vegas, Oscar Marcano, Alberto Barrera Tyszka, Silda Cordoliani, Juan Carlos Méndez Guedez, Juan Carlos Chirinos, Israel Centeno, Miguel Gomes, José Roberto Duque, Rubi Guerra, Antonio López Ortega, Silda Cordoliani.

mención de textos específicos de cada autor o autora, varios de los cuales tienen un amplio número de títulos, con el fin de contextualizar su trabajo dentro de tendencias narrativas más amplias. No han sido incluidos importantísimos escritores venezolanos como Ana Teresa Torres, Victoria de Stefano, Eduardo Liendo, Ednodio Quintero, Elisa Lerner, José Balza y Carlos Noguera pues ya se consideraban autores consagrados antes del año 2000. Tampoco todos y cada uno de los escritores y escritoras que han publicado textos porque no es posible en las dimensiones de un artículo de esta extensión.

Aunque soy consciente de que el interés por el proceso político venezolano ha abonado el terreno para el éxito internacional obtenido por narradores como Alberto Barrera (1960), Rodrigo Blanco Calderón (1981) y Karina Sáinz Borgo (1982), su apuesta literaria, como la de tantos autores y autoras venezolanos, ha sido examinada aquí bajo otras luces. Son muy importantes temas como la nación, la revolución bolivariana y la diáspora en la literatura actual —aspectos ampliamente trabajados por la crítica especializada—,³ no obstante, este artículo se ha organizado en consideración de las técnicas narrativas y de las coincidencias con narradores hispanoamericanos, españoles y de otros países.

En este sentido, han sido frecuentes en la novelística y cuentística del siglo *xxi* las revisiones de las técnicas realistas de narración: narrativa histórica; crónica; las historias segmentadas que quedan abiertas para ser respondidas posteriormente; el género policial, los relatos en primera persona sobre eventos reconocibles como “reales”, el narrador omnisciente.⁴ También ha habido lugar

3 Venezuela constituye una revolución izquierdista impensable luego de la caída del muro de Berlín en 1989 y sus vicisitudes —presentes en los medios de comunicación, redes sociales y foros internacionales— reviven el tema de la revolución nacional en una época en que la izquierda académica europea y norteamericana había tomado el camino de las identidades por razones de raza, género, orientación sexual y clase como su norte, dejando de lado hasta cierto punto el tema Estado-nación.

4 Cuando los escritores venezolanos se consideran a sí mismos “realistas” expresan su dominio de una serie de técnicas narrativas, capaces de modelar de modo verosímil temas y acontecimientos considerados como realidad fáctica por otros discursos no literarios, al estilo de la Historia, los medios de comunicación o el discurso político. Además, se refieren al tratamiento de la vida como materia empírica elaborada desde la imaginación y convertida en reconocible para el público lector.

para exploraciones metaficcionales y eruditas, el juego con lo fantástico y las distopías.

Historia y ficción

El escritor y arquitecto Federico Vegas (1950) se hizo famoso en Venezuela con la novela *Falke* (2005), cuyo tema es una invasión armada fallida en 1929 para derrocar la dictadura de Juan Vicente Gómez. Vegas retoma la larga tradición venezolana de la novela histórica, aquella que se documenta sobre un hecho colectivamente reconocido para explorar, resignificar e inventar lo que la historia como disciplina no ha iluminado. Junto con Ana Teresa Torres, Vegas es el mayor representante actual de este tipo de relato en Venezuela. Su proyecto narrativo asume la historia como un conjunto de múltiples acciones y procesos colectivos, que atienden a todas las esferas de la vida humana, y desembocan en grandes encrucijadas capaces de cambiar —o no— la dirección de los hechos. Semejante concepción sostiene *El Pasajero de Truman* (2008), exitosísima novela del abogado, internacionalista y profesor universitario Francisco Suniaga (1954). Se trata de un diálogo entre dos testigos de la caída de Diógenes Escalante, un civil alrededor del cual se había gestado en los años cuarenta del siglo XIX un acuerdo nacional para llevar a Venezuela a la democracia en el año 20, acuerdo roto por el inesperado brote de psicosis de Escalante, el cual puso fin a su carrera política y al experimento democrático que se estaba gestando.

Mundo, demonio y carne (2005) —escrita por la antropóloga, lingüista y crítica literaria Michaelle Ascencio (1943-2014)—, cuenta la historia de un convento venezolano del siglo XIX, objeto de las políticas confiscatorias del dictador Antonio Guzmán Blanco hacia la Iglesia católica. El conflicto entre el Estado y la religión toma un rostro inédito en la narrativa venezolana, el de las monjas víctimas de ambos por razones de familia o por eventos completamente fuera de su control. En este texto, las identidades son exploradas como discurso que modela las relaciones entre los géneros y también como conciencia plena de una subjetividad en tensión con la sociedad. Las monjas crean en el mundo conventual una urdimbre de poder doméstico, tensiones eróticas y voluntades férreas de sobrevivencia y liberación.

Realismo y revolución

La novelista, cuentista, profesora universitaria y crítica literaria Carmen Vincenti (1943-2016) introduce a plenitud en su novela *Noche oscura del alma* (2005) el tema de la revolución bolivariana. A partir de materiales periodísticos sobre el llamado “deslave de Vargas” (1999),⁵ algunos de los cuales incluso se intercalan en el texto, Vincenti entretiene una historia de amor, fantasmas, tragedia e injusticia. Mientras se acumulaban los cadáveres en la zona, el gobierno minimizó el asunto para enfrascarse en el referéndum sobre la Constitución redactada en 1999.

Valle Zamuro (2011), del periodista y novelista Camilo Pino (1970), y *La ciudad vencida* (2014), de la también periodista y narradora Yeniter Poleo (1971), se inspiran en materiales del diarismo, con personajes ficticios cuya mirada construye la perspectiva sobre los hechos. La primera se centra en el “Caracazo”, evento ocurrido en 1989 que marcó el principio del fin de la democracia civil en Venezuela, por lo cual es plausible incluirla en este apartado sobre relato y revolución bolivariana.⁶ Su visión entre alucinada y lúcida de los hechos convenció al jurado que le concedió el premio español Carolina Coronado. La segunda se refiere tanto al “Caracazo” como al golpe de Estado liderado por Hugo Chávez en 1992. Poleo introduce una perspectiva popular y lésbica, muy poco corriente en la narrativa venezolana, y crea una atmósfera de espanto, desconcierto y miedo que es una llamada al presente venezolano desde la reconstrucción de un suceso histórico clave del siglo xx.

El novelista, cuentista, poeta y guionista Alberto Barrera Tyszka continúa en esta misma línea de entender el proceso político venezolano en *Patria o muerte* (2015), ganadora del Premio Tusquets de novela. Sin centrarse en eventos históricos específicos, el texto indaga acerca de la vida en Venezuela en plena revolución bolivariana. Se cuentan varias historias, entrelazadas por la política

5 Un fenómeno natural que produjo grandes movimientos de tierras e inundaciones debido a lluvias torrenciales en estados costeros de la región central de Venezuela.

6 La revolución bolivariana siempre rescató la ola de saqueos ocurrida en febrero de 1989 como parte de una gesta de liberación popular, es decir, como su antecedente.

nacional, en las que destacan la presencia cubana y la migración venezolana a Miami tanto como el tema de la enfermedad de Hugo Chávez que lo llevó a la muerte. Asimismo, personajes oficialistas y opositores son construidos desde una perspectiva exenta de maniqueísmo, incluso cuando se tocan temas delicados como el odio y el miedo entre partidarios y opositores de la revolución, las invasiones de apartamentos y la perplejidad de los niños ante los conflictos y paranoias de los adultos. Juan Carlos Méndez Guédez (1967), cuentista y novelista radicado en España, incluye en su amplio registro narrativo y extensa carrera los avatares del país en este siglo. *Chulapos Mambo* (2011) y *Los maletines* (2014) se caracterizan por la extrema ironía y el humor negro con los cuales se dibuja la revolución bolivariana como una suerte de ordalía de corrupción, hipocresía y ausencia de ética.

La intimidad y el humor

El cuentista, novelista, cronista y editor Héctor Torres (1968) ofrece una mirada singular sobre la intimidad, impronta narrativa evidente incluso en el libro de crónicas que lo convirtió en un autor exitoso en Venezuela, *Caracas muere* (2012). Su novela *La huella del bisonte* (2012) es una versión de la famosa *Lolita*, de Vladimir Nabokov, en la cual un cuarentón entabla una complejísima relación con una adolescente que lo lleva a revisar el sentido de su propia vida, la conciencia culpable de su inclinación pedófila y los avatares del paso del tiempo. El ya mencionado Federico Vegas comparte esta mirada aguda sobre la vida interior, la vida amorosa y la vida familiar en la novela *Miedo, pudor y deleite* (2008), basada en la relación entre un hombre joven casado y una mujer madura. También en sus libros de relatos como *La carpa y otros cuentos* (2009) es registrable tal mirada.

La editora, ensayista y cuentista Silda Cordoliani (1953) ha mostrado a través de su trayectoria narrativa una escritura depurada y personalísima, con énfasis en los personajes femeninos, visible en sus relatos, reunidos en *Verdades, mentiras y silencios* (2018). En esta misma línea están los libros de relatos *Cuentos con agujeros* (2005) y *Para no perder el hilo* (2009), ambos de la arquitecta y narradora polaca Krina Ber (1948), que ha escogido como lengua literaria el castellano. Estas escritoras relatan historias sobre la memoria, la belleza, la

reflexión sobre los sentimientos y la muerte. Ganadora del Premio Herralde, la exitosa novela *La enfermedad* (2006), de Alberto Barrera Tyszka, trata precisamente sobre un médico que descubre que su padre tiene un mal incurable y va a fallecer. Por su parte, y partiendo del registro autobiográfico, el novelista, cuentista, ensayista y gestor cultural Antonio López Ortega (1957), actualmente en las islas Canarias (España), reconstruye en el volumen de cuentos *La sombra inmóvil* la memoria íntima de un país ya ido, apelando al recurso de la autoficción y a un lenguaje cargado de referencias al paisaje, como si en la lengua estuviese el secreto del rescate de la belleza y el afecto idos.

Un caso sumamente logrado de exploración de la intimidad personal es la novela *Una tarde con campanas* (2004), de Juan Carlos Méndez Guédez, cuyo personaje protagónico es un niño que tiene que adaptarse a su nueva vida en Madrid, adonde llega en calidad de inmigrante. Junto al narrador y profesor universitario Miguel Gomes (1964), Méndez Guédez puso sobre la mesa en la literatura venezolana la migración, asunto medular de nuestra época, sobre todo como etapa dolorosa de surgimiento de una nueva vida en entornos hostiles. Gomes, con libros de cuentos como *Un fantasma portugués* (2005) toca el tema desde la perspectiva de un escritor y académico radicado en los Estados Unidos.

La poeta y narradora Raquel Abend (1989), residente también en Estados Unidos, sorprende con la calidad de su prosa en su novela *Cuarto azul* (2017), también vinculada con la emigración en el sentido preciso de tratarse de una historia ocurrida en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, relacionada con el holocausto judío, y que se ramifica en los recuerdos y memorias narrados con precisión. La poeta, cuentista, novelista y guionista Sonia Chocrón (1961) en *Mujeres de Houdini* (2012) relaciona las historias de tres generaciones de mujeres cuyas historias convergen en la protagonista, judía por parte del padre. Culturas, religiones y épocas distintas desfilan en esta primera novela de Chocrón.

Aunque el humor está muy presente en la narrativa venezolana de este siglo, un caso de interés es el de Salvador Fleján (1966), licenciado en Letras actualmente radicado en Argentina, con libros como *Intriga en el Car Wash* (2006). El conocimiento de la cultura de masas en versión venezolana, especialmente en las últimas décadas del siglo pasado, es el hilo conductor de estos cuentos, protagoniza-

dos por reinas de belleza del famoso certamen Miss Venezuela, o por grupos de salsa al servicio de fiestas de narcotraficantes terminadas de manera violenta. En *La advertencia del ciudadano Norton* (2010), del escritor e historiador Karl Krispin (1960), se indaga en el tema de la privacidad en un mundo global e interconectado a través de la figura de un problemático e hilarante escritor, a quien un hacker le ha robado su novela. El volumen de cuentos *Las guerras íntimas* (2011), de Roberto Martínez Bachrich (1977) —poeta, narrador y profesor universitario residente en Estados Unidos— relata, con desusada lucidez y sobresaliente habilidad narrativa, el absurdo anidado en la vida cotidiana y las miserias propias del cuerpo.

Por último, humor, desparpajo e ironía le sobran a los relatos *El último día de mi reinado* (2013), del historiador y periodista Manuel Gerardo Sánchez (1982), quien reside en España; por fin la homosexualidad masculina es la protagonista absoluta de un libro de cuentos en Venezuela. En la misma onda del chileno Pedro Lemebel y con la abierta influencia de la mirada, trastocada y genial, que le ha dedicado el cineasta Pedro Almodóvar al tema de la diversidad sexual y la identidad de género, Sánchez elabora en sus cuentos los andares disolutos de las “locas”, con un cariño si se quiere algo despiadado.

El futuro ya llegó

La novela distópica ha sido quizás la apuesta más audaz frente al tema de la Venezuela revolucionaria. Conectó tempranamente y de modo clarividente con el afán gubernamental por la destrucción del país tanto como con el cine y las series de televisión, amén de apelar, conscientemente o no, al gran temor de nuestro siglo, tal cual es la catástrofe ambiental. Una obsesión del imaginario planetario —principal pero no exclusivamente fraguado desde el cine y las plataformas de contenido estadounidenses— presenta a la humanidad reducida a la necesidades más básicas, entregada a pelearse por piltrafas en medio de la decadencia y la muerte, perdida toda referencia ética y moral en el contexto de un Estado fallido y brutal (si es que existe un Estado). La serie de películas *Mad Max* es un magnífico ejemplo de dicho imaginario.

En la novela *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* (2009), del novelista, cuentista y poeta Fedosy Santaella (1970), la incuria y la atmósfera

de un apocalipsis reciente definen la ciudad donde Teofilus, un singular funcionario, se ocupa de cuidar el gato del primer mandatario. Se trata de una teocracia militarista, con habitantes que claman al cielo por milagros y al poder por comida. En *Jinete a pie* (2014), de Israel Centeno, quien se asiló en Estados Unidos, la jerarquía superior de la sociedad está conformada por motorizados, quienes controlan los alimentos, los horarios y los espacios públicos en un lugar subdividido en comunas. Roberto Morel, el protagonista, intenta recordar la historia de sus amores perdidos, sumido en la generalizada desmemoria que asola también a los personajes de *Las peripecias de Teofilus Jones*.

La fecha de publicación de estas distopías llama la atención, por cuanto se inspiran en las carencias de comida, servicios públicos y combustible en Venezuela durante el periodo de Hugo Chávez, pero se adelantan a su profundización en el periodo de Nicolás Maduro, cuyo gobierno ha precipitado a Venezuela en una internacionalmente reconocida crisis humanitaria. Con este mismo ánimo, Adelaida Falcón, la protagonista de *La hija de la española* (2019), primera novela publicada por Karina Sainz Borgo, apuesta por un personaje alimentado del caos revolucionario, con una voluntad férrea de sobrevivir que conecta al lector con los personajes femeninos de distopías cinematográficas. No hay moral ni límites para Adelaida, cuya única salida es huir del país.

La literatura, el juego infinito

Ganador del III Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa y del Premio Rive Gauche a la novela mejor traducida al francés, Rodrigo Blanco Calderón en *The Night* (2016) sigue con una vertiente ya presente en sus libros de cuentos *Los invencibles* (2007) y *Las rayas* (2011). Se trata de la experimentación narrativa y el juego con la literatura. Aunque en la obra de Blanco Calderón Venezuela está presente de manera protagónica, y en esta novela la violencia y el caos son centrales, es preciso subrayar que en la orientación marcada por el argentino Ricardo Piglia y el chileno Roberto Bolaño, Blanco Calderón presenta al escritor como problema, héroe y protagonista. La escritura es desvelo para personajes relacionados por la lectura, los talleres literarios, la frustración creativa. En este sentido, el proyecto

estético de Blanco Calderón se conecta con las inquietudes experimentales propias del cuentista y novelista Israel Centeno —presentes también en su novela sobre el exilio, *Bajo las hojas* (2010)—, y por Fedosy Santaella en la novela *Los nombres* (2016), ganadora del XLVII Premio Internacional de Novela Corta “Ciudad de Barbastró”, en España. Habría que destacar aquí al muy buen escritor Rubi Guerra (1958) con *La tarea del testigo* (2007), novela sobre la figura del gran poeta José Antonio Ramos Sucre.

Existe otra escritura centrada en la lucidez profunda de personajes en soledad, los cuales contemplan el arte y la literatura como apuesta vitales, como la sangre misma de la vida. Podrían situarse en la línea de Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Sergio Chejfec o Javier Marías, con historias de desarrollo demorado centradas en la elaboración del pensamiento, la emoción y la observación plena del entorno. En esta senda, heredera del trabajo de Victoria de Stefano y Ednodio Quintero, se encuentra Gabriel Payares (1982), licenciado en Letras y Magíster en Literatura radicado en Argentina, con libros de cuentos al estilo de *Hotel* (2012). También, la novela *Las horas claras* (2014), de Jacqueline Goldberg (1966), poeta y doctora en Ciencias Sociales, ofrece un experimento narrativo sobre Madame Eugénie Thellier de la Neuville y Villa Savoye, Francia, creación del arquitecto Le Corbusier.

Sobre literatura, arte y diáspora trata la novela de Miguel Gomes *Retrato de un caballero* (2015) plena de erudición, con un humor y una ironía regocijantes. Su protagonista Lucio Caballero, un venezolano que recorre medio mundo, vive su migración con los afanes de una naturaleza hedonista y alocada. Tres historias distintas, con Lucio de hilo conductor, ponen en evidencia el cuentista que es Gomes. El texto es la realización plena de las coordenadas de este narrador: el arte, la música, el conocimiento del canon literario, el humor, la ironía y el erotismo. Si bien la migración ha sido tema frecuente en estos años en la narrativa venezolana, la perspectiva de Gomes —no por casualidad crítico literario y docente— nos recuerda herencias culturales entretrejidas con nuestra existencia como latinoamericanos, emigrados de nuestros países de origen sin olvidar nunca el país natal. Gomes recuerda a autores como Pascal Mercier o Pascal Quignard con su interés erudito en la literatura y en la música.

Tanto Gomes como Goldberg se reconocen dentro de un canon literario y artístico de larga data, el cual se contempla con la dis-

tancia irónica de las generaciones de desengaños respecto a los milagros políticos y artísticos en la vida humana. Otro caso es el de Gustavo Valle (1967), licenciado en Letras radicado en Argentina. En *Happening* (2014), la existencia de su solitario protagonista apela constantemente al arte, a la búsqueda estética como redención íntima. La curiosa hermandad que protagoniza la novela se empeña en hacer una obra de teatro del absurdo entre barro, sangre, momias y zancudos, inspirada en el trabajo del escritor, actor y director de teatro polaco Tadeusz Kantor.

José Urriola (1971) experimenta con la ciencia ficción —el relato de cómo la ciencia y la tecnología cambian nuestra vida y modo de pensar—, pero por sobre todo con la literatura como dispositivo que desarticula el aparente orden de nuestras percepciones y emociones al mostrar la naturaleza ficcional de nuestra relación con el recuerdo. Santiago, el protagonista de *Santiago se va* (2015), es recordado por las mujeres de su vida a través de un “documental” que no es más que un experimento sobre la verdad y la representación como problemas.

En cuanto a la narrativa fantástica, el historiador, novelista y cuentista Norberto José Olivares (1964) ha incursionado en la moderna tradición de los vampiros en la literatura (muy exitosa también en el cine y en series de televisión) con *Un vampiro en Maracaibo* (2008), plena de humor y conocimiento de lo popular de esta ciudad del occidente venezolano. Es un escritor versátil que ha incursionado igualmente en el relato histórico y experimental. En esta misma línea de lo fantástico, pero plenamente sumergido en el terror, *Nochebosque* (2011), del narrador y ensayista Juan Carlos Chirinos (1967), radicado en España, narra con impecable prosa las peripecias de Paula, niñera en sus vacaciones de verano, sumergida en un bosque espeso llamado San Guinefort.

El relato mundial de la juventud extraviada, la marginalidad, el sexo triste y el desencanto

Tres libros clave de la narrativa emergente venezolana del siglo XXI han sido escritos por mujeres: *La culpa es del porno* (cuentos, 2013), de Carolina Lozada (1974); *Percusión y tomate* (novela, 2010), de Sol Linares (1978); y *Plegarias para un zorro* (2012), de Enza García Arreaza

(1987). Las tres han construido su narrativa desde la cualidad libérrima de su lenguaje desmesurado y su desparpajo hacia el cuerpo como carne, sangre y emoción al servicio del placer y el dolor. Coinciden en su mirada implacable, feroz, irónica y humorística sobre la vida humana y en que sus carreras de escritoras merecen una atención mucho más cercana por parte de lectores y críticos. García Arreaza vive en Estados Unidos como escritora refugiada; antes de partir escribió no solamente libros de cuentos sino también crónicas estremecedoras sobre la vida en Venezuela. Su literatura es letal, dispuesta siempre a hurgar en las entrañas mismas de la vida y sacar lo peor; en Hispanoamérica, la ecuatoriana María Fernanda Ampuero y la mexicana Fernanda Melchor tienen un proyecto semejante al de García Arreaza, con plena conciencia del lenguaje en su capacidad de conectarse con la cara despiadada de la existencia: pobreza, muerte, droga, maltrato, humillación, dramas familiares.

Por su parte, Eduardo Sánchez Rugeles, quien vive en España, tuvo un inusitado éxito con su novela *Blue Label* (2012), especial, mas no exclusivamente, entre los jóvenes universitarios y profesionales. En esta y otras novelas se inclina por la construcción de personajes juveniles con técnicas que apelan a la narración en primera persona, en medio de logradas atmósferas de desencanto y vicio que comulgan con la expresión de la decadencia venezolana tanto como con el retrato de gente sin destino, característico del cine y la literatura anglosajones del siglo xx y xxi. En un país como Venezuela, amante de la novela histórica, la emergencia de voces como la de Sánchez Rugeles, filósofo y licenciado en Letras, constituyó una sorpresa de público y de crítica. Pero estas voces de la derrota ante una vida sin sentido, no pertenecen solo a Sánchez Rugeles. Óscar Marcano (1958), esencialmente cuentista, maneja impecablemente los recursos de un realismo orientado a contar una historia sin adornos ni adjetivos, con interés sumo en la tensión narrativa y no en las descripciones, y cuyos protagonistas son personajes emocionalmente baldados y endurecidos. Marcano recuerda a cierta narrativa estadounidense (Carver, Palahniuk, Bukowski). *Puntos de sutura* (2007), su novela que en realidad es un conjunto de relatos con un hilo conductor, es una obra clave de un momento de la narrativa venezolana de la primera década del siglo xxi. Mención especial merece el diseñador, ilustrador, cuentista y novelista Lucas García París (1973), absolutamente influido por el cine y las series de acción y con un tratamiento muy

sobrio, pero a la vez muy vívido de la violencia, como bien lo demuestra su novela *La más fiera de las bestias* (2011).

Por supuesto, un país con tan alto índice de homicidios, como ha sido Venezuela en este siglo, es terreno propicio para el florecimiento de la novela negra, aquella que Raymond Chandler definió como la novela de los profesionales del crimen. Una en especial tuvo éxito, *La otra isla* (2005), de Francisco Suniaga, sobre un inmigrante alemán que se aficionó a las peleas de gallos y fue asesinado en la isla de Margarita. Unos parroquianos hacen las veces de detectives aficionados y se encargan de descifrar el enigma del asesinato del pacífico alemán, en vista de las limitaciones de la policía local. También Fedosy Santaella en *El dedo de David Lynch* (2015) incursionó en el género, al igual que Alberto Barrera Tyszka en su libro de cuentos *Crímenes* (2009). Mención especial merece Sonia Chocrón con *Sábanas negras* (2013), policial que revela el mundo de los certámenes de belleza, con un toque de humor en medio de la sangre. El periodista y profesor universitario Eloi Yagüe Jarque (1957) ganó en 1998 el Premio Juan Rulfo, otorgado por Radio Francia Internacional, con su relato policial “La inconveniencia de servir a dos patronos”. Su novela *Cuando amas debes partir* (2010) está protagonizada por el detective Castelmar —experiodista de la fuente policial, alcohólico y desencantado—, quien recobra el gusto por vivir a través del amor y en su calidad de testigo del ya mencionado “Caracazo”, sucedido en 1989.

Una narrativa que resiste

La narrativa venezolana salió de sus fronteras nacionales en estos veinte años mientras, de puertas adentro, se ha gestado una amplia variedad de propuestas narrativas que atestiguan un robusto interés por la novela y el cuento como géneros expresivos, hasta el punto de que se asume la literatura como un oficio de vida, aunque no tenga rendimientos económicos. Es una apuesta por la exploración del lenguaje que trasciende el doloroso tema de la revolución bolivariana pero no lo olvida, una literatura capaz de indagar, anclada en múltiples referencias y lecturas, en el universo de la cultura y en recordar nuestra pertenencia a un país destruido pero también a un mundo global.

Las búsquedas estéticas han estado ajenas a cualquier restricción o autocensura por que la revolución bolivariana, interesada sobre todo

en controlar los medios de comunicación, ha tolerado la existencia de una narrativa crítica respecto al régimen. Los obstáculos entre la novela y el cuento actuales y el público nacional son consecuencia de la destrucción del circuito de producción y difusión del libro en Venezuela en un país hiperinflacionario, con control de cambio y donde el Estado controla las existencias de papel. Con todo, la escritura en Venezuela es una apuesta al futuro y actualmente es una forma de resistir la grosera voz monocorde del poder del Estado.

Bibliografía

- ABEND, Raquel (2017): *Cuarto azul*. Madrid: Kalathos.
- ASCENCIO, Michaelle (2005): *Mundo, demonio y carne*. Caracas: Alfa.
- BARRERA TYSZKA, Alberto (2006): *La enfermedad*. Barcelona: Anagrama.
- (2009): *Crímenes*. Barcelona: Anagrama.
- (2015): *Patria o muerte*. Barcelona: Tusquets.
- BER, Krina (2009): *Para no perder el hilo*. Caracas: Random House Mondadori.
- (2019): *Cuentos con agujeros*. Caracas: Monte Ávila.
- BLANCO CALDERÓN, Rodrigo (2007): *Los invencibles*. Caracas: Random House Mondadori.
- (2011): *Las rayas*. Caracas: Punto Cero.
- (2016): *The Night*. Barcelona: Alfaguara.
- CENTENO, Israel (2010): *Bajos las hojas*. Caracas: Alfaguara.
- (2014): *Jinete a pie*. Caracas: Lector Cómplice.
- CORDOLIANI, Silda (2018): *Verdades, mentiras y silencio*. Caracas: El Estilete.
- CHIRINOS, Juan Carlos (2011): *Nochebosque*. Madrid: Caja de Cartón.
- CHOCRÓN, Sonia (2012): *Mujeres de Houdini*. Caracas: Ediciones B.
- (2013): *Sábanas negras*. Caracas: Ediciones B.
- GARCÍA ARREAZA, Enza (2012): *Plegarias para un zorro*. Caracas: Bid&Co.
- GOMES, Miguel (2004): *Un fantasma portugués*. Caracas: Otero.
- (2015): *Retrato de un caballero*. Caracas: Seix Barral.
- GOLDBERG, Jacqueline (2004): *Las horas claras*. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana.
- FLEJAN, Salvador (2006): *Intriga en el car wash*. Caracas: Random House Mondadori.
- GUERRA, Rubi. *La Tarea del testigo*. Caracas: El Perro y la Rana.
- KRISPIN, Karl (2010): *La advertencia del ciudadano Norton*. Caracas: Alfa.

- LINARES, Sol (2010): *Percusión y tomate*. Caracas: El Perro y la Rana.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio (2013): *La sombra inmóvil*. Caracas: Seix Barral.
- LOZADA, Carolina (2013): *La culpa es del porno*. Caracas: Los Libros de El Nacional.
- MARCANO, Óscar (2013): *Puntos de sutura*. Caracas: Seix Barral.
- MARTÍNEZ BACHRICH, Roberto (2011): *Las guerra íntimas*. Caracas: Lugar Común.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2004): *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza.
- (2011): *Chulapos Mambo*. Madrid: Casa de Cartón.
- (2014): *Los maletines*. Madrid: Siruela.
- OLIVAR, Norberto José (2008): *Un vampiro en Maracaibo*. Caracas: Alfaguara.
- PAYARES, Gabriel (2012): *Hotel*. Caracas: Punto Cero.
- PINO, Camilo (2011): *Valle Zamuro*. Caracas: Punto Cero.
- POLEO, Yeniter (2014): *La ciudad vencida*. Caracas: Libros del Fuego.
- SAINZ BORGIO, Karina (2019): *La hija de la española*. Madrid: Lumen.
- SÁNCHEZ RUGELES, Eduardo (2010): *Blue label*. Caracas: Libros de El Nacional.
- SANTAELLA, Fedosy (2009): *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones*. Caracas: Alfaguara.
- (2015): *El dedo de David Lynch*. Valencia: Pre-Textos.
- (2016): *Los nombres*. Valencia: Pre-Textos.
- SÁNCHEZ, Manuel Gerardo (2013): *El último día de mi reinado*. Caracas: Ígneo.
- SUNIAGA, Francisco (2005): *La otra isla*. Caracas: Óscar Todtmann.
- (2008): *El pasajero de Truman*. Caracas: Random House Mondadori.
- TORRES, Héctor (2009): *La huella del bisonte*. Caracas: Norma.
- (2011): *Caracas muere*. Caracas: Punto Cero.
- URRIOLA, José (2015): *Santiago se va*. Caracas: Libros del Fuego.
- VALLE, Gustavo (2014): *Happening*. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana.
- VEGAS, Federico (2005): *Falke*. Caracas: Random House Mondadori.
- (2008): *Miedo, pudor y deleite*. Caracas: Alfaguara.
- (2009): *La carpa y otros cuentos*. Caracas: Alfaguara.
- YAGÜE JARQUE, Eloi (2010): *Cuando amas debes partir*. Caracas: El Perro y la Rana.
- VINCENTI, Carmen (2005): *Noche oscura del alma*. Mérida: El Otro y el Mismo.

Novísimas letras puertorriqueñas... Postmodernidad en bandeja de Caribe

MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT
Universidad de Sevilla

El Caribe es un abigarrado microcosmos donde triunfan la hibridez y el mestizaje. Siendo tan diversa, la historia y el devenir socio-cultural de sus tres islas mayores de habla hispana han marcado la narrativa del siglo xx al menos hasta la década del noventa. El 98 en Puerto Rico y la subsiguiente presencia norteamericana (ELA incluido, 1952), la Revolución Cubana del 59 y el trujillato dominicano fueron leitmotive a los que escaparon muy raramente los escritores de estas islas. El presente inmediato se constituye en material narrativo bajo el signo de la denuncia y el desencanto, si bien en Cuba hubo una primera etapa de esperanza.

Partiendo de premisas distintas, en la postmodernidad teñida de globalización, estas literaturas experimentan un giro de tuerca radical, coincidente con los 90: desterritorialización, era digital, intertextualidad, metaficción... (Caballero 2020). Paralelamente la emigración económica o política hacia Estados Unidos genera una etnonación flotante en el Nuevo Continente (Sanchez 1994) y la lengua será eje del debate identitario. Si lo transnacional supera el viejo maniqueísmo entre yanquis y puertorriqueños, los escrito-

res cubanos y dominicanos dibujan un mundo ajeno a la épica, cada uno con sus matices peculiares, como pude desarrollar en el monográfico de *Ínsula (La novísima literatura latinoamericana 2001-2015)*, coordinado por Ana Gallego en julio-agosto de 2018. Remito a los interesados a estos trabajos que aprovecharé en este nuevo artículo.

En este sentido, *Los nuevos caníbales. Antología de las más reciente cuentística del Caribe hispano* (Bobes / Valdez / Gómez Beras) fue una interesante apuesta por visibilizar el nuevo cuento cubano / puertorriqueño / dominicano desde una perspectiva global en el vértice de los 2000. El análisis comparativo de sus relatos escapa al marco de este trabajo, pero corrobora la tesis de cómo la globalización contribuyó al acercamiento de tres narrativas que a lo largo del siglo xx habían seguido derroteros propios. Ciñámonos a Puerto Rico.

El siglo xxi y las antologías que generan canon

Los nuevos caníbales... (2000)

En la isla, nuestro siglo se abre con la antología recién citada. Aglutina dieciséis cuentistas borinqueños nacidos a principios de los 70: Luis López Nieves, Marta Aponte Alsina, Mayra Santos-Febres, José Liboy, Eduardo Lalo, Carlos Roberto Gómez Beras, Georgiana Pietri, Daniel Nina, Max Resto, Daniel Torres, Jorge Luis Castillo, Ángela López Borrero, Pepo Costa, Juan López Bauzá, Giannina Braschi y Pedro Cabiya. ¿Sus temas?

la intertextualidad y parodia en el diálogo con la mejor literatura latinoamericana y europea; el replanteamiento de lo antillano; la reflexión sobre una nueva emigración puertorriqueña hacia los Estados Unidos (y al mundo), a través del discurso contaminado y polifónico; el rescate de (y desde) la marginalidad de otros discursos; la existencia de otro canon alternativo; la teoría y la práctica de la metaliteratura; la irreverencia como postura ante los valores tradicionales; y el virtuosismo plástico e iconográfico en el uso persistente (y resistente) de nuestra lengua (Boves et al. 2000: 194-195).

La identidad parece haber desaparecido y a los escritores isleños se aplica una clave común a la narrativa postmoderna: desterritorialización. Esta impresión se corrobora cotejándola con un libro de

entrevistas que se hizo popular unos años después: *Palabras encontradas. Antología personal de escritores puertorriqueños de los últimos 20 años* (Conversaciones), coordinado por la profesora Melanie Pérez Ortiz, 2007.

Señalaré muy brevemente algunos escritores con una carrera a sus espaldas ya entonces y bien consolidada hoy.

Rafael Acevedo (1960), ausente de la antología por su visibilidad en otros campos, es musicólogo y profesor de la Universidad de Puerto Rico. Se dio a conocer como poeta (*Canibalia*, 2005 y *Moneda de sal*, 2008) y gestor cultural de la revista *Filo de juego* (1983-1987). Escribió también teatro en los noventa. Su novela *Exquisito cadáver* (2001), premiada en el certamen de Casa de las Américas, es un texto singular, complejo y poético que se mueve entre ciencia ficción y policial. *Carnada de cangrejo en Manhattan* (2009), con novedosa presentación, es un doble relato breve en primera persona, cuasi-surrealista, metáfora del absurdo cotidiano. *Sexo y cura* (2009) ha vendido muy bien. *Flor de ciruelo y el viento (novela china tropical)* (2011), borgiano en su planteamiento, apela al manuscrito encontrado para, con refinado erotismo y misterio, centrarse en el mundo chino en la isla. Su última novela es *Al otro lado del muro hay carne fresca* (2014), un texto que, en palabras de su autor, combina el género detectivesco con la fantaciencia.

Mayra Santos Febres (1966) es la escritora más mediática: talleres literarios, programas televisivos, dirección del Festival de la Palabra, evento que reúne anualmente a escritores de todo el mundo. Natural de Carolina, estudió en Estados Unidos, fue profesora en Cornell y Harvard y trabaja en la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado poemarios (*El orden escapado*, 1991; *Anamú y manigua*, 1991; *Tercer mundo*, 2000 y *Boat People*, 2005); y cuentos rompedores que la consagraron con rapidez vía premios: *Pez de vidrio* (1994), *El cuerpo correcto* (1998). Breves y concisos, sensuales y tremendamente eróticos, apuntan a la mujer solitaria y atrapada, objeto de deseo y presa de prejuicios consuetudinarios. Espacio urbano y tema social cuajan en relatos abiertos teñidos de oralidad. Años después aparece otra entrega cuentística, *El exilio de los asesinos y otras historias de amor* (2005). Es popular por sus novelas: *Sirena Selena vestida de pena* (2000, traducida a varios idiomas y finalista del Premio R. Gallegos de Novela 2001), *Cualquier miércoles soy tuya* (2002), *Nuestra Señora de la noche* (2006, finalista del Premio Primavera de Novela), *Fe en disfraz* (2009) y *La amante de Gardel* (2015). Del travestismo de

la primera a la reescritura de la última, se mueve en cabarets y ambientes nocturnos, muy centrados en el bolero, el erotismo y la negritud. Ha conseguido visibilidad internacional a través de las traducciones y de su gestión cultural.

Eduardo Lalo (1960), artista plástico y fotógrafo, profesor universitario y ensayista, editó su obra de los noventa en *La isla silente* (2002), una narrativa híbrida entre ficción y ensayo en torno a la ciudad de San Juan asaltada desde la geografía, antropología social, comida y fotografía que se impone en *Dónde* (2006), denominado “ensayos fotográficos”: 103 fotografías en un álbum que es también ensayo, autobiografía y autorretrato. Un desbordamiento de los géneros literarios clásicos, tan estrechos e improcedentes —según él—. Como ha reconocido Mara Negrón:

Donde no es un libro complaciente con la imagen. Su Puerto Rico no es exótico, el Caribe no es exótico, ni tampoco es lindo como el que aparece en las tarjetas postales [...]. Este Puerto Rico está *donde*, pronombre adverbial de lugar anónimo [...]. Es como un silencio y una ausencia [...]. El lugar no es una geografía sino una condición, es una manera de habitar, de estar y de vivir muy lúcida (2009: 305, 307).

Los libros de Lalo y en concreto *Los pies de San Juan* (2002), habían establecido un fecundo diálogo con *San Juan ciudad soñada* (2005), de Rodríguez Juliá. Pero esto va mucho más allá... Posteriormente el autor edita *Los países invisibles* (2008) sobre la vieja Europa donde se educó; *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* (2010) y una novela, *Simone* (2011, Premio R. Gallegos 2013). Y aún le quedó tiempo para adaptar leyendas para niños en *Leyendas sobre secretos: la hija del verdugo y la mancha de sangre* (2005). Sus textos son mucho más híbridos, fragmentarios y ensayísticos que los de Mayra y, en este sentido, se alejan del viejo canon setentista.

Pedro Cabiya (1971), poeta, narrador y guionista, trabaja en el Centro de Lenguas y Culturas modernas de la Universidad Iberoamericana (Santo Domingo), donde también dirige una productora. Destacan sus cuentos *Historias tremendas* (1999, premiado por el Pen Club y el Instituto de Cultura Puertorriqueña) e *Historias atroces* (2003) en la estela borgiana de la literatura fantástica, con seres extraños, grotescos incluso degradados (Morales Boscio 2009). Su manejo brillante de la lengua corre paralelo a la renovación de los modos de narrar sin ceñirse a los viejos tópicos del referente puer-

torriqueño. Ejemplo de ello son sus novelas, *La cabeza* (2007), *Trance* (2008) y *Malas hierbas* (2011), este último un texto híbrido con toques de autobiografismo experimental. Incluso se ha interesado por la reescritura de los clásicos como sucede en *Maria V.* que reescribe la famosa novela del colombiano Jorge Isaacs con final sangriento y catastrófico.

Desde temprano se interesó por la novela gráfica: *Ánima sola* (2003), *Juanita Morel*, *Obelenkó* y *Justin Time...* Por otro lado, *Reinbou* y *Tercer Mundo* publicadas en Zemi Boork destacan por su fragmentarismo, ironía y la conjunción de localismos populares con estructuras de toque experimental. Se divierte con zombis y ánimas de ultratumba e incluso ha incursionado en la literatura infantil y juvenil con *Saga de Sandulce. Una aventura del Trío Tormenta* (2009) que ha tenido adaptaciones en videojuegos.

Muy bien situado y antologizado, traducido al inglés, lengua en la que también publica, ha incursionado en la poesía (*Crazy X-Ray Boomerang Girl*, 2013) y *Phantograms*, 2013).

En el ojo del huracán... (2011)

Con las publicaciones de Cabiya nos hemos adentrado en profundidad en las últimas aportaciones del caleidoscopio isleño. Pero además, día a día inundan el mercado nuevos cuentistas (crónica, microcuento pastiche...) que las antologías tratan de apresar en lo que no son generaciones, sino propuestas abiertas como *En el ojo del huracán. Nueva antología de narradores puertorriqueños* (2011), al cuidado de Santos-Febres y Carrero. Presenta veinticuatro nombres (la mitad nuevos): a los antólogos se suman viejos conocidos como José Liboy, Pedro Cabiya o Juan López Bauzá. Y entran los nuevos: Cezanne Cardona Morales (1982), con sus cuentos *Levittown mon amour* (2018) donde la ciudad marginal es el ámbito de convivencia del horror y el absurdo vividos con pasmosa naturalidad. Rafael Franco (1969) quien vive en Estados Unidos y ha editado *Alaska* (relatos 2006) y *El peor de mis amigos* (2007), una novela de estructura abierta y ritmo lento en torno a la soledad y desolación del tecat. También Francisco Font Acevedo (1970) cuyos textos (*Caleidoscopio*, 2004 y *La belleza bruta*, 2008), marcan el alto nivel de escritura de quien, por otro lado, se refocila en el feísmo expresionista del horror, en la animalización del ser humano. Es como si la postmodernidad no

dejara salida a ese hombre desnortado. *La troupe Sansonite* (2016) es su nueva entrega. Por no hablar de Luis Negrón (1970), cuya primera novela, *Mundo cruel* (2010) en torno a lo homoerótico conjuga sordidez, bajos fondos y lugares clandestinos, sin aspavientos ni juicios de valor. Una vuelta de tuerca a las viejas crónicas de Rodríguez Juliá y Lalo... El mismo registro gay impera en los cuentos *Desongberd* (2013), de David Caleb Acevedo (1980) que no está en la antología, pero sí de moda.

Quedan otros, como Moisés Agosto, Mario Santana, Juan Carlos Quiñones, Charlie Vázquez, Ernesto Quiñonez, Edgardo Nieves Mielles y Willie Perdomo... Quiñones, alias Bruno Soreno, es uno de los más "literarios" en el sentido de canibalizar tanto sistemas literarios como autores (Blake, Cortázar e incluso el propio Sánchez de La guaracha...). En *Todos los nombres el nombre* (2012), homenaje y parodia bien reconocible, recopila una amplia selección de sus textos, interesante para conocer la obra de este autor.

Sorprenden los nuevos textos "femeninos", muy lejos de la militancia feminista de los setenta cuyas artes han sutilizado. Entre ellos destaca Janette Becerra (1965), poeta y profesora universitaria, directora de talleres y autora de cuentos (*Doce versiones de soledad*, 2011) con resonancias intimistas y apertura internacional; y un estilo muy cuidado. Reescribe a partir del boom, Salinas o la novela francesa del XIX. No asume los tópicos feministas, quizá por previsibles, odiosos... No se muestra interesada en la identidad: "la tengo asumida —dice— problemática, híbrida, colonizada y metaforizada en otros temas". Se impone también Vanessa Vilches, profesora universitaria conocida por su columna en *Claridad* y cada vez más consolidada en el relato con *Crímenes domésticos* (2009), *Espacios de color cerrado* (2012, Premio Pen Club de Puerto Rico) y *Geografías de lo perdido* (2018) donde lo fantástico y lo cotidiano cohabitan al modo de Cortázar. Del horror en el ámbito familiar al espacio urbanita tratado de modo más experimental, pasando por los avatares de la memoria. Su genealogía arranca de Virginia Woolf y pasa por Kristeva llegando a la Ferré de *Papeles de Pandora*... A tener en cuenta también Sofía Irene Cardona (1962), cuyo *El libro de las imaginadas* (2008) es un pequeño ejercicio de virtuosismo de quien, como la anterior, es profesora de la universidad de Río Piedras.

Llama la atención la presencia de la mujer negra, como narradora pero también a nivel temático: Yolanda Arroyo (1970, integrante

de la antología *Bogotá 39*) es una de las más activas. Ha publicado *Los indocumentados* (Premio Pen Club de novela 2005), *Ojos de luna* (2007) y *Las Negras* (2016). En la misma línea pero fuera de antología, Ivonne Denis Rosario (1967) nos sorprende con sus cuentos de *Capá prieto* (2009) y su novela *Bufé* (2012). Habría que añadir a Tere Dávila, Ana M^a Fuster, Damarys Reyes y Mara Negrón (crítica literaria tempranamente fallecida), cada una con su especificidad y reseñadas también en la antología. Una antología de amplio espectro como *Mayra Santos-Febres* señaló en la introducción, que prácticamente representa a casi todos los nuevos.

¿Un nuevo intento de codificación canónica?

A toda costa. Narrativa puertorriqueña reciente, editado por Mara Pastor en 2019, es uno de los últimos intentos de seleccionar / aglutinar, vía futuro canon, a los escritores puertorriqueños. Entre los 26 reseñados caben todos a partir de Rafael Acevedo y Marta Aponte: los isleños y los de la diáspora, los consagrados y los inéditos..., en todas sus facetas: el policial, la ciencia ficción, lo queer, la prosa poética... Aun así este texto no parece presentar novedades sustanciosas o cambios de tuerca sobre lo que ya conocíamos. El tiempo lo decantará.

El viraje a un nuevo siglo

Para terminar, quisiera esbozar a vuela pluma algunos apuntes que inciden en el alcance de las últimas publicaciones.

Ante todo, se acabó la nación letrada, el *establishment* literario con figuras rectoras indiscutibles como el Luis Rafael Sánchez de *La guaracha del Macho Camacho* (1976), y con editoriales consagratorias como la de la UPR, ICP y otras (Huracán, Isla Negra, Callejón). También entran las nuevas, pequeñas pero luchadoras como *Aventis* (2008), donde Jorge David Capiello, confiesa amar el riesgo y publica textos lúdicos, atrevidos; o *Pasadizo* (2005) de Awilda Cáez, Emilio del Carril y Eduardo Vera, que provienen de la maestría en creación literaria de la USC. Pero también Sótano Editores, Ediciones CalamarAua Dulce, Espejos de Papel, Erizo... El proble-

ma siempre es la distribución y la difícil competencia con las grandes (Alfaguara, Random House-Mondadori, Santillana, Planeta). Las tres últimas se unieron con otras más pequeñas (SM, Editorial Roca, Ediciones 62), entre otras, para crear *Librandia*, un portal cibernético que vende libros digitales en castellano... Porque comienzan a funcionar editoras digitales.

Los autores saltan a las redes al mismo tiempo. En la era de los blogs y las revistas electrónicas, espacios como *Estruendomudo*, *Letras Salvajes*, *Sótano 00931*, *Derivas*, *El Roommate*, *80grados*, *Cruce*, *Visión Doble*, *Corpus Literatum*... permiten a escritores relativamente consagrados codearse con los nuevos, generando espacios colectivos intergeneracionales. Urayoán Noel, Yarissa Colón, Rafael Franco, Alberto Martínez Márquez, Mario Cancel, Alexandra Pagán —a quien sigo en muchos de los datos—, Mayra Santos-Febres, Yolanda Arroyo están entre los “mayores” que comenzaron a impulsarlo. Mayra siempre fue muy mediática y más desde que dirige el Festival de la Palabra.

Los programas de creación literaria en las universidades están a la orden del día. La pionera fue la Universidad del Sagrado Corazón con su maestría dirigida por Luis López Nieves (2004) y de la que han salido buenos escritores y proyectos pioneros como los de José Borges, Max Charriez, José Rabelo, Eduardo Vera, Margarita Iguina o Awilda Cález algunos ya premiados e incluso finalistas a premios narrativos en España.

Hoy habría que poner en paralelo los talleres de narrativa y poesía de Mayra Santos, de los que han salido tantas antologías (*Mal hablar*... 1997) y escritores de la calidad de Rafael Franco, premio de cuento en el Certamen de Instituto de Cultura del 2007. Posteriormente, el Circulo Literario del departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Cayey, que dirige con tino Janette Becerra, impulsó un nuevo taller, creando además la revista *Tinta nueva* para difundir autores y creaciones.

Tampoco hay que olvidar las columnas de periodismo en las que bregaron los del setenta (Ana Lydia Vega en *Claridad* sintetizó parte en su texto *El tramo ancla*, 1988) y donde siguen batiéndose el cobre Vilches y Cardona bajo el marbete “Fuera de quicio” (*Claridad*). También Mario Santana y otros.

¿Hay algo que distinga a la escritura del siglo XXI? —se pregunta Alexandra Pagán—. Para responder:

Esta época se caracteriza por la invasión de la tecnología en todos los aspectos cotidianos, lo que lleva a modificar la escritura como práctica y mercado, e incluso a incluir a los correos electrónicos, a los juegos de video y al mundo de la ciencia ficción con nociones de invasión tecnológica en la esfera íntima en las propuestas literarias. Además la rapidez y la fragmentación de los discursos (el zapeo en el televisor, el leer y saltar en intervínculos, los anuncios comerciales y la búsqueda de información en videos) genera prácticas inconclusas de experimentación estética que desembocan en textos sintéticos cuya belleza reside en el poder de sugerencia (2010: s.p.).

Curiosamente, el consumismo, el individualismo, y el acceso indiscriminado a la tecnología han causado desequilibrios psicológicos, sociales, económicos... Tal vez así se pueda comprender la fascinación por la “belleza bruta”, en términos de Font Acevedo, excelente pero terrible colección de relatos, como ya adelanté. Una moda no solo puertorriqueña, como muestra el éxito de la ecuatoriana Mónica Ojeda con su novela *Mandíbula* (2018). La crónica urbana, el pastiche y el microcuento son moldes dispuestos a recibir el tremendismo surrealista y el canibalismo literario de un Bruno Soreno, lo monstruoso fascinante de Vanesa Vilches, la fealdad agresiva de los espacios sórdidos tan de moda en la corriente homoerótica (David Caleb o un Luis Negrón que usa internet para publicarse, organiza talleres y lecturas públicas... es beligerante). O esa extraña moda de la novela china de la que ya se ha citado a Rafael Acevedo y su *Flor de ciruelo y el viento* (2011); pero también cabe *Barra china* (2012), de Núñez Negrón... subjetividades cerradas, obsesivas, autodestructoras que la propia Marta Aponte Alsina practica. La escritura denuncia pero también se burla de los graves problemas a los que se enfrenta cada día la humanidad.

Imposible describir la narrativa última puertorriqueña en su rica diversidad. Incluso los cenáculos literarios se han extendido por la isla (el Sótano en Hatillo, aunque provienen de la UPR). En un país de casi cuatro millones de habitantes —dejo a un lado la metrópoli, el otro lado de nuestra entonación flotante— se han publicado casi ochenta libros de narrativa desde 2010. Marta Aponte Alsina ha llegado a decir que “la literatura actual relacionada con Puerto Rico, como cabe en todo proceso literario genuino y cercano, desconcierta en sus diversas propuestas y líneas de fuga” (2012: 18).

Hay cosas curiosas, como la leve pero sustantiva presencia de la academia: Pablo Canino, profesor hace casi cuarenta años, publicó *Mi hija es García Márquez*. Mayra Santos, Janet Becerra y Vanessa Vilches trabajan en varios recintos de la universidad de Puerto Rico (estas dos últimas se declaran al margen de modas y grupos y no pretenden ser transgresoras). Incluso Arturo Echavarría, catedrático de Literatura Comparada en la misma universidad y jubilado hace unos años acaba de presentar en Vaso Roto de Madrid una versión revisada de su novela *Como el aire de abril* (2019), una interesante reescritura colombina desde el ámbito contemporáneo isleño.

Dejo a un lado Estados Unidos, ese otro lado del país cuya rica, compleja y plurilingüe narrativa no abordé por problemas de espacio. Y que plantea la fractura del canon con el inglés o el spanglish... cada vez asumidos con mayor naturalidad y sin problemas identitarios. De hecho, ensayos como *Our Nuyoricán Thing: The birth of a Self-Made Identity* (Díaz Carrión 2015) centrados en los nuyoricán, la proclaman como literatura independiente tras décadas de emigración y sostenida escritura. E investigadores como Luz María Umpierre, Arcadio Díaz Quiñones, Aníbal González, Efraín Barradas, Marithelma Costa o Julio Ramos —por citar los más consagrados— dan fe de su prestancia mientras aportan a la literatura internacional como investigadores de primer nivel.

Ciudadanía postmoderna y extraterritorial de una entonación flotante que la literatura se ocupó de consagrar. De cualquier modo, un literatura “distinta”, en la que escrituras alfabéticas, orales, sonoras, (foto)gráficas, icónicas, performativas, mediáticas, bilingües o bigramaticales, comulgan promiscuamente en los rituales postmodernos del texto (Duchesne Winter 2009: 935).

Bibliografía

- APONTE ALSINA, Marta (2012): “Puntos de vista en la narrativa puertorriqueña actual”, *Tinkuy*, 18. [http://www.academia.edu/2928252/Escritoras_puertorriqueñas_en_el_siglo_xxi:_creación_y_crítica_\(03/01/2020\)](http://www.academia.edu/2928252/Escritoras_puertorriqueñas_en_el_siglo_xxi:_creación_y_crítica_(03/01/2020).).
- BOVES, Marilyn; Pedro Antonio Valdez; Carlos R. Gómez Beras (eds.) (2000): *Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano*. San Juan de Puerto Rico: Unión/Búho/Isla Negra.

- CABALLERO WANGÜEMERT, María: “Los 2000 en Puerto Rico, ¿ficciones postmodernas?/ Les années 2000 à Puerto Rico, des fictions postmodernes?” Dorita Nouhaud (trad.), en <http://www.ciudadseva.com/obra/2010/03/00mar10b/oomar10b.htm> (03/01/2020).
- (2014): “La narración puertorriqueña durante los siglos xx y xxi (el canon desde las antologías)”, en *El Caribe en la encrucijada. La narración puertorriqueña*. Madrid/Frankfurt/San Juan de Puerto Rico: Iberoamericana/Vervuert/Callejón, pp. 269-325.
- (2018): “La narrativa caribeña (2001-2015)”, en *Ínsula. La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*. Madrid, julio-agosto, 859-860, pp. 34-37.
- DUCHESNE WINTER, Juan (ed.) (2009): *Revista Iberoamericana. Puerto Rico Caribe: zonas poéticas del trauma*. Pittsburgh, 75, octubre-diciembre, 229.
- (2011): “Noticias de un país que desaparece: raros puertorriqueños de hoy”, en *América latina hoy*. Universidad de Salamanca, 58, pp. 31-50.
- DÍAZ CARRIÓN, Samuel (2015): *Our Nuyoricán Thing: The birth of a Self-Made Identity*. Chicago: The University of Chicago Book Press.
- MORALES BOSCIO, Cynthia (2009): *La incertidumbre del ser. Lo fantástico y lo grotesco en la narrativa de Pedro Cabiya*. San Juan de Puerto Rico: Isla Negra.
- NEGRÓN, Mara (2009): “El Caribe en la época de Babel: entre grito y gemido”, en Juan Duchesne Winter (ed.), *Revista Iberoamericana. Puerto Rico Caribe: zonas poéticas del trauma*. Pittsburgh, 75, octubre-diciembre, 229, pp. 945-962.
- (2010): “Nuevo mapa de la literatura puertorriqueña. Nuestro mundo literario es ahora más que nunca ancho y diverso”. *El Nuevo Día.com*, 19 septiembre 2010.
- PAGÁN VÉLEZ, Alexandra: “Literatura en los albores del siglo xxi”, [http://enciclopediaipr.org/encyclopedia/literatura-en-los-albores.del.siglo.xxi/](http://enciclopediaipr.org/encyclopedia/literatura-en-los-albores-del.siglo.xxi/) (03/01/2020).
- PASTOR, Mara (2019): *A toda costa. Narrativa puertorriqueña reciente*. San Juan de Puerto Rico: Elefanta.
- SANTOS-FEBRES, Mayra (ed.) (1997): *Mal (h)ab(l)ar. Antología de nueva literatura puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico: Fundación Puertorriqueña de Humanidades.

- SANTOS-FEBRES, Mayra y Ángel Darío Carrero (eds.) (2011): *En el ojo del huracán. Nueva antología de narradores puertorriqueños*. San Juan de Puerto Rico: Norma.
- VEGA, Ana Lydia (ed.) (1988): *El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Estéticas nómadas: una panorámica de la literatura centroamericana contemporánea (2001-2015)

MUNIR HACHEMI GUERRERO
Universidad de Granada

Uno: ampliación del campo de batalla

El objetivo del presente artículo es continuar y ampliar uno anterior, titulado “Breve cartografía de la literatura centroamericana contemporánea (2001-2015)” y publicado en la revista *Ínsula* en 2018. En aquella ocasión nos referíamos a las tensiones que existen en cualquier mapa entre lo estratégico y lo estratificado (Deleuze 2014: 172-73) y lamentábamos que la mirada del cartógrafo estuviera condenada a ajustar sus lentes de modo que nunca pudiera dar cuenta del microscópico devenir de la diferencia, sino solo de las grandes regularidades y líneas de fuerza. Al mismo tiempo, razones de espacio nos obligaban a referirnos a un “corpus ampliado” (Hachemi Guerrero 2018: 27) que no citábamos explícitamente y que, por lo tanto, solo utilizábamos débilmente a la hora

de abordar nuestras conclusiones. Quedaban así excluidas algunas obras cuyo año de publicación estaba próximo a 2015, lo que conllevaba la imposibilidad de diagramar las tensiones que atravesaban los quince años que median entre el principio del milenio y el final de nuestro estudio.

Nos proponemos en esta ocasión ampliar aquella cartografía de 2018. Mantendremos la cronología (2001-2015) y la atención sobre las primeras obras de narrativa de cada uno de los autores trabajados.¹ Ajustaremos, sin embargo, las lentes para construir una mirada estrábica capaz de atender a las diferencias constitutivas de las relaciones microscópicas de poder² y al mismo tiempo observar los grandes flujos, las tensiones que recorren los quince años que abarcamos en nuestro estudio.

Lo que variará en esta ocasión será, entonces, el corpus analizado y las grandes líneas de fuerza sobre las que lo organizaremos. El corpus inicial era el siguiente: *Otras ciudades*, de Claudia Hernández (Alkimia, 2001); *Te recuerdo que moriremos algún día*, de Mauricio Orellana (Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2001); *El texto perdido*, de Eunice Shade (Amerrisque, 2006); *Con pasión absoluta*, de Carol Zardetto (F&G Editores, 2005); *El diluvio universal*, de Guillermo Barquero (Ediciones Perro Azul, 2009); *El sótano del ángel*, de José Adiak Montoya (Centro Nicaragüense de Editores, 2010). Añadimos, en esta ocasión, cuatro obras: *Invisibles: una novela de migración y brujería*, de Óscar Estrada (Casasola Editores,³ 2012); *Los tentáculos del verdugo*, de Danilo Umaña Sacasa (Editorial e Imprenta de la Universidad de El Salvador, 2002); *Saturno*, la primera novela de Eduardo Halfon (Alfaguara,

-
- 1 Retomamos la idea de Gallego Cuiñas según la cual es en una primera obra donde la búsqueda de una posición en el campo nacional (en este caso —también— en el campo supranacional del istmo) por parte de un autor se hace más visible (véase Gallego Cuiñas 2016: 4; 2015: 47), así como aquella según la cual un estudio panorámico de este tipo de obras puede resultar de enorme interés en el campo (véase Gallego Cuiñas 2018). Trabajamos, por lo tanto, primeras obras de narrativa publicadas en Centroamérica entre 2001 y 2015, sin atender a otros criterios como el año de nacimiento del autor o la relevancia que tales obras llegaran a alcanzar.
 - 2 Por otra parte, nos declaramos —en la estela de Gallego Cuiñas— conscientes de las limitaciones epistemológicas impuestas por la mirada de un investigador de una universidad española que trata de pensar un objeto latinoamericano del que nos separa un océano (Gallego Cuiñas 2019: 13).
 - 3 El autor es uno de los editores de Casasola.

2003; reeditada en 2007 por Punto de Lectura y en 2017 por Jekyll & Jill); por último, *El más violento paraíso*, de Alexander Obando (Perro Azul, 2001; reeditada por Lanzallamas en 2009).

Nos hallamos, por lo tanto, ante un corpus ecléctico en la cuestión nacional (tres autores salvadoreños, dos nicaragüenses, dos guatemaltecos, dos costarricenses y un hondureño) y claramente escorado en cuanto al género (ocho hombres y dos mujeres). Todos, además, publican sus primeros libros en editoriales institucionales o independientes, excepto Eduardo Halfon, que lanza *Saturno* en un gran conglomerado (Alfaguara).

En cuanto al objeto geográfico de nuestro estudio, Centroamérica, seguimos a Alexandra Ortiz Wallner a la hora de definirla por

su ubicación geográfica cultural como istmo —y su gran valor estratégico político y comercial— y como puente entre el Norte y el Sur de las Américas, entre el océano Atlántico y el Pacífico. Dada su condición de espacio de tránsitos constantes, son incluidas en esta concepción de Centroamérica tanto las producciones culturales-literarias del territorio físico-geográfico como aquellas surgidas más allá de estas fronteras nacionales y regionales (2012: 10).

Así, el istmo se convierte en una línea de tránsito, un territorio nómada atravesado y constituido por relaciones geopolíticas, comerciales y, por supuesto, culturales, al mismo tiempo que como una periferia de lo que ya es una periferia (Latinoamérica) poderosamente signada por el influjo de Estados Unidos. Esa condición de espina dorsal entre continentes la convierte también en un enorme conductor del dolor en el que multitud de cuerpos se ven tomados en un tránsito migratorio inacabable que define al sujeto centroamericano como —desarrollaremos la idea en las páginas que siguen— un sujeto en constante movimiento.

Dos: estética del cinismo (hacia una organización del corpus)

La primera gran línea de fuerza (“frontera”, en términos cartográficos) de nuestro panorama es la llamada “estética del cinismo”, propuesta por Beatriz Cortez en su ya famoso artículo de 2001, titulado “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de postgue-

rra” (Cortez 2001).⁴ Como indica el título del artículo, la noción clasificadora (que hasta hoy es tan utilizada como discutida) está estrechamente ligada a la idea de la(s) postguerr(ill)a(s) centroamericanas, conflictos bélicos que sincronizarían las temporalidades de los diversos Estados-nación del istmo. Se trata de la llamada “pacificación” de Centroamérica (Vargas Vargas 2015), en la que Ortiz Wallner señala varios hitos, como “la derrota electoral del gobierno sandinista en 1990 y la firma de los Acuerdos de Paz en El Salvador (1992) y Guatemala (1996)” (2012: 30-31). Por más que se pudieran señalar otros, es comúnmente aceptada la idea de que entre los años ochenta y los noventa existe una retemporalización común a toda la región (Ortiz Wallner 2012: 34).

La superación de los conflictos señalados se presenta en el imaginario de Estado como una transición deseada hacia democracias liberales en las que la sombra del vecino estadounidense adquiere gran peso. Como señala Arias, dicha pretendida transición supone una despolitización que hace que la literatura centroamericana del nuevo periodo comience a ser exportable, empaquetable como un bien de consumo y deseable más allá de las fronteras de la región (Arias 2007: 24-26). Ortiz Wallner apunta a una operación similar en el campo crítico, para el que las estéticas del istmo son por primera vez capaces de producir valor (Ortiz Wallner 2013: 151). Por su parte, bajo el concepto “estética del cinismo” Cortez asimila estos movimientos a presupuestos netamente postmodernos⁵: la pérdida de “fe en los proyectos revolucionarios utópicos e idealistas que circularon en toda Centroamérica durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo xx” (2010: 25).

Como hemos hecho notar, la categoría analítica “estética del cinismo” también ha sido ampliamente discutida. Warner Mackenbach, por ejemplo, afirma que la literatura centroamericana contemporánea “reinicia la búsqueda de las utopías” (en Perkowska 2011: 5). Magdalena Perkowska, por su parte, retoma al último Foucault y considera al escritor centroamericano un parresiastés contemporáneo que dice su verdad ante el tirano, encarnado esta

4 Los presupuestos de este texto inicial son desarrollados en profundidad por la autora en *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, publicado por F&G en 2010.

5 Méndez de Penedo utiliza directamente el rubro ‘posmoderno’ para referirse a estas prácticas literarias (véase Méndez de Penedo 2017).

vez en “el consenso, la mediocridad, el derrotismo, el cinismo y la infamia que parecen haberse instalado como indiscutibles, inevitables y, sobre todo, aceptables” (Perkowska 2011: 21).

El hecho de que una etiqueta resulte polémica no es sino síntoma de su productividad, del alto grado en que efectúa los problemas que constituyen un campo literario a nivel geológico, es decir, al nivel ontológico de las relaciones de fuerzas. Es así como la estética del cinismo nos sirve como parteaguas, como grilla de organización que imponer sobre el magma de la literatura centroamericana contemporánea. Partimos de esta idea para plantear cuatro ejes a través de los que pensar las obras de nuestro corpus.

En primer lugar, el fin de los grandes relatos y la caída de los grandes proyectos utópicos han quedado revelados como grandes líneas de fuerza del nuevo milenio en Centroamérica. A partir de ese eje principal, la relación textual con los conflictos armados o con una violencia supuestamente superada será otra forma productiva de organización que dividirá con claridad un grupo en el que reinará el silencio y otro en el que se abordará la violencia de modos diversos. En tercer lugar, el nomadismo físico de la migración conlleva otro epistemológico: la incapacidad de constituirse en sujeto en un contexto en constante devenir que será necesariamente trasunto de un tercer nomadismo, este estético, que dará lugar a una enorme fluidez dentro de la narrativa en el ámbito centroamericano. Por último, el testimonio aparece como un problema transversal a todos los demás. Por una parte, el valor de verdad se desplaza de los grandes relatos a los “microrrelatos” testimoniales y la verdad se multiplica en las verdades (Arfuch 2010: 18). Por otro, el testimonio se convierte en la única posibilidad de dar cuenta de la complejidad de una serie de conflictos armados cuya realidad quedó oculta tras el velo de una verdad oficial. Además, el género cuenta con su propia genealogía en el istmo, e incluso se llegó a construir una identificación entre lo centroamericano y lo testimonial a partir de la concesión del premio Casa de las Américas a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), con toda la polémica aparejada a los problemas de transcripción y selección de Elizabeth Burgos (Roque Baldovinos 2012: 228).⁶ Para

6 Si bien se ha señalado la reficcionalización de la literatura centroamericana, otrora completamente dominada por el género testimonial (véase López Mar-

terminar, el testimonio también se utiliza (junto a otros géneros de alta densidad biográfica) como una herramienta pretendidamente capaz de narrar la experiencia del migrante en el constante devenir de su subjetividad.

Tres: diez textos y cuatro ejes

El silencio atronador de la guerra

El mejor modo de comenzar a organizar nuestro corpus de modo que produzca sentido es partir de lo que llamáramos en un artículo anterior “el silencio atronador de la guerra” (Hachemi Guerrero 2018: 27) y repartir las diez novelas en dos grandes grupos: aquellas en las que el conflicto aparece de uno u otro modo y aquellas en las que está por completo ausente. Así, en el primero se encontrarían las novelas de Orellana, Zardetto, Hernández, Umaña Sacasa, Estrada y Obando, y en el segundo las de Adiak, Halfon, Barquero y Shade.

En el primer grupo podemos distinguir, al mismo tiempo, a aquellos autores que tratan directamente el tema de la guerra de aquellos en los que la violencia está presente pero brota de múltiples fuentes. Buen ejemplo de esto último es la novela de Estrada, *Invisibles...*, a lo largo de la cual los migrantes en tránsito reciben golpes, disparos o el mero rechazo de muchos de los que encuentra en su viaje. Más sutil (aunque constante) resulta la presencia de la violencia en *Otras ciudades*, de Claudia Hernández, ya que —como señala Emmanuela Jossa (2014)— en este caso aparece precisamente a través de una poética de la falta (de lo que Jossa codifica como “heridas” y “cicatrices”), es decir, como una suerte de mirada micropolítica que sin embargo no se adscribe de forma explícita a los presupuestos de un marco ideológico determinado. En el caso de *El más violento paraíso*, Obando opera una deslocalización radical (la novela transcurre en tres coordenadas espaciotemporales: Costa

tínez 2011), este no ha desaparecido. Seguimos a Mackenbach —y comprobaremos su tesis en el análisis de las obras— y consideraremos que el testimonio se ha convertido en un procedimiento dentro de una literatura que lo contiene al tiempo que lo excede (Mackenbach 2008).

Rica, Estambul y la Luna) en la que la guerra no aparece como tema principal; la violencia —las más de las veces perversa— recorre, sin embargo, toda la novela.

En el resto de los autores del grupo la guerra aparece tematizada de forma directa, y en la mayoría de los casos se revisan los conflictos del istmo desde la contemporaneidad de la escritura. En *Te recuerdo que moriremos algún día*, de Mauricio Orellana, un anciano dialoga con la muerte y le narra a esta la vida de Susan, la madre de su nieto, una española que fue guerrillera en Cuba y en El Salvador. Significativamente, la hija de la guerrillera Susan se llama Firma de la Paz, por la firma de los acuerdos de Chapultepec. Orellana (que niega la idea de que desde el presente la pacificación de El Salvador —Orellana 2016—) rehúye, sin embargo, el imaginario revolucionario del Hombre Nuevo sin renunciar por ello al compromiso político, solo que en este caso dicho compromiso está encarnado en una mujer guerrillera, es decir en un sujeto constituido sobre la periferia de la periferia.

Las similitudes entre la novela de Orellana y *Con pasión absoluta*, de Carol Zardetto, son numerosas. En primer lugar, el sujeto central de ambas novelas es una mujer, y en ambos casos nos encontramos ante narraciones en primera persona en las que la memoria es el hilo conductor del relato. Si en *Te recuerdo que moriremos algún día* los movimientos de liberación nacional eran representados con poco entusiasmo, en Zardetto el posicionamiento es mucho menos ambiguo. Estados Unidos aparece como un monstruo lejano y durante todo el capítulo XII la rememoración se alterna con fragmentos en los que se habla de los escuadrones de la muerte y de la contrainsurgencia (véase Zardetto 2005: 261-309). Además, en esta novela el papel de la mujer es central. Si tuviéramos que resumirla, de hecho, habríamos de afirmar que *Con pasión absoluta* es una (H/h)istoria de Guatemala narrada por tres generaciones de mujeres.

Los tentáculos del verdugo, de Umaña Sacasa, retoma el diálogo intergeneracional y lo explicita. El hilo conductor del texto, de hecho, es una conversación entre un anciano y un joven durante la que el primero hace que el segundo se desengañe de la visión idealizada que ha construido sobre la realidad salvadoreña, mostrándole las causas históricas de su presente (Umaña Sacasa 2003: 12). Más adelante veremos cómo esta operación está mediada, precisamente, por el dispositivo testimonial.

Nomadismo

El tercero de los ejes que proponíamos tiene que ver con un triple nomadismo (estético, físico e identitario) que se encuentra en casi todas las novelas de nuestro corpus. Retomando *Los tentáculos*, por ejemplo, podemos leerlo desde esta perspectiva como la transformación política de Guillermo, el personaje “arenero”⁷ que termina por dar la razón a sus amigos izquierdistas. Esta confesión final (que supone al mismo tiempo el cierre del libro) no es verbal, sino emocional, ya que Guillermo finalmente bebe un trago de cerveza para tratar de ocultar “las lágrimas que empezaron a brotar de su conciencia” (Umaña Sacasa 2003: 168). La historia, por lo tanto, se construye como un viaje ideológico que culmina en un encuentro catártico provocado por el testimonio de un anciano. Otro signo del nomadismo en *Los tentáculos del verdugo* es el intento de plasmar, a lo largo de toda la novela, una forma de habla cotidiana asimilable a lo que Deleuze y Guattari (1990) llamaran una “lengua/literatura menor”, un código en constante movimiento que escapa a las posibles normativizaciones del poder, a lo que —de nuevo siguiendo a Deleuze y a Guattari— podemos denominar un “pensamiento de Estado” que se enfrenta a un devenir “nómada” (Deleuze y Guattari 2004: 127).

Con *pasión absoluta* no pone en juego un nomadismo estético, pero sí uno temático, en tanto la protagonista de la novela es Irene, una mujer que vuelve a Guatemala tras la firma de los acuerdos de paz para reconciliarse con la historia de su país, que se construye a través de las historias que le cuentan las mujeres de su familia. También existe una forma de nomadismo epistemológico, en tanto el efecto de verdad del código novelístico se pone a funcionar en un diálogo agonístico con formas *otras* como la brujería o la cultura maya. Así, la protagonista vive en su propio cuerpo el conflicto derivado de su condición de mestiza (Zardetto 2005: 141). El nomadismo es especialmente tangible en el siguiente pasaje: “La cama me fue cedida, en atención a que estaba de *paso*, noción que yo mantenía vigente: mi ropa permanecía en la maleta y le aseguraba a quien quisiera oír que estaba presta a salir *de este hoyo* en cuanto pudiera” (Zardetto 2005: 53 [cursivas en el original]).

7 Que apoya a la ARENA (Alianza Republicana Nacionalista), el principal partido conservador de El Salvador.

Las prácticas relacionadas con la brujería están presentes (y, de hecho, relacionadas directamente con el movimiento) en el libro de Estrada desde su mismo título: *Invisibles: una novela de migración y brujería*. La novela cuenta las penurias de un viaje cuyo destino final son los Estados Unidos. Una vez allí, la dimensión mágica y la política se reúnen en una invisibilidad que nunca se desvela como completamente metafórica y Elena (que viajó como “mojada” en busca de su hija, que lo había hecho antes que ella) se encuentra con que en el país de llegada todos los migrantes latinoamericanos son —tal vez literalmente— invisibles, imposibles de ver (Estrada 2012: 245).

Por más que el segundo libro de Claudia Hernández lleve por título *De fronteras* (2007), lo cierto es que afirmar que en *Otras ciudades* el topos del nomadismo está presente conllevaría necesariamente alguna forma de sobreinterpretación. Otro es el caso de Adiak Montoya, de Barquero y de Halfon, cuyas novelas transcurren o bien en lugares deslocalizados, asimilables a poblaciones imaginarias como Comala o Macondo o en un cronotopo cero que impone el tiempo de la escritura como tiempo narrativo. El segundo es el caso de Halfon, cuya primera novela es una larga carta a su padre (el formato remite de inmediato a Kafka) sin trama argumental, tiempo ni lugar. El primero el de Adiak, cuyo *El sótano del ángel* está ubicada en una población desconocida, o el de Barquero, que nunca desvela el lugar donde transcurre la acción de *El diluvio universal* más allá de la denominación genérica de “el trópico”.

En los relatos de *El texto perdido*, de Shade, el viaje es una constante (véase, por ejemplo, Shade 2006: 71-74); también encontramos una forma de nomadismo lingüístico, esta vez no solo en el uso de registros no normativos sino también en una dislocación constante de las reglas gramaticales.

Mención aparte merece *El más violento paraíso*, de Alexander Obando, cuya complejísima estructura laberíntica ha sido analizada en detalle por Shirley Montero Rodríguez. Como señala Montero, la novela transcurre en tres coordenadas espaciales completamente dispares (Costa Rica, Estambul y la Luna, como ya apuntábamos) que además corresponden a tiempos diversos y se combinan con un “espacio fantasmagórico [...] donde retornan poetas o escritores costarricenses muertos” (Montero Rodríguez 2011: 54) y un San José “extrañificado por el efecto de los hongos y las drogas” (2011:

55). Así, la novela de Obando sume al lector en un devenir nómada que nunca termina de cerrar para producir un sentido unívoco y que —como señala Montero— nos enfrenta “a una ruptura de la lógica racional de la modernidad y a la reapropiación de un discurso fragmentado como lo es el discurso de la postmodernidad” (2011: 55). Otros teóricos convienen a la hora de considerar *El más violento paraíso* un hito en la producción postmoderna del istmo (véase Méndez 2005 y Vargas 2017).

Memoria y testimonio

El último de los ejes a tratar es el de la memoria. Podemos retomar *El más violento paraíso*, que juega con la primera persona y con el género testimonial para construir una puesta en abismo de las funciones de verdad de la novela clásica. En palabras de Montero,

La fragmentación narrativa, proporcionada por el juego intertextual que conecta las coordenadas espaciotemporales de la novela, interfiere directamente sobre el binomio realidad/ficción. Resulta complejo desarticular —del entramado textual— cuáles son intertextos históricos y cuáles historias creadas por el autor; pues, el tono constante en la narración no permite un discernimiento claro (2011: 57).

La primera persona, entonces, se mezcla con la tercera (Obando 2001: 25 y 107) para construir un artefacto novelístico que problematiza la verdad del testimonio (en tanto problematiza cualquier verdad). El caso no es, sin embargo, paradigmático de lo que encontramos en el resto del corpus. En *Con pasión absoluta*, como ya hemos señalado, el testimonio de varias generaciones de mujeres revisa de forma crítica la historia de Guatemala, poniendo en cuestión la validez de los grandes relatos oficiales y proponiendo a cambio historias de vida particulares.

Algo similar sucede en *Te recuerdo que moriremos algún día*, donde asistimos a la historia de vida de Susan, una guerrillera. En este caso, sin embargo, la voz narradora es la de un anciano que habla con la muerte. Si bien ese desplazamiento supone una diferencia leído desde la teoría de género, si seguimos el hilo que venimos trazando la operación es similar: la revisión de un discurso oficial mediante el género testimonial.

En *Los tentáculos del verdugo* el procedimiento se desplaza de lo político en un sentido amplio a lo partidista. La novela cuenta la historia de dos amigos que hacen ver a un tercero lo errado de su percepción de la historia de El Salvador. Hemos señalado el viaje ideológico de Guillermo, el arenero; cabe destacar ahora que el único modo en que sus compañeros logran sacarlo del inmovilismo político es presentándole al doctor Valdés, un médico anciano que les cuenta a los tres su propia vida. Sobre el final de la novela el valor del testimonio se hace explícito:

—Usted debería escribir estas experiencias para que la gente tenga conciencia de lo que realmente ha sucedido en nuestra historia, doctor.

—Nadie las creería, Ricardo. O creerían que son elucubraciones, historias sin fundamento —devolvió el galeno, en tanto limpiaba la humedad nasal que le provocaron los recuerdos.

—No si vienen de alguien como usted, que no solo ha vivido la experiencia en carne propia sino que también es serio en sus planteamientos —abonó Gabriel.

—De esa experiencia en carne propia ha pasado ya mucho tiempo... —devolvió el médico, a manera de justificación.

—Con mucha más razón, doctor. La historia es más objetiva en la medida en que se aleja de los hechos —agregó Gabriel (Umaña Sacasa 2003: 162).

En este grupo se incardinaría asimismo *Invisibles...* En la novela de Estrada las funciones de verdad de los metarrelatos son constantemente puestas en cuestión mediante un artefacto en el que el género testimonial desempeña un papel central. Como el propio autor señala en el prefacio de la novela:

[...] El sur subdesarrollado le cobra al norte industrializado el precio que debe pagar por la explotación y la marginación a que le sometieron.

Cada migrante tiene algo que contar: su viaje, su tragedia. La historia de todos y todas las migrantes es una sola historia, la novela de un pueblo invisible (2012: 7, las cursivas son nuestras).

Ya hemos hecho notar las particularidades de otros títulos del corpus, como *Saturno*, que a pesar de estar escrito en primera persona juega con un cronotopo cero en el que el testimonio no puede producir sentido. *El sótano del ángel* se incardina en la misma disyunti-

va. *El diluvio universal*, de Guillermo Barquero, trata por contra de dar con una tangente que, sin embargo, constituye antes un testimonio generacional (tal vez autoficcional, pero en cualquier caso individual) que uno nacional o directamente político. En *Otras ciudades*, de Claudia Hernández, la necesidad de narrar de forma fragmentada e imperativamente colectiva la violencia se combina con el género cuentístico para construir una suerte de metatestimonio de época que, sin embargo, escapa de los códigos propios del género testimonial. Esta dificultad de hibridar ambos géneros también se pone de manifiesto en *El texto perdido*.

Cuatro: conclusiones

Tal vez sorprenda al lector que hayamos propuesto cuatro ejes de análisis y finalmente solo hayamos utilizado tres para organizar nuestro corpus. Hemos procedido de este modo porque el que resta (es decir: el primero que proponíamos) articula los otros tres y sirve para delinear dos grandes tendencias en las primeras obras de narrativa escritas por autores centroamericanos entre 2001 y 2015. Nos referimos al eje que llamábamos “del cinismo” siguiendo a Beatriz Cortez, es decir a aquel que marcaría una diferencia entre aquellos autores que proponen una superación de los binarismos ideológicos impuestos por los conflictos del istmo hacia una salida antiutópica (podríamos decir “autónoma” en términos de Bourdieu) y aquellos que tratan de recuperar un posicionamiento político, muchas veces a través de una crítica a las supuestas transiciones democráticas.

En el primer grupo podríamos situar *Saturno*, *El sótano del ángel* y *El texto perdido*. En el segundo, *Los tentáculos del verdugo*, *Con pasión absoluta* y *Te recuerdo que moriremos algún día*. En el espectro que media entre ambos extremos estarían *Otras ciudades*, *Invisibles: una novela de migración y brujería*, *El diluvio universal* y *El más violento paraíso*.

Esta taxonomía, por supuesto, dista mucho de ceñirse a lo político. Por virtud de aquello que Bourdieu (1995: 243) llamara “homología” podemos establecer grupos de relaciones aparentemente arbitrarias entre las dimensiones ideológica, estética, estructural, léxica y temática que son actualizaciones de los mismos problemas al nivel de las relaciones de fuerzas.

Así, hemos mostrado cómo las novelas del primer grupo tienden a la deslocalización, a formas literarias consolidadas y, en general, a la ausencia de los tres grandes lugares comunes que hemos propuesto: el nomadismo, la presencia de la violencia o lo bélico y el género testimonial. Del mismo modo, el tercero se caracteriza por novelas con una fuerte carga testimonial y que abordan directamente los problemas que en el primero están ausentes. El grupo central es el más heterogéneo, pero podríamos señalar en él una característica axial: la representación de una violencia sin sujeto, autosuficiente, que muchas veces produce reacciones aparentemente ilógicas (*Otras ciudades*, *El más violento paraíso*) o iracundas (*Invisibles...*), pero que nunca se articulan en un movimiento mayor. Al mismo tiempo, es el grupo en el que hallamos una mayor experimentación formal.

A partir de estas observaciones podemos describir la literatura centroamericana de los primeros quince años del milenio como un espacio de fuertes tensiones, en crisis, cuyas disputas estéticas están por definirse. Cabe señalar que hemos dejado a un lado (por la complejidad que la caracteriza y que hace que merezca una reflexión específica) la perspectiva de género, que resulta extremadamente productiva en libros como *Otras ciudades*, *Con pasión absoluta*, *Invisibles...* o *Te recuerdo que moriremos algún día*. Nos hallamos, en cualquier caso, ante una literatura en tensión entre lo ideológico y lo postideológico, donde la pretendida superación de los proyectos utópicos choca con su reivindicación directa o con experimentaciones formales o críticas micropolíticas que se resisten —dando cuenta una vez más de la centralidad de la categoría de lo “nómada” a la hora de comprender la producción literaria centroamericana— a encajar en ninguna de las grandes corrientes y cuyos proyectos estéticos no se avienen a una taxonomía estable o a una descripción definitiva.

Bibliografía

- ADIAK MONTOYA, José (2010): *El sótano del ángel*. Managua: Centro Nicaragüense de Editores.
- ARFUCH, LEONOR (2010): *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- ARIAS, Arturo (2007): *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- BARQUERO, Guillermo (2009): *El diluvio universal*. San José: Perro Azul.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- CORTEZ, Beatriz (2001): “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”, en *Áncora (La Nación)*, 11 de marzo de 2001.
- (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.
- DELEUZE, Gilles (2014): *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1990): *Kafka, por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- (2004): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- ESTRADA, Óscar (2012): *Invisibles: una novela de migración y brujería*. Washington DC: Casasola.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015): “Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España”. *Ínsula*, 835-836: 47-50.
- (2016): “Comienzos de la novísima novela argentina”. *Hispané-rica* 130: 3-14.
- (2018): “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”. *Ínsula*, 859-860: 2-4.
- (2019): *Las novelas argentinas del siglo 21: nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.
- HACHEMI GUERRERO, Munir (2018): “Breve cartografía de la literatura centroamericana contemporánea (2001-2015)”. *Ínsula*, 859-860: 26-29.
- HALFON, Eduardo (2017): *Saturno*. Zaragoza: Jekyll&Jill.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2001): *Otras ciudades*. El Salvador: Alkimia.
- JOSSA, Emmanuela (2014): “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández; Decepción y resistencia”, en *Centroamericana*, 24 (1): 5-37.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María del Pilar (2011): “Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción”, en *Letras*, 49: 181-89.
- MACKENBACH, Werner (2008): “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?”, en Werner Mackenbach, *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas (I)*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.
- MÉNDEZ DE PENEDO, Lucía (2017): “Voces y registros anticanónicos de la posguerra”. *Ístmica*, 20: 113-25.

- MÉNDEZ, Francisco Alejandro (2005): "El más violento paraíso: Del hipertexto al Minotauro-Lector", en *Abrapalabra*, 38: 31-44.
- MONTERO RODRÍGUEZ, Shirley (2011): "La fragmentación espaciotemporal y el discurso carnavalesco en la novela *El más violento paraíso* de Alexander Obando", en *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXXV (1): 53-63.
- OBANDO, Alexander (2001): *El más violento paraíso*. San José: Perro Azul.
- ORELLANA, Mauricio (2001): *Te recuerdo que moriremos algún día*. San Salvador: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.
- (2016): "Un retrato por Vanessa Núñez". Goethe-Institut, <https://web.archive.org/web/20170920070302/goethe.de/ins/mx/lp/prj/lit/aut/sal/es15005132.htm>.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2012): *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): "Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana contemporánea", en *Revista Iberoamericana*, LXXIX (242): 149-62.
- PERKOWSKA, Magdalena (2011): "La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea", en *Istmo*, 22: 1-24.
- ROQUE BALDOVINOS, RICARDO (2012): "CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. (Reseña de libro)", en *Chasqui*, 41: 228-29.
- SHADE, Eunice (2006): *El texto perdido*. Managua: Amerrisque.
- UMAÑA SACASA, Danilo (2003): *Los tentáculos del verdugo*. San Salvador: Universidad de El Salvador.
- VARGAS, GUSTAVO (2017): "El más violento paraíso: Pesimismo cósmico y caos de los objetos", en *Istmo*, 34, pp. 1-20.
- VARGAS VARGAS, José Ángel (2015): "Introducción a la novela centroamericana contemporánea". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ZARDETTO, Carol (2005): *Con pasión absoluta*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.

Cruzar la frontera: violencias y afectos en la narrativa mexicana fronteriza del milenio

OSWALDO ESTRADA

University of North Carolina at Chapel Hill

No pocos textos publicados en las primeras dos décadas del siglo XXI se sitúan entre México y los Estados Unidos, o entre Centroamérica y el territorio mexicano y estadounidense, a fin de explorar la americanización de la modernidad, las violencias del cruce físico y mental, el extrañamiento del inmigrante, el deseo (casi siempre inalcanzable) de volver al lugar de origen, así como los sinsabores de la discriminación en territorios híbridos, fronterizos. No es nuevo, desde luego, el tema de la migración forzada o voluntaria, el ansia de buscar otras alternativas de vida, el deseo urgente de mejorar las condiciones laborales, o la meta máxima de sobrevivir; esto lo hemos visto en toda América Latina a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI (Monsiváis 2000: 155).¹ Pero el tema sigue explorándose en una parte significativa de la literatura mexicana

1 Trato este tema en “‘Paso del Norte’: Juan Rulfo a orillas del Río Bravo” y “Si muero lejos de ti... Carlos Fuentes y el dilema de los inmigrantes”.

precisamente porque sigue abierto e irresuelto, porque migra desde los territorios más explícitos de la violencia subjetiva a los pliegues más ocultos de la violencia simbólica. O porque en este ir y venir a través o lo largo de “la línea”, tan explorada en los cuentos del chicano Santiago Vaquera Vásquez o en los textos del mexicano Luis Humberto Crosthwaite, la literatura nos instala en el campo de los afectos y la afectividad para descubrir memorias personales, colectivas, el temor al otro.

Este temor a lo desconocido, al extranjero, afecta hoy las vidas de casi 58 millones de latinos y latinoamericanos que viven en los Estados Unidos, sobre todo desde que Donald Trump declarara, durante su campaña presidencial de 2015, que los mexicanos son asesinos, violadores, narcotraficantes, gente problemática e inmigrantes ilegales a quienes el gobierno de los Estados Unidos debe retener al otro lado de la frontera con una muralla inviolable. Si bien muchas han sido las respuestas en el ámbito artístico y cultural a la política de “cero tolerancia” de Trump,² me centro en la literatura porque esta va en busca de los puntos suspensivos, los gestos que no encajan en ningún archivo, las voces que se pierden en el tránsito de un país a otro, los cuerpos desaparecidos en el desierto o en el río, o las miradas vagabundas de la angustia, la incertidumbre, la des-

2 En 2015, el actor mexicano Eugenio Derbez le recuerda a Trump que los mexicanos y latinos no solo son honestos y trabajadores sino también cocineros y camareros, y que a lo mejor la próxima vez que vaya a un restaurante tendrá que comerse sus palabras y algo más (<https://www.youtube.com/watch?v=IHsLLXmlaAU>). Ese mismo año, el comediante George López, con una peluca rubia y alborotada, parodia a Trump como Donald Trumpez, un poderoso candidato presidencial mexicano, y sostiene que los estadounidenses son los verdaderos violadores, los que utilizan a México como su antro de perdición, los que se han apoderado de sus playas, sus restaurantes, los que promueven el narcotráfico (<https://www.youtube.com/watch?v=T0noDEI2nLY>). Al mismo tiempo, Emilio Stefan produjo el vídeo musical “We’re All Mexican”, con la participación de Shakira, Carlos Santana, Thalía, Gloria Stefan, Whoopy Goldberg, para recalcar, sin poder evitar los estereotipos, las plumas, el toque exótico y los trajes indígenas, las muchas contribuciones de los mexicanos y latinoamericanos, en general, a la cultura estadounidense (<https://www.youtube.com/watch?v=9So7iSDgxIQ>). Y en 2017 el actor mexicano Gael García Bernal, en la entrega de los Oscars, puso el dedo en la llaga señalando que, como mexicano, latinoamericano y ser humano, está en contra de cualquier tipo de muro que intente separarnos (https://www.youtube.com/watch?v=IDng_B00hC4).

esperación.³ Este tipo de literatura fronteriza, híbrida en más de un sentido y atravesada por la violencia, demuestra que los individuos recurren al discurso oral y escrito para exorcizar, a través del lenguaje, los traumas de la experiencia directa o indirecta, personal o comunitaria, así como el miedo que produce nuevas formas de subjetividad, otras reglas de juego, o comportamientos provenientes de la rabia, la injusticia y la desigualdad (Rotker 2000: 8-21).

El potencial subversivo de la literatura que aborda la violencia fronteriza del presente se observa en diversos textos narrativos, como en el libro de ensayos *Mentiras contagiosas* (2008) de Jorge Volpi, donde las fronteras son descritas como construcciones imaginarias. O como “límites ficticios que demarcan el ámbito del poder de quien las fija” (122). Para Volpi, la frontera “es un freno y un incubador de deseos” (122). Si los muros y fronteras están ahí es porque esconden algo prohibido o peligroso del otro lado y sirven, sobre todo, para separar a la humanidad en dos categorías excluyentes: “los de adentro y los de fuera, los nacionales y los extranjeros, nosotros y ellos” (123). Con su característica pluma analítica de la cultura, Volpi desmonta la naturalidad de todo aquello que parece un mal necesario —las vallas, las bardas, los muros, las tapias— y que en realidad solo disimula el autoritarismo, el miedo al otro, a los *aliens* capaces de “corromper nuestras costumbres, privarnos de nuestros valores, contaminarnos con sus ideas, infectarnos o asesinarlos” (126).

Pensando en el desasosiego que a lo largo de la historia han creado diversos extranjeros, entre los cuales incluye a los judíos, los chinos, los irlandeses, los comunistas, los maoístas, Volpi los retrata en *Mentiras verdaderas* como receptáculo de todos “nuestros males”. Sarcástico, se burla de la actitud generalizada hacia los inmigrantes:

¡Hay que perseguirlos, atraparlos, expulsarlos o de plano ejecutarlos! Porque lo peor es que esos *aliens* son tan astutos y maléficos que son capaces de copiar nuestras costumbres y apariencias, haciéndose pasar por ciudadanos comunes y corrientes. Como en las películas de ciencia ficción, los *aliens* se introducen en nuestros cuerpos y controlan nuestras mentes. A fin de detectarlos, las fuerzas del orden deben valerse de todos sus recursos, incluida la tortura, para obligarlos a confesar sus crímenes y a mostrarnos sus verdaderos y espantosos rostros (2008: 126-127).

3 Abordo este tema en la introducción al libro colectivo *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*.

No es difícil imaginar estas palabras en boca del actual presidente de los Estados Unidos. Tampoco es difícil palpar en los “dos mil kilómetros que separan a México —y en realidad a toda América Latina— de Estados Unidos” (Volpi 2008: 136) los conflictos que Volpi delinea entre pobres y ricos, el temor de los estadounidenses a que los mexicanos, guatemaltecos, salvadoreños “se internen ilegalmente en sus tierras” (136), sobre todo en vista de las caravanas de miles de centroamericanos que han llegado a la frontera desde 2018.⁴

Si bien el mismo Volpi aborda estos temas en *Las elegidas* (2015), una novela escrita en verso libre,⁵ aquí analizo diversos textos narrativos escritos en los últimos diez años, que nos internan en el cruce de múltiples fronteras físicas, mentales, para obligarnos a ver de cerca un mundo actual y sus contornos de marginalidad, discriminación, violencia y otredad.

Cruzar al otro lado

La novela *Faustina* (2013), de Mario González Suárez ejemplifica bien el fenómeno de “la americanización”, el proceso sociológico y psicológico, al decir de Carlos Monsiváis, “que deposita en la cultura de Estados Unidos los rasgos y las cualidades de la modernidad” (Monsiváis 2008: 98-99). Esto se observa desde el inicio de la novela, cuando aparece en escena el padre de la protagonista que ha llegado de Texas para comprarles ropa y regalos, pero sobre todo para despedirse de ese mundo tan distinto y peor que el mundo estadounidense donde trabaja desde hace años. Durante su visita, el padre instala en la mente de su hija las semillas de un reconocible sueño americano: “Me empezó a contar cómo es mejor allá donde vivía. Hay mucho orden y son muy limpios. El trabajo es duro pero así pagan” (González Suárez 2013: 42). Cuando con el tiempo ella logra ingresar a los Estados Unidos, no a Texas sino a San Francisco, confirma que ha llegado a la tierra prometida. “No es por ser malin-

4 Analizo estos y otros postulados de Volpi con respecto a la frontera en mi artículo “Escribir en tiempos violentos o en las fronteras de McOndo y USA”.

5 Véase mi trabajo “‘Cuerpos solo cuerpos’: violencias de género entre fronteras y versos”.

chista”, señala con total sinceridad, “pero aquí hasta los mexicanos eran guapos” (2013: 94). Feliz de estar en otro mundo, tan lejano de México y de su madre, aunque con el temor de que su aventura americana se desvanezca en cualquier momento, reflexiona: “¡Qué bonita es California! Las casas, las calles, la playa, la tarde, la luz. Daban ganas de tener perros y niños y un Jeep. El vidrio del cielo era curvo, el azul era de tiza, trazo grueso, seguro, como de Dios. Es un buen lugar para nacer” (2013: 103, mi énfasis). Por si fuera poco, cuando la deportan a México, recuerda sus días en California como la época más “padre” de su vida; por eso mismo transforma su nueva casa en un espacio parecido al de San Francisco.

Los lugares comunes en torno a la americanización saltan a la vista de principio a fin: desde el deseo de irse a los Estados Unidos y *hacerla allá*, para no ser testigo lejano y pasivo del éxito, hasta la admiración ilimitada hacia todo lo que representa la vida estadounidense, el *american way of life*, admiración que termina en imitación de todo lo americano no necesariamente como un acto voluntario sino más bien como por contagio atmosférico, porque está en el aire (Monsiváis 2008: 106-107). Este intercambio de valores identitarios se percibe con mayor nitidez en la novela *Bordeños* (2014) de Francisco Serratos, donde la acción se desarrolla en el cruce mismo de Ciudad Juárez y El Paso, con personajes que desfilan por las maquilas como presos de penitenciaría para luego ir al otro lado a gastar el sueldo en los centros comerciales, propagando así una “naturalidad artificial” asociada con el progreso, el *american dream* (Echeverría 2006: 31-35). En la novela de Serratos, varios personajes denuncian este afán irremediable de vivir, aunque solo sea mentalmente o por unas horas de *shopping*, del lado gringo. Uno de ellos, Polo, el pollero que pasa gente al otro lado, traza para su amigo Facó un esquema mental del valor de lo americano desde el suelo mexicano:

Eres como toda esa pinche gente en esta ciudad. Su vida es su visa. Temen perder más la jodida visa que la casa o que una pierna. La vida se les acaba cuando saben que no pueden cruzar. Les aterra no cruzar al otro lado, les aterra saber que están atrapados en esta ciudad, de este lado de la mierda. Creen que porque van a comprar sus garritas al mall dejan de ser lo que son: una pinche bola de pinches maquileros esclavos de los mismos gringos a los que les compran todo lo que tienen (2014: 56).

Curiosamente, su solución para escapar de este mundo artificial no es otra que irse a los Estados Unidos, a Seattle, para vivir rodeado de mar, aunque antes le gustaría borrar a Juárez del mapa para construirla lejos de la frontera y así borrar de sus habitantes “la angustia de cruzar” (Serratos 2014: 56). “Eso falta,” concluye Polo, “que se nos olvide la riqueza del otro lado del puente. Dejar de soñar con cruzar y no tener que volver cuando cierren las tiendas, los changarros de mierda de los chinos, la gasolina de mejor calidad; dejar de preocuparnos por ahorrar dinero para ir al consulado a rogar por una visa que le da sentido a nuestra vida” (56).

Como pollero de alto vuelo, ducho en el cruce de personas, la falsificación de visas y pasaportes, Polo sabe que está soñando, que el cruce no es solo inevitable sino que simbólicamente cambia algo casi indescriptible en el interior de cada migrante. Mientras espera su turno en “la línea” con Facó, rodeado de un conocido espectáculo de violencia y pobreza, donde los protagonistas de la calle son los vendedores y pedigüños, los mendigos, las mujeres que arrastran a sus niños para pedir limosna, los franeleros que limpian los coches en medio del olor “a fritura, mugre y gasolina” (62), Polo le dice a uno de sus contactos, un yonqui que le pasa información sobre los agentes de inmigración: “Cuando cruzas es como una forma de superación de ti mismo. Estar del otro lado quiere decir que eres mejor que los que no están. Para los gringos todos los que no han podido cruzar son unos delincuentes” (69). Sus palabras reflejan la violencia simbólica del cruce, en tanto que afirman, al decir de Bolívar Echeverría, el triunfo de la modernidad estadounidense o la supuesta superioridad del *american way of life* sobre cualquier otro modo de ser moderno dentro del capitalismo (Echeverría 2008: 36).⁶

Eso de que el cruce de un país a otro cambia algo o mucho parece intuirlo Makina, el personaje central de la novela *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera. Por eso, antes de cruzar el río en una cámara para buscar a su hermano, quiere asegurarse de que podrá volver:

6 Hablo de violencia simbólica, aquella que es más sutil y menos visible que la violencia subjetiva, la causante, al fin y al cabo, de una violencia más palpable y reconocible, pensando en los postulados de Slavoj Žižek, en *Violence: Six Sideways Reflections* (2008) y Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina* (2012).

no quería ni quedarse por allá ni que le sucediera como a un amigo suyo que se mantuvo lejos demasiado tiempo, tal vez un día de más o una hora de más, en todo caso bastante de más como para que le pasara que cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía; hasta el aire, dijo, le entibiaba el pecho de otro modo (Herrera 2009: 21).

A diferencia de los inmigrantes que llevan morrales “atascados de tiempo” (55) —llenos de cartas y amuletos, fotos e instrumentos musicales— Makina solo lleva una linterna, una blusa blanca y otra bordada, de colores, “por si se atravesaba pachanga” (56), tres braquitas para andar siempre limpia, un diccionario latino-gabacho, un jabón, un lápiz labial, unas palanquetas de cacahuete. Al fin y al cabo, “se iba para nomás volver, por eso llevó apenas estas cosas” (57).

Al llegar al otro lado —después de un cruce violento, accidental, rodeado de muertes y atentados— a un territorio de “hibridación fronteriza,” donde se realizan constantes intercambios culturales, sociales, económicos entre el norte y el sur (García Canclini 2005: 214), Makina reconoce al “paisanaje armado de chambas: albañiles, estibadores, choferes”, cuya misión principal es “recibir órdenes” (Herrera 2009: 63), y también “dulzuras y chilosidades inauditas, mescolanzas que jamás le habían pasado por la nariz o el paladar, frituras delirantes” (63) que conservan algún recuerdo familiar. Observa, sobre todo, a un grupo de gente transculturada: “son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa... Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia [que delata] una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia” (73-74). Curiosamente, al escuchar esa lengua híbrida, hecha de préstamos inteligentes y adaptaciones, compromisos forzosos, negociaciones, Makina detecta la fatalidad de aquel que vive entre dos culturas: “la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron” (74).

El extrañamiento que Makina experimenta en este mundo raro, mientras deambula por las calles buscando a su hermano y conoce a gente solitaria que sueña con volver a su país de origen, después de cincuenta años, como si su estancia fuera temporal, es propio

del inmigrante y el exiliado. Hablo de ese sentirse fuera de lugar, o el verse en la necesidad de habitar un lugar intermedio al que no se pertenece, o no del todo (Said 2002: 175-177). Este sentimiento de soledad, de ser un *outsider* en el mundo estadounidense —sentimiento que comparte el padre de Faustina en la novela de González Suárez, aun después de muchos años de vivir en Texas y con papeles— se solidifica en la narración cuando Makina y su hermano se encuentran pero ya no se reconocen en la base militar donde él trabaja con un nuevo nombre, con otra identidad. Cuando ella le pregunta por qué se quedó, por qué no regreso a casa cuando pudo hacerlo, después de pasar mil penurias en los Estados Unidos, él le dice de la forma más fría y distante: “Creo que eso le pasa a todos los que vienen... Ya se nos olvidó a qué veníamos” (Herrera 2009: 103). Se despide de ella, dejándole unos billetes en la mano, enviando recuerdos para su madre. Y Makina entiende que ha perdido a su hermano: “Lo dijo del mismo modo en que le dio el abrazo, como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada. Fue como si le arrancara el corazón, como si se lo extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después” (104). La fatalidad de esta pérdida íntima, personal, causada por el cruce de un mundo a otro, no podría quedar mejor plasmada en la novela.

Parecido es el desconuelo que siente Facó en Bordenos el día que cruza con Polo de Juárez a El Paso. Aunque en principio observa que El Paso “no se distinguía del centro de Juárez: misma gente, mismo clima, mismo idioma” (Serratos 2014: 73), pronto un joven estadounidense con pinta de mexicano le recuerda su extranjería: “Mi padre siempre habló mal de ustedes. Son *lazy*... cómo se dice, no les gusta trabajar. Son corruptos, malos amigos, no son de confianza” (81). Sus palabras, sin lugar a duda, nos hacen pensar en los discursos racistas que hoy abundan en los Estados Unidos y que propician —imposible no verlo así— una serie de crímenes originados por el temor al otro, al recién llegado, al extranjero.

Este odio al otro también aparece en la novela de Herrera cuando Makina, al salir del cuartel donde ve a su hermano (tal vez por última vez), es detenida junto a otros paisanos en un lote baldío por un policía “horriblemente pálido” (2009: 107). Ahí, con una pistola a la cintura, mientras todos ellos permanecen de rodillas y mirando

al suelo, el americano los alecciona sobre la gente civilizada de los Estados Unidos, los verdaderos ciudadanos que no brincan bardas ni hacen túneles. Al ver que el policía le exige a un hombre que escriba por qué cree que está “en la mierda” (109), por qué cree que ha caído en manos de un patriota como él, Makina le arranca el papel y escribe desesperada y de un tirón:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas, los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que meremos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué guardamos. Nosotros los oscuros, los chaparrros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros (109-110).

Este sentimiento de impotencia y otredad se refuerza en el último capítulo de la novela, cuando Makina le confiesa a Chuchó, el hombre que la cruzó al otro lado: “En todas partes es duro, pero aquí no me hallo, nomás no entiendo este lugar” (116). Sus palabras reflejan a gritos la experiencia del inmigrante que siente, con suerte solo al principio, que ha perdido algo insalvable al cruzar una línea, una frontera, un idioma, otras costumbres. Ese sentimiento de estar fuera de lugar, desconectada del origen, se cristaliza en las últimas líneas, cuando le entregan una nueva tarjeta de identidad, con otro nombre, otro lugar de nacimiento, y ella, en vez de alegrarse ante la posibilidad de quedarse piensa: “Me han desollado” (119), al mismo tiempo que su gente y su pueblo se difuminan en su mente.

Otras fronteras de violencia y orfandad

No exagera Jorge Volpi cuando apunta, en *El insomnio de Bolívar* (2009), que Estados Unidos “no solo ha sido para América Latina una pesadilla o un dios, sino una obsesión clínica, una neurosis patológica” (Volpi 2009: 136). Lo dice, desde luego, pensando en las clases medias y adineradas que imitan física y mentalmente el *american way*

of life. Pero también reconociendo que Estados Unidos es parte de América Latina, más aun si tomamos en cuenta los intercambios culturales y económicos que burlan cualquier sanción estatal, la latinidad de las grandes ciudades estadounidenses, o las remesas que se envían del norte al sur. Además, al discutir los problemas de la frontera entre México y los Estados Unidos, no olvida mostrar “la obscena hipocresía del gobierno mexicano”, que critica al coloso del norte pero “oculta sus propias políticas migratorias hacia los extranjeros” y su trato despiadado hacia otros latinoamericanos que intentan pasar por sus fronteras (143-144).

Precisamente sobre la experiencia del inmigrante centroamericano que atraviesa México con la meta de llegar a los Estados Unidos tratan *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández y *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge. En las tres novelas se aborda la experiencia del migrante centroamericano en México, marcada por la victimización, el aislamiento y el desplazamiento (Ortigas 2015: 103-105). Y en todas ellas surgen dilemas propios de todo drama migratorio: el viaje mediado por una promesa, la distinción entre propios y extraños, o entre autóctonos y forasteros, la resistencia del “nacional” a convivir con “las minorías”, la falta de empatía con los recién llegados y una serie de ritos de iniciación en los que intervienen el servilismo, el rechazo, la humillación y el resentimiento (Enzensberger 2016: 17-24).

En las tres novelas abundan las descripciones explícitas de la violencia. Ya sea a bordo de *La Bestia*, el tren de carga al que se suben los centroamericanos para llegar a los Estados Unidos, o bien cuando son secuestrados y torturados por bandas locales, o por cárteles, a vista y paciencia de las autoridades, para exigir un rescate de los familiares que viven en el norte. No voy a abordar el error de críticos y escritores de ver el narco desde una posición exterior a la estructura y poder del Estado. Esto ya lo hecho Oswaldo Zavala y con pruebas contundentes en su libro *Los cárteles no existen* (2018). Me interesa, sin embargo, analizar cómo se estampa la violencia en la página impresa y si esta se siente más allá o no del espacio escrito, en un ámbito afectivo que nos permite acceder a lo simbólico e imaginario, o movernos entre los extremos del control y el exceso, entre fuerzas constructoras y destructoras (Moraña 2012: 323-324). En varias obras, como en *Amarás a Dios* o en *Las tierras arrasadas*,

los personajes centroamericanos están secuestrados, encarcelados. Sus verdugos mexicanos los someten a distintos tipos de tortura física y psicológica. Como animales, son golpeados hasta que dan un número de teléfono para pedir su rescate. Las descripciones son grotescas, realistas a cual más. En *Amarás a Dios*, al final de la novela descubrimos que Walter, el protagonista que emprende el viaje desde Honduras, fue uno de los setenta y dos migrantes asesinados por los Zetas en la Masacre de San Fernando. Y en *Las tierras arrasadas*, justo al final, en una nota, se nos informa que las cursivas que aparecen en la novela, impactantes por su realismo, desgarradoras por su valor testimonial, son en realidad citas tomadas de diversos testimonios de migrantes centroamericanos.

¿Cómo se narra, entonces, la violencia de manera efectiva? ¿Calcando la realidad? ¿De manera cronística? ¿Con altas dosis de sangre, golpes, humillaciones, balazos, incendios, explosiones? Solo en los mejores casos las descripciones de la violencia logran mostrar que esta surge de la interacción humana, se reproduce en la intersubjetividad social, se mantiene y evidencia en espacios relacionales y se encuentra tanto en los extremos como en la normalidad (Hernández 2002: 59-64). En *Amarás a Dios* resultan más impactantes, por eso mismo, las descripciones de la violencia simbólica que mueve a todos los protagonistas a lanzarse a un viaje sin retorno, a sabiendas de que pueden morir o sufrir todo tipo de vejaciones en el camino porque sueñan, como Walter y su familia que en el norte los espera otra realidad:

En Estados Unidos hay trabajo para todos, dinero caliente circulando siempre, luces rebosantes en las noches, avenidas inmensas en el día, tiendas de todo y superficies enormes de campos de frutas o de hortalizas. No hacía falta haber estado allá para saberlo porque esos saberes son como una postal incitante en la frente de cada hondureño. Todo lo que aquí falta, allá sobra (Hernández 2013: 14).

Aunque al final de la obra el protagonista se desencanta del sueño americano y lo describe como un espejismo o una trampa para ingenuos, el despliegue novelístico del motor que mueve a muchos a treparse a *La Bestia* nos permite palpar, al decir de Bolívar Echeverría, que la violencia moderna no actúa solo sobre un individuo en particular desde una posición externa sino incluso desde dentro de cada persona, desde lo más íntimo de su ser. Y de esta violencia

interiorizada surgen múltiples situaciones de violencia externa que atraviesan a una sociedad determinada, en cierto momento histórico (Echeverría 2006: 61-67).

En *La fila india* sucede algo similar. Impactan menos las descripciones de la violencia explícita que sufren los centroamericanos al pasar por México que la violencia construida con un discurso sutil, incorpóreo, perceptible solo entre líneas, en una breve mención que parece pequeña en comparación con una escena de muerte o violación, por ejemplo, y que es, a la larga, mucho más poderosa.⁷ Hablo, por ejemplo, de la mujer que empieza la travesía al norte “porque se aferraba a la idea de llegar a ser toda una sirvienta en California” (Ortuño 2013: 84). Aunque se aprovechan de ella, engañándola, entre otras cosas, con pasarla al otro lado a través de un sistema municipal de cloacas en Tijuana, ella sigue empeñada en cruzar hasta que lo logra en un tráiler repleto de cajas. La historia de triunfo que aquí se narra no lo es tanto. O nos deja con un sabor amargo en la boca: “Ahora la gorda es sirvienta en Santa Barbara”, leemos, “ha tenido cría con dos de sus patrones americanos y pronuncia sin titubeos ‘Yes, we can’” (84). No ha muerto, como tantos centroamericanos, deshidratada, ni ahogada ni a balazos en el cruce. Pero su historia carece de un final feliz. La violencia que aquí palpamos es sutil, se instala sigilosa en el subconsciente de un individuo o en el alma de una comunidad, actúa de adentro hacia fuera, es de larga duración y hasta parece normal. *Yes, we can*.

Al inicio de la novela, a uno de los migrantes le exigen a la mujer al segundo día: “Se la llevaron a un cuarto aparte, se la cogieron. Era eso o que los bajaran a tiros” (22). Las descripciones detalladas de la violación de Yein en una caseta de lámina saturada de flujos humanos, paja y lodo son predecibles, palpables en extremo debido a la exposición gráfica de una violencia subjetiva. Hay, sin embargo, otros momentos novelísticos en que casi de pasada, con una o dos pinceladas sutiles, el narrador registra violencias inenarrables, mucho más profundas y a la vez discretas, silentes: la violación consentida “a medias” por el marido (67), las instancias escasas que sentencian: “no volvieron a abrir la boca. Ni él ni la esposa” (22), el minuto preciso en que Yein (como otras mujeres, casadas, solteras,

7 Para ahondar sobre este discurso incorpóreo, casi imperceptible, véase *The Archeology of Knowledge* de Michel Foucault.

viejas o niñas) es llevada para ser violada y el marido “ni siquiera se atrevió a levantar la mirada de sus zapatos cuando la jalaron” (133). Todos estos segmentos narrados con discreción, hechos de murmullos y silencios en comparación con las descripciones más “vocalizadas” de la violencia sexual, forman en la novela un discurso violento, un telón de fondo tenebroso en el que descubrimos cómo el dominado asimila la violencia impuesta por el dominador y la perpetúa con naturalidad.

Debido a este trasfondo violento no solo entendemos mejor “los siete círculos del infierno mexicano” (Ortuño 2013: 85) por el que tienen que pasar los inmigrantes centroamericanos en tránsito a los Estados Unidos sino por qué otra de las mujeres se deja hacer y meter lo que sea por un profesor mexicano al que le ha tocado la puerta buscando trabajo, “con una pasividad animal que recuerda la de las vacas en la ordeña” (179). Todo con tal de no caer en manos de la policía. Entendemos, sobre todo, cómo esta violencia se esconde en el lenguaje, en el discurso hegemónico, en la aparente normalidad de las cosas, cuando leemos, por ejemplo, que “los centroamericanos interesan ligeramente menos que las mascotas de los futbolistas y mil veces menos que los muertos verdaderos, los muertos nacionales” (196). Y aunque el problema en principio es de otros, de esos marginales que importan menos que un perro, el miedo que siente la joven funcionaria que viaja al sur del país, al poblado ficcional de Santa Rita, para reportar una masacre de centroamericanos, es el miedo propio de una violencia interiorizada por toda una sociedad. Al cotejar el horror de la masacre, entre una y otra transcripción, la funcionaria que ha ido a Santa Rita con su hija admite: “No podía leer sin asquearme de lo que oí, antes, con las tripas encogidas, de boca de los sobrevivientes. Leer me convencía de que podría sucedernos cualquier atrocidad semejante. La siguiente mano quemada podría ser la mía. O la de la niña. Llamé a la escuela, estúpidamente, para que me dijeran que estaba bien, en santa paz” (75).

Poética, en muchos sentidos, *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge es más impactante cuando retrata la degradación psicológica de aquellos “hombres y mujeres que escaparon de sus tierras” (Monge 2015 :26), de los “seres que cruzaron las fronteras” (29), aquellos que al perder en el camino ropa, zapatos, pulseras, papeles, cepillos, fotos, cadenas, tarjetas y oraciones, extravián también, o

sobre todo, “sus anhelos y sus nombres” (32). Las descripciones de los inmigrantes centroamericanos que son secuestrados en México son desgarradoras. Nos obligan a ver de cerca a un grupo anónimo de hombres y mujeres que yacen “amarrados y tumbados, los que vienen de otras patrias” (35), “los que violaron las fronteras” (37). Encerrados en una especie de matadero no solo sufren castigos inhumanos “los que vinieron de otras tierras” (77). A veces se transforman en su peor pesadilla para salvar la vida, aunque tengan que pisotear a sus propios compañeros. Es lo que le pasa al Gigante que sin temerla ni deberla se convierte en verdugo de los suyos, de esos hombres y mujeres con los que ha cruzado y a los que debe doblegar hasta “enmudecerlos”, “castigarles la cabeza” y “volverlos nadie” (81).

A lo largo de *Las tierras arrasadas*, los inmigrantes son descritos como “los sinalma” (Monge 2015: 175), pagan “ocho mil por todo el viaje” (200) y al final solo queda de ellos “un hablar aterrado”, “el miedo a perderse” en la selva (260). Los vemos “encorvados por su esfuerzo, por la lluvia que no cesa y por los ruidos al morir la madrugada” (360). Los captores reniegan de las embarazadas, de los niños y viejos que traen consigo. En el concierto de voces anónimas que crean la música de fondo de esta obra de terror, escuchamos la de una mujer que quiere cruzar a los Estados Unidos, “Para parirlo allá y que no tenga él que hacerlo luego... quiero que nazca allá para que no tenga que hacer todo este viaje... por eso voy... para sacarme este embarazo” (303-304). O escuchamos la voz de otra persona que ha perdido la cuenta de las veces que ha cruzado y las veces que la han regresado, “pero aquí vengo... en otra vuelta... ¿qué otra cosa voy a hacer si no intentarlo... si no seguirle?” (314).

A través de frases como estas, la novela consigue ubicarnos en un ambiente gobernado por un miedo que extenua, degrada y refleja la sensación agobiante de estar expuesto y amenazado (Bude 2017: 17, 87, 118). Este miedo de puntos suspensivos hace que el Gigante, también llamado Mausoleo, se pregunte en silencio, mientras esclaviza a sus compañeros: “¿por qué putas me marché yo de mi casa?” (100). Y las posibles respuestas que no aparecen en ningún rincón de la novela nos persiguen mucho después de haber concluido la lectura. Porque entonces, en una caminata silenciosa, deductiva, comprobamos que la violencia despoja a sus víctimas de cualquier posibilidad de actuación.

Muy distinto, en cambio, es el tratamiento de esta problemática en *Los niños perdidos* (2016) de Valeria Luiselli, que aborda el caso de los niños centroamericanos que arriesgan la vida para llegar a los Estados Unidos. El ensayo funciona como una denuncia del sistema migratorio americano, por lo cual hallamos en él las múltiples razones por las que estos niños abandonan sus países de origen: “violencia extrema, persecución y coerción a manos de pandillas y bandas criminales, abuso mental y físico, trabajo forzoso” (Luiselli 2016: 16). Con precisión, el ensayo incluye datos, cifras específicas para dar cuenta de las “decenas de miles de niños que emigran solos desde México y Centroamérica” (19). Aquí también, como en las novelas que he discutido, aparece *La Bestia* como el tren terrorífico que sin embargo representa una esperanza para todos los que se trepan a sus vagones de carga con la esperanza de llegar a un mundo mejor. Pero las descripciones de la violencia no tienen la misma carga simbólica que aquella que encontramos en las novelas, tal vez porque al insertarse en su propio texto, como narradora y protagonista, Luiselli se retrata como “alien” a la espera de su “Green Card”, trazando puntos en común con los niños que han pasado por incontables atrocidades hasta llegar a los Estados Unidos. “En eso nos parecemos todos los que llegamos, sin importar nuestras condiciones previas y circunstancias actuales” (89), escribe la autora. Y sabemos que es arriesgado afirmar esto. Porque importan nuestras condiciones previas, el color de nuestra piel, nuestro acento o falta de él, la manera en que llegamos a este país, el trauma y el dolor causados por el tránsito de algunos, o la facilidad con que ingresan otros.

El punto aquí no es solo qué poco en común tiene Luiselli (blanca, profesora de universidad, privilegiada) con los niños migrantes de Centroamérica,⁸ sino que la inserción de su persona cronística en la narrativa nos impide profundizar en el drama de la violencia. Y es que en demasiados momentos la historia de los niños centroamericanos es opacada por la de la autora que se retrata yendo a trabajar como intérprete en la Corte Federal de Inmigración en Nueva York, acompañada por su sobrina de diecinueve años que se está preparando para estudiar Derecho. La historia de Luiselli, su esposo y su hija en un coche que va desde Manhattan hasta Arizona en lo que

8 Para ahondar sobre este tema, véase el octavo capítulo del libro *Volver a la modernidad*, de Oswaldo Zavala.

llegan sus papeles de residencia, la historia de ellos como “alienígenas sin residencia” o “extranjeros sin residencia permanente” o “pending aliens” (Luiselli 2016: 17), nos distrae del camino más importante, el de los niños que van a la inversa. Solo en contados momentos vislumbramos el lenguaje de la violencia en el silencio de los niños entrevistados, por ejemplo, en su incapacidad para describir los motivos de su viaje porque son muy pequeños y no pueden articular lo vivido. O cuando Luiselli, la entrevistadora que actúa como intermediaria justiciera, intenta que dos niñas confiesen atrocidades, “que eran explotadas, abusadas, castigadas” (60), para salvarlas de la deportación.

¿Cómo narrar esta violencia? Las narrativas del siglo XXI que la abordan nos hacen volver a esta pregunta una y otra vez. Hace un tiempo ya escribió Nacho Sánchez Prado que “toda referencia a la violencia debe ser una crítica de la violencia, una comprensión de sus profundas raíces económicas, sociales y políticas” (51). No podría estar más de acuerdo. Si bien es cierto que mucho trecho hemos andado por este camino, aún nos queda un largo tramo para entender y plasmar la violencia como parte de la sustancia simbólica de una comunidad.

El sueño del regreso

Para Juan Villoro, no hay mejor remate artístico sobre la violencia actual en México que la novela póstuma *El lenguaje del juego* (2012) de Daniel Sada (2015: 41). Y tiene razón. En la obra, Valente Montaña ha cruzado la frontera nortea no una sino dieciocho veces, y siempre de ilegal. Recuerda el ir y venir, el peligro constante: “Que los cruces nocturnos. Que los cruces con lluvia. Que si la *border patrol* sorprendía a los migrantes en plena acción de cruce. Entonces el regreso desgraciado y de nuevo el intento” (11-12). Recuerda además su trabajo en centros agrícolas donde reclutan a grupos de ilegales desde la línea fronteriza, su empleo en una pizzería, su lento aprendizaje del inglés y de nuevo el retorno a San Gregorio, donde debe volver a empezar una y otra vez. En la novela de Sada la frontera que separa a México de los Estados Unidos es, como en la vida real, un espacio que une y distancia al mismo tiempo, una franja física y metafórica donde se inauguran todo tipo de relacio-

nes y se producen nuevos conocimientos que pueden explotar en cualquier momento.⁹

Valiéndose de su típico barroquismo lingüístico, de una prosa musical que conserva la esencia del norte mexicano, con su santo y seña de frontera y migración, tráfico de drogas y corrupción oficial (Zavala 2013: 72), Sada deja que en un último viaje su protagonista vuelva triunfante a su pueblo con suficiente dinero para establecer una pizzería con su mujer y sus dos hijos. Es algo así como hacer realidad un postergado sueño americano pero ya no en Estados Unidos sino en Mágico (que por supuesto es México). De vuelta en su país, se siente feliz de que atrás hayan quedado “el dizque peligroso límite fronterizo” (Sada 2015: 20) o los golpes que al tratar de cruzar reciben los inmigrantes, muchas veces por parte de otros mexicanos (o chicanos) que ya no hablan español y se avergüenzan de sus raíces, aun —señala con picardía el narrador— cuando llevan en la frente las “notas del himno nacional” (20). Atrás también quedan todas las veces en que al regresar a Mágico los policías mexicanos detienen al protagonista con la corrupción y los discursos de siempre. Y atrás, se consuela Valente, queda aquella vez en que tuvo que “limosnear en Tijuana: nomás para el boleto de regreso a su pueblo” (21).

Como en otras historias de migración, transculturación y diversas experiencias interculturales, aquí también descubrimos un complejo relato de desgarramientos y conflictos, fronteras que se cruzan y renuevan, anhelos de restaurar una idealizada identidad nacional o familiar, y una subjetividad que se construye con partes iguales de ganancias y pérdidas, intensidad y memoria (García Canclini 2005: 34). La frontera marca a Valente con un sello indeleble que lo cambia de por vida, al ser, simultáneamente, un ámbito que ampara y tortura, una zona limítrofe que permite interacciones económicas, evoluciones espirituales, cambios corporales y múltiples travesías emocionales. Desde una perspectiva cultural, esta frontera va más allá de su carácter geográfico y geopolítico: produce epistemologías que reviven en la página impresa las llagas de la desigualdad, la pobreza, la injusticia social, la violencia (Be-lausteguigoitia 2009: 106-109).

9 En esta última sección reformulo una primera lectura sobre esta novela, expuesta en el artículo “Pobre del pobre que al cielo no va”.

Lo digo porque al volver a México, Valente encuentra un escenario como el que describe Carlos Monsiváis en una de sus últimas reflexiones sobre el norte violentado: territorios controlados por el narcotráfico, el lavado de dinero y el tráfico de armas, muertes que no se investigan, atentados y secuestros en las zonas fronterizas, y sobre todo la normalización del caos y la delincuencia (Monsiváis 2009: 44-46). Su hijo es narcotraficante y él mismo debe colaborar con ellos. Hasta permite el asesinato de su hija, en silencio, con la cabeza agachada, para sobrevivir y no tener que abandonar el país otra vez.

No se equivoca Villoro al señalar que la literatura de Sada “es una arriesgada oportunidad de decir las cosas de otro modo” (Villoro 2012: 13). Al desarrollar la vida de Valente y su familia en el cruce de múltiples fronteras, físicas y psicológicas, Sada confirma que el retorno al lugar de origen es imposible. Porque la violencia afecta a quien la ejerce y a quien la sufre, pero más —no nos engañemos— a aquellos que cruzan una y muchas fronteras para tener algo más que una mano adelante y otra atrás.

Si tanto la violencia como el poder son estrategias que buscan neutralizar inquietantes otredades o la libertad de los otros, y si la violencia aniquila al otro precisamente porque está dirigida al portador de una interioridad o a las comunidades o sistemas poseedores de una interioridad compartida (Han 2016: 103-110), la narrativa mexicana fronteriza del siglo XXI nos insta a combatirla desde nuestra propia trinchera intelectual. Aunque representamos la otredad en los Estados Unidos por hablar español, por nuestro aspecto físico, porque nuestros acentos extranjeros se asocian con la ilegalidad o porque culturalmente —hay que decirlo— no encajamos en el plan estratégico de hacer que “América” sea *great again*.

Bibliografía

- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (2009): “Frontera”, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ciudad de México: Instituto Mora/Siglo XXI, pp. 106-11.
- BOURDIEU, Pierre (2012): *La dominación masculina*. Joaquín Jordá (trad.). Barcelona: Anagrama.

- BUDE, Heinz (2017): *La sociedad del miedo*. Alberto Ciria (trad.). Barcelona: Herder.
- ECHVERRÍA, Bolívar (2008): “La ‘modernidad americana’ (claves para su comprensión)”, en Bolívar Echeverría (ed.), *La americanización de la modernidad*. Ciudad de México: UNAM/Centro de Investigaciones sobre América del Norte/Era, pp. 17-49.
- (2006): “De violencia a violencia”, en *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Era, pp. 59-80.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (2016): *Ensayos sobre las discordias*. Francesc Rovira et al. (trads.). Barcelona: Anagrama.
- ESTRADA, Oswaldo (2012): “Si muero lejos de ti... Carlos Fuentes y el dilema de los inmigrantes”, en *Ventana Abierta*, 33, pp. 25-28.
- (2013-2015): “Pobre del pobre que al cielo no va... Daniel Sada y las fronteras del sueño americano”, en *Ventana Abierta*, 35-38, pp. 182-88.
- (2015): *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros.
- (2017a): “‘Paso del Norte’: Juan Rulfo a orillas del Río Bravo”, en Pedro Ángel Palou y Francisco Ramírez Santacruz (eds.), *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (en el centenario de su autor)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 23-36.
- (2017b): “‘Cuerpos solo cuerpos’: violencias de género entre fronteras y versos”, en *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7, pp. 93-101.
- (2018): “Escribir en tiempos violentos o en las fronteras de McOndo y USA”, en Oswaldo Estrada, McCrack y los destinos de la literatura latinoamericana. Valencia: Albatros, pp. 157-70.
- FOUCAULT, Michel (1972): *The Archeology of Knowledge*. A.M. Sheridan Smith (trad.). New York: Pantheon.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005): *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario (2013): *Faustina*. Ciudad de México: Era.
- HAN, Byung-Chul (2016): *Topología de la violencia*. Paula Kuffer (trad.). Barcelona: Herder.
- HERNÁNDEZ, Alejandro (2013): *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. Barcelona: Tusquets.
- HERNÁNDEZ, Tosca (2002): “Descubriendo la violencia”, en Roberto Briceño-León (ed.), *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 57-75.

- HERRERA, Yuri (2010): *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica.
- LUISELLI, Valeria (2016): *Los niños perdidos*. (Un ensayo en cuarenta preguntas). Prólogo de Jon Lee Anderson. Ciudad de México: Sexto Piso.
- MONGE, Emiliano (2015): *Las tierras arrasadas*. Ciudad de México: Random House.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- (2008): “¿Cómo se dice OK en inglés? De la americanización como arcaísmo y novedad”, en Bolívar Echeverría (ed.), *La americanización de la modernidad*. Ciudad de México: UNAM/Centro de Investigaciones sobre América del Norte/Era, pp. 97-120.
- (2009): “México en 2009: la crisis, el narcotráfico, la derecha medieval, el retorno del PRI feudal, la nación globalizada”, en *Nueva Sociedad*, 220, pp. 42-59.
- MORAÑA, Mabel (2012): “El afecto en la caja de herramientas”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 313-37.
- ORTIGAS, José Ramón (2015): “Heterotopías mexicanas: representaciones de la violencia contra los migrantes centroamericanos indocumentados”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros, pp. 99-113.
- ORTUÑO, Antonio (2013): *La fila india*. Ciudad de México: CONACULTA y Océano.
- ROTKER, Susana (2000): “Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)”, en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, pp. 7-22.
- SADA, Daniel (2012): *El lenguaje del juego*. Barcelona: Anagrama.
- SAID, Edward W. (2002): *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP.
- SERRATOS, Francisco (2014): *Bordeños*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- VILLORO, Juan (2012): “Adiós, Daniel”, en *Luvina*, 66, pp. 12-14.
- (2015): “La alfombra roja: comunicación y narcoterrorismo en México”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros, pp. 31-42.
- VOLPI, Jorge (2008): *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2009): *El insomnio de Bolívar*. Buenos Aires: Debate.

- ZAVALA, Oswaldo (2013): "Daniel Sada (México, 1953-2011)", en Will H. Corral, Juan E. De Castro and Nicholas Birns (eds.), *The Contemporary Spanish American Novel. Bolaño and After*. New York: Bloomsbury, pp. 72-76.
- (2017): *Volver a la modernidad. Genealogías de la literatura mexicana de fin de siglo*. Valencia: Albatros.
- (2018): *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad de México: Malpaso.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.

II

La recepción de las literaturas latinoamericanas en el siglo XXI

Blues Brothers: crisis, identidad y nación en la narrativa hispanoamericana de España en el siglo XXI

DANIEL MESA GANCEDO
Universidad de Zaragoza

El análisis de la eventual influencia de la crisis en la narrativa hispanoamericana que trata de España (o más bien amerispánica¹) del siglo XXI tiene al menos dos caras. Por un lado, sería preciso analizar las circunstancias materiales que han condicionado la circulación de textos y autores entre las dos orillas desde 2009, y que parecen definir un panorama escindido, marcado por la recurrente queja de incomunicación y por una dinámica editorial paradójica (o quizá solo complementaria): un notable proceso de concentración en macrogrupos (singularmente Penguin Random House, que absorbió a Alfaguara en 2015) simultáneo a una proliferación de sellos independientes, que siguen volviéndose hacia los autores latinoamericanos como fuente de eventual renovación. Con relación a los años inmediatamente anteriores, salvo casos excepcionales, la última década ha supuesto una ralentización del desembarco en España de autores y textos lati-

1 Para el alcance de este término, véase Mesa Gancedo 2012.

noamericanos, o al menos el fenómeno se ha dado con una discreción mucho mayor que en el momento anterior, en que solían copar premios y catálogos. La circulación transatlántica —a juicio de no pocos de los actores implicados— se ha restringido, y aunque sigue percibiéndose movimiento hacia y desde el interior de los grandes conglomerados editoriales, que con vocación expansionista quieren incorporar corpus ingentes de textos en la esperanza de encontrar al “mejor novelista de su generación”, lo cierto es que el aspecto del paisaje editorial contemporáneo es también el de una acumulación de “campos de refugiados” donde se mueven discreta, casi anónimamente a veces, autores que no han sido todavía detectados o que incluso han querido escapar de las fronteras imperiales de aquellos conglomerados para ir a la búsqueda (siempre azarosa) de sus lectores.

Pero el tema de la crisis tiene, desde luego, otra vertiente mucho más —definitivamente— literaria, que es la que interesa explorar aquí: esas historias de la crisis (y de las identidades (y de las imágenes) colectivas. A estas alturas del siglo XXI ya van acumulándose trabajos teóricos que nos han enseñado la importancia del concepto de “crisis” como metáfora y tropo narrativo (basta ver las referencias de Calvo Carilla y Carabantes o de Meiner y Veel). También ha recibido bastante atención la repercusión de la crisis en la novela española (Claesson 2019) o en otros contextos nacionales como el argentino (Pons, Griesse, González 2008). Pero me parece que todavía no se ha explorado lo suficiente el reflejo de esa circunstancia extratextual y contextual en la escritura hispanoamericana de España,² esa narrativa amerispánica a la que me he referido en otra ocasión, y por ello conviene ahora fijar sobre ella el foco, al menos para invitar a explorar —en otra ocasión— si estamos ante un discurso que pudiera vincular —melancólica, indignada, fraternalmente— la producción de ambas orillas.³

2 En Claesson no hay ningún trabajo específico sobre la inmigración en la novela y el tema de la crisis en relación con Latinoamérica aparece solo muy accidentalmente: “[...] la novela española de la crisis no tiene nada que ver con la novela colombiana de la crisis, cuyos caracteres y propósitos estéticos son muy diferentes. La narconovela sería la novela mexicana de la crisis, y así hasta el infinito” (Vicente Luis Mora: “El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica”, en Claesson 2019: 166-167).

3 Algunos aspectos interesantes de una relación a menudo considerada “asimétrica” han sido explorados someramente por Sánchez López (2016).

(Meta)Crisis y (meta)relato: hacia la constitución de un corpus

Cabe advertir, de entrada, que un análisis exhaustivo de la cuestión debería atender no solo a textos publicados en España o por autores residentes en España. Sería preferible —dada la virtualidad, digamos, diaspórica de la metáfora de la crisis— considerar la referencia geográfica como un *topos* simbólico que en ocasiones puede presentarse simplemente como un *locus* aspiracional o, simétricamente, un *punto de fuga*. Al decir “narrativa hispanoamericana de España” se define a la vez un lugar de enunciación y un lugar del enunciado, que parece sugerir cierta estabilidad. Y, sin embargo, el lugar de autores y lectores es —obviamente— móvil: algunos autores aún no han llegado aquí cuando escriben *de aquí*; otros se han ido ya cuando lo hacen o tal vez cuando el lector llega a ellos. Incluso, metafóricamente, el lector puede llegar a ese relato transmigráfico, simultáneamente desde varios lugares (textos) que a su vez son (emergen aquí y allá en momentos y formatos diferentes) y entre los que se mueve con un mapa precario.

A esa circunstancia coyuntural acaso inevitable debe añadirse otra que afecta de modo específico a los textos que podemos denominar “relatos de la crisis”. Si asumimos que el propio concepto de “crisis” es una metáfora narrativa, en la medida en la que constituye un relato que busca dar sentido a una determinada situación (Meiner y Veel 2012), puede deducirse que los textos que incorporan la crisis como *tema* contribuyen también —de un modo singular— a la construcción de la crisis como *relato*: escribir *sobre* la crisis es, en sí, una acción, un momento del “gran relato” de la crisis, un gesto que ocupa un lugar en esa trama (por lo general, anticlimático, resolutivo) y que, en no pocas ocasiones (los textos más explícitos), se presenta como “útil”, denuncia o revelación, que puede (*a fortiori* pretende) contribuir a modificar, si no el propio “estado de cosas”, al menos esa misma trama y llevarla a su desenlace (hacer de un relato de terror y resignación, una alegoría de la resistencia y del renacimiento o, por qué no, una farsa carnavalesca que ponga en cuestión lo *dado*).

Sea como sea, a la hora de elegir los textos que constituirán el corpus de mi análisis, solo he establecido un límite cronológico (novelas publicadas entre 2009 y 2018, ambos incluidos)

y un rasgo temático difuso: que esos textos dieran cabida, de un modo u otro, a cuestiones relacionadas con la crisis y las tensiones identitarias entre Hispanoamérica y España.⁴ En ese sentido, han parecido muy representativas tres novelas como *Tiempo de encierro* (2013) del peruano-venezolano Doménico Chiappe, *La librería quemada* (2014) del peruano Sergio Galarza o *Transterrados* (2018) de la colombiana Consuelo Triviño. Las tres encaran de modo muy explícito la situación de algunos latinoamericanos en España en un periodo de crisis profunda: Chiappe realiza una vehemente denuncia del problema de los desahucios; Galarza construye un fresco costumbrista postmoderno marcado por la precariedad laboral, emocional y cultural; y Triviño elabora una profunda reflexión sobre la crisis de la identidad del sujeto migrante, sobre un pretexto argumental de carácter policíaco. Las tres novelas se centran en personajes ya instalados desde hace tiempo en España y adoptan un enfoque realista, en ocasiones cercano al didactismo (no son pocos los discursos explicativos que ralentizan la acción).

4 Ese rasgo temático hace que los textos elegidos, de hecho, se ubiquen entre 2012 y 2018, como si la cuestión de la crisis hubiera necesitado de algún tiempo para pasar a los textos. Por otro lado, todos los autores considerados viven o han vivido en España y hablan de esa experiencia amerispánica. No obstante, se ha puesto entre paréntesis, como he dicho, el lugar de publicación de los textos, pues algunos no han circulado todavía en España o solo lo han hecho (por ahora) en formato electrónico (una circunstancia que, sin duda, está modificando el campo). Además, se ha obviado la atención a la narrativa breve, que puede rastrearse, además de en mi propio acercamiento previo (Mesa Gancedo 2012), en antologías “centrípetas” —escritas desde España— como las de Carrión 2013 y Chiappe 2014 y 2017, en otras “centrifugas” —que recogen experiencias migrantes desde un determinado país—, como la argentina *Pasaje de ida* (VV.AA. 2018). Tampoco se han tenido en cuenta aquí recopilaciones de crónicas directamente relacionadas con la experiencia migrante, como *Permiso de residencia*, de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero (2013) o *Barcelona inconclusa* del argentino Laureano Debat (2017), libros muy diferentes en su propósito y su realización —y aun en su circulación—. Por último, quedan fuera también algunas novelas que, publicadas en el periodo, se refieren inequívocamente a la experiencia migrante todavía a finales del siglo xx y no incorporan, pues, el tema de la crisis: *La profesora de español* (2005) de la argentina Inés Fernández Moreno, *Atlántico* de la uruguayaya Andrea Blanqué (2006) —ninguna publicada en España—, o *La paz de los vencidos* del peruano Jorge Eduardo Benavides (publicada en Lima en 2009 y en España en 2014). La bibliografía crítica al respecto es todavía bastante exigua, aunque ya parece despertar interés académico (Arribas 2018).

También cuenta la historia de un “residente” la novela *Será mañana* (2012) del mexicano Federico Guzmán Rubio, pero en este caso desde una perspectiva fantástica (y por lo tanto excéntrica a todo el corpus): el protagonista es un personaje inmortal que ha atravesado todas las revoluciones del siglo xx y pretende —poco antes de perder su inmortalidad— hacer estallar otra revolución en el Madrid de 2011.

Por otro lado, en estas cuatro novelas el componente metaliterario es explícito: el protagonista de Galarza quiere escribir una novela sobre César Vallejo (cuyo modelo vital querría replicar, lejanamente); la narradora de Triviño es periodista y elabora un proyecto sobre inmigración del mismo título que la novela; la protagonista de Chiappe colabora con una artista multimedia y relata fragmentariamente el argumento de una serie de televisión inventada —que constituye uno de los vectores alegóricos de esta novela—, así como también se transcribe lo que parece el diario de los primeros tiempos en Madrid de su marido peruano-venezolano; por fin, el protagonista de *Será mañana* incorpora el componente metaficcional, porque decide escribir su autobiografía, que podrá leerse fragmentariamente (de un modo, a veces atropellado).

Las cuatro novelas adoptan también una narración multifocal (a veces no muy consistente, sin embargo), con predominio de la tercera persona, pero ese aspecto parece subordinarse a la intención didáctica ya mencionada, a veces incidiendo en un patetismo alegórico (el relato de la crisis como “catástrofe”) que puede llegar a lastrar el relato. Solo Guzmán Rubio y de forma más contenida Galarza, incorporan un enfoque ocasionalmente paródico: el primero contrapunteando en algún momento el motivo de la revolución permanente, con el remedo hiperbólico de su retórica; el segundo, mostrando hábitos ridículos de algunos personajes secundarios para sabotear la explotación a que los somete la librería en que trabajan. En ambos casos, sin embargo, el contraste menoscaba la ya de por sí difícil unidad de relatos polifónicos y fragmentarios.

Si este primer grupo de textos lo integran relatos centrados en la experiencia de la “estancia”, otro conjunto notable de novelas subraya el dinamismo de la ida y la vuelta, y la instalación o residencia aparece apenas como un momento, más o menos largo, pero siempre inestable y precario. Son títulos como *Mediocristán es un país tranquilo* (2014) del colombiano Luis Noriega; *No voy a pedirle a nadie que me crea*

(2016) del mexicano Juan Pablo Villalobos (que mereció el premio Herralde); *Perro de ojos negros* (2016) de la peruana María José Caro; *Movimiento único* (2018) del argentino Diego Gándara; o *Aquí solo regalan perejil* (2018) del colombiano Luis Luna Maldonado.⁵

En estas novelas España aparece primero como un destino, más o menos utópico, al que en casi todos los casos los protagonistas se dirigen por motivos más o menos literarios (convertirse en escritores, hacer una tesis);⁶ pero por diversas razones deberán corregir o modificar ese proyecto. En todos los casos, también, son relatos de formación, en ocasiones escorados hacia la picaresca, y, en su mayor parte —salvo Caro y Gándara⁷—, explotan decididamente la vena paródica del relato de la crisis (la crisis como “oportunidad” o “transformación”).

A pesar de la segmentación provisional que he propuesto, vinculada al grado de instalación de los personajes y al enfoque general de la trama, no puede postularse una correspondencia biunívoca entre estancia y patetismo o entre nomadismo y parodia.⁸ Los vectores se cruzan y, desde luego, se encontrarán cuestiones relacionadas con la estancia tratadas desde el punto de vista paródico, así como también habrá cuestiones relacionadas con personajes en tránsito que adquieran una modulación patética. Es preciso mencionar, por último, que el corpus podría ampliarse con textos de producción —y primera difusión— extrapeninsular y orientación distinta, pero que señalan algunas consonancias de partida para estudiar esa fraternidad melancólica que mi acercamiento postula.⁹

5 Estas dos últimas se publicaron en España en 2019 (Alfabetia y Alfaguara, respectivamente).

6 Solo el protagonista de Luna Maldonado está libre de esa motivación, aunque, inevitablemente, se revela como un consumado narrador oral.

7 En este sector del corpus, las de Caro y Gándara son primeras novelas, lastradas por un componente autobiográfico muy evidente, en nada atenuado por recursos ficcionales de los que sí hacen gala Villalobos o Noriega (más logradas “autoficciones”, si cabe decirlo).

8 Es el momento de señalar que para la organización del corpus y la propuesta de lectura me dejo inspirar de modo laxo por las orientaciones, mucho más complejas, sobre la teoría de los géneros literarios que elabora Luis Beltrán en varios lugares (especialmente en 2017).

9 Pienso, por ejemplo, en la farsa derivada también de una crisis en la vivienda en Argentina que relata Cabezón Cámara en *Romance de la negra rubia* (2014) o en el ambicioso ejercicio de explicación de la crisis global que pone en

“¿Quiénes somos?”

Las cuestiones relacionadas con la estancia en el país extraño son muy recurrentes en todas estas novelas: problemas relacionados con la experiencia migrante, con los tópicos, estereotipos y prejuicios identitarios o con las semejanzas y diferencias culturales y lingüísticas configuran una narrativa cercana al costumbrismo postmoderno. Desde un planteamiento serio, la dureza de la vida del inmigrante, el sentimiento de extranjería y la consiguiente crisis de la identidad del sujeto atraviesan y articulan las novelas de Chiappe y Triviño. En este último caso, la cuestión adquiere un llamativo significado alegórico a la hora de interpretar el sentido del suceso principal del relato (un crimen y su elucidación): el acusado se encuentra “dividido entre el de allá y el de aquí” y llega a atribuir la pérdida de conciencia que le impide saber si es culpable o inocente a esa condición escindida: “Por luchar contra la nostalgia acabé rechazando mis orígenes, fui perdiendo identidad. No me refiero a un documento, sino a la sustancia del ser. No sé si a ese despojamiento deba atribuir la pérdida de conciencia” (Triviño 2018: 181). El crimen de responsabilidad incierta parece resultar menos importante que la traición a la propia identidad, que merecería castigo, casi como un reconocimiento —en el plano trascendente— de un tópico social del que se hace eco explícito Chiappe: “Leer en el periódico que el ministro del interior culpa a los extranjeros por el repunte de la delincuencia” (Chiappe 2013: 229). El inmigrante es siempre un “cuerpo extraño” y radicalmente desahuciado, su condena es la errancia: “Pensar: Siempre he sido, y seré, un extranjero. No hay adónde regresar”, dice Maelo también en *Tiempo de encierro* (Chiappe 2013: 184).

marcha Jorge Volpi en *Memorial del engaño* (2014). Una perspectiva global —sin atender directamente a la cuestión de la crisis, pero sin poder evitarla como telón de fondo— es la distopía del uruguayo Gabriel Peveroni, *Los ojos de una ciudad china* (2016), recorrida por personajes migrantes, en un contexto de trastorno de todos los valores (y no solo económicos). En torno a esos relatos podrían también orbitar otros que postulan una imagen “aspiracional” de España, como *plus ultra* siempre postergado (y finalmente desplazado por la propia ficción): sin salir de Uruguay, es algo que se ve en *Hispania Help*, de Mercedes Estramil (2009).

No obstante, las aporías del desarraigo admiten a veces un tratamiento satírico. La vivencia del inmigrante puede verse también como una fatalidad que prueba que el mundo está mal hecho y que el sujeto debe arreglárselas en él como sea. El habitante del *Mediocristán* de Luis Noriega ha sido capaz de entender, por ejemplo, España como un avatar accidental de su utopía particular: “Fracaso era también mi estación de destino, pero de camino allí me detuve en *Mediocristán*, y descubrí que era un país tranquilo” (Noriega 2014: 9). Ese reconocimiento permite vivir, a diferencia de lo que les pasa a “los idiotas convencidos de que viven en otro país, cuando no en otro planeta” (123). De hecho, la única forma posible de abandonar ocasionalmente ese país es por la vía de la ficción: “Cuando realizo excursiones fuera de *Mediocristán*, escribo libros” (101), pero ese camino también tiene sus riesgos, porque puede llevar a creer “que la realidad es una ilusión y el saber, creencia, y la historia, ficción” (90), argucia con la que mucha “intelligentsia *mediocristaní*” justifica el quedarse en un sofá leyendo novelas, con la idea de que es “el lugar ideal para conocer el mundo” (90) y puede desactivar, por lo tanto, la energía cinética que mueve al migrante.

Así las cosas, cuando el discurso se enfrenta al estereotipo¹⁰ es el momento en el que se hace más evidente la alternativa entre el modo narrativo con el que el relato va a transcribir la experiencia *amerispánica*. No es extraño incurrir en el lamento más o menos patético o melodramático cuando se descubren (supuestamente) “aspectos insospechados de la inmigración”, para vehicularlos didácticamente hacia el lector: “El sacrificio inútil de las mujeres, la frustración de los trabajadores, la desorientación de los jóvenes, los recursos de los niños ante la exclusión y el acoso que sufren a veces en el colegio, la voracidad de la maquinaria que los exprime y abandona cuando han perdido todo”, como leemos en *Transtrados* (Triviño 2018: 259). El migrante se sacrifica aquí, porque —tópicamente— también se sacrificaba allá, como reconoce el protagonista de *Tiempo de encierro*: si en Madrid hay que “esperar a las diez a que abran los comercios”, en la Caracas que él abandonó ya a las seis de la mañana había grandes filas para el transporte

10 Para este enfoque teórico, hay que remitir, al menos a los trabajos de Amossy y Herschberg, Beller y Leerssen o Lie, Mandolessi y Vandebosch.

público, pero todo ese “esfuerzo individual”, allá, como aquí, se va solo en la subsistencia y ese parece ser un “misterio del subdesarrollo” (Chiappe 2013: 98).

Pero esa especie de planteos deja más a menudo su lugar en estas novelas a la sátira del prejuicio. Juan Pablo Villalobos tematiza explícitamente la cuestión y, en lugar de tratar de enseñar algo al lector, prefiere señalarle “la primacía de [sus] prejuicios [...] sobre el contenido del texto en la producción de significados” (2016: 52). Por eso, en su propio texto hay ironías sobre la identidad inmigrante desde el comienzo, cuando al protagonista, recién llegado a Barcelona, lo marcan como un inmigrante atípico: “Un locutorio, repitió, ¿no sabes lo que es? Ni pareces inmigrante” (Villalobos 2016: 28). Pero es que, en su caso, la desafortunada magnitud de su propia experiencia apenas le permite reparar en su condición de extranjero; serán otros personajes, como su novia, mientras ignora la verdadera razón de su estancia en España, quienes detecten la xenofobia o las diferencias entre inmigrantes.

El estereotipo y el prejuicio, no obstante, funcionan simétricamente, y la ironía seguirá siendo el mejor modo de revelarlo: la madre del protagonista de la novela de Villalobos, incluso ante el peor de los desenlaces, es capaz de escandalizarse porque “fue una sorpresa muy desagradable descubrir que incluso en Europa hay gente sin clase, gente corriente, vulgar, sin cultura” (Villalobos 2016: 267). Españoles xenófobos y vulgares los hay (sin pizca de ironía) también en las novelas de Galarza o Gándara, pero Villalobos sabe que además son nada autocríticos y que su discurso se inserta en una tradición de siglos y así, citando a Fray Servando Teresa de Mier (sobre quien la protagonista está haciendo su tesis doctoral), recuerda que “No se puede decir la verdad de España sin ofender a los españoles” (Villalobos 2016: 54). Una idea que asume (y potencia) el protagonista de *Mediocristán* cuando los considera hipócritas o, directamente, delincuentes, sin excluir el sarcasmo antiestereotípico más ofensivo: “En España al saco y corbata se lo llama ‘traje’, pero nadie, por fortuna, espera verte enfundado en uno si careces de ambiciones delictivas. Y si las tienes, ni siquiera tienes que comprarlo: te lo regalan” (Noriega 2014: 22) y aquí “la familia [es] el monopolio de una Iglesia cuyo deporte preferido es organizar marchas por el derecho a la vida de todo puñado de células que pueda convertirse, de acuerdo con la volun-

tad de Dios y la leyes de la madre naturaleza, en carnecita de cura pedófilo. (España, en ese sentido, no ha dejado de ser la reserva espiritual de Occidente)” (27).¹¹

La vida en el “primer mundo” admite también una entonación bucólica: la “vida plácida” permite relajar los “reflejos” de supervivencia con los que el migrante ha crecido en su lugar de origen, lo que no siempre es positivo, como refleja —una vez más irónicamente— el protagonista de *Mediocristán* (Noriega 2014: 71). Por lo general, cuando el enfoque no es paródico, esa transformación equivale a una “mejora”, como muestra reiteradamente la protagonista de *Perro de ojos negros*, cautivada por un Madrid cuyos edificios son más “abiertos” que los de Lima (Caro 2016: 8), sus parques “más concurridos”, sus bibliotecas “puntos de encuentro” (32)... En ese contexto el sujeto no puede sino manifestar su expectativa eufórica: “En Madrid puedo creer que soy mejor” (Caro 2016: 51).¹²

La construcción de la identidad narrativa encuentra otro territorio típico en los usos idiomáticos que las novelas reflejan: todas incluyen reflexiones metalingüísticas, subrayados de las diferencias, que actúan como indicios de la transformación del sujeto migrante. Desde ese punto de vista, *No voy a pedirle a nadie que me crea* es seguramente una de las más ricas, puesto que incorpora a la acción una multiplicidad de registros verdaderamente inusitada (españoles,

11 Dada la ambientación en Barcelona de varias de estas novelas que adoptan el enfoque paródico, un lugar específico merecería la sátira de los estereotipos catalanes: quejicas, inamistosos, cobardes, para el protagonista de Luna Maldonado (60, 79, 258-259); falsamente modernos e infatuados para el de Noriega y los de Villalobos: “Barcelona podría llegar a ser la mejor ciudad del mundo si, para empezar, no estuviera repleta de cretinos, locales y forasteros, que están convencidos de que es, efectivamente, la mejor ciudad del mundo” (Noriega 2014: 31); “Es una combinación letal, [...] por un lado los boludos que vienen a vivir acá y esto les parece más lindo que Disneylandia, y por el otro los boludos de los catalanes, que como no conocen nada dicen que Cataluña lo tiene todo, mar y montaña, y se creen que viven en el paraíso” (Villalobos 2016: 55).

12 No obstante, su perspectiva a veces se contamina por una especie de exotismo turístico arcaizante (quizá como el que padece la madre del Juan Pablo de Villalobos), que suena también, quizá involuntariamente, irónico: “En Madrid, no iremos a malls. Si quieren comprar algo, que sea en Gran Vía” (Caro 2016: 56).

catalanes, mexicanos, argentinos, italianos, chinos, magrebíes..., incluso algún perro que parece hablar en un catalán demasiado cerrado para un latinoamericano). La diferencia en la semejanza es objeto de ironía¹³ y no falta el reclamo imposible (por subjetivo) de propiedad y pureza, como en la novela de Caro, donde una anciana limeña se queja de “cuánto le disgusta el acento español. ‘Nosotros los peruanos no tenemos dejo y son ellos la madre patria. ¡Habrás visto!’” (2016: 28).

La lengua, como elemento de identidad, sirve para discriminar: el protagonista de Galarza, es, desde el punto de vista peninsular, quien lo expresa de un modo más crudo, pues dice “[detestar] el sonido de las lenguas raras de los inmigrantes” (154) y no le importa demasiado “la geografía de los acentos” (154). Desde el punto de vista del inmigrante, los cambios léxicos serán indicios de una transformación que puede también marginarlos: así una amiga de la protagonista de *Perro de ojos negros* “habla de Madrid con esa deformación exagerada del acento que hemos dejado de compartir y que únicamente soporto en Luciana” (Caro 2016: 74) o el protagonista de *Mediocristán* cuando vuelve a Bogotá se queja: “Decir ‘coche’ en lugar de ‘carro’ es para mi amigo la prueba de que ahora soy español: ¡joder!” (Noriega 2014: 107). Y, justamente, “Exclamar ¡joder! en vez de ¡coño!” (144) o “Decir tonto, en lugar de *gafó*. *Cutre*, y no *chimbo*” (181) son para el protagonista venezolano de Chiappe indicios de su mutación. La cuestión lingüística es siempre un aspecto delicado que afecta singularmente a la verosimilitud de los relatos y merecería un análisis más extenso que el que aquí puedo dedicarle.¹⁴

13 “Un elevador que hace honor a su nombre subiendo para arriba, como le gusta decir a las lumbreras de este país redundante” (Villalobos 2016: 216). El mismo ejemplo —desde el lado serio— aparece en Triviño: “Enseguida cayeron pullas sobre el uso y la norma lingüísticos. Muchos nos reprocharon a los nativos los ‘a por’ y los ‘subir para arriba’” (2018: 32).

14 Cuando un personaje se identifica demasiado con una palabra (“boludo”, en el caso del argentino de Villalobos) vira hacia la caricatura, lo mismo que cuando insiste en explicar las peculiaridades idiomáticas a su interlocutor (y así al lector), como hace insistentemente el protagonista de *Aquí solo regalan perejil*. Pero, por otro lado, la inconsistencia léxica puede poner en riesgo la estabilidad del punto de vista: así, el narrador en tercera persona de la novela de Chiappe aspira a un registro neutro, más bien peninsular (puesto que se sitúa muy cerca de la conciencia de la protagonista española), pero en alguna ocasión comete

“¿Cuándo fue el gran estallido?”

Las cuestiones relacionadas directamente con la crisis económica son más difíciles de satirizar, aunque esa perspectiva no falta en las alusiones a la corrupción política y policial en la novela de Villalobos o en la sátira del estado del bienestar (mediocristaní) que elabora Luis Noriega, dándole de entrada una modulación generacional que no excluye el cinismo, y que se dirige contra “los insatisfechos que no fueron ni lo que querían ser ni lo que podían ser, una generación que para tener a quién echarle la culpa ha tenido que abandonar la comodidad del ámbito familiar y tomar un curso rápido de política de cafetería sobre la falta de oportunidades y las mentiras del Estado del bienestar” (Noriega 2014: 8). Esa supuesta crítica mediocristaní, en el fondo utópico-cínica,¹⁵ encuentra respuesta seria, pero ocasional, en textos como el de Caro (“Hablan de la crisis económica y de cómo España se está volviendo un país tercermundista. Me pregunto si realmente entienden la magnitud de lo que dicen”, Caro 2016: 60) y contrapartida elegíaca en la imposible arcadia pretecnológica que añora —una vez más, con resabios pedagógicos— la protagonista de la novela de Chiappe: “a veces extraño los rasgos personales que se pierden, unificados por los formatos estándar de los programas. Se ha perdido la costumbre de la escritura a mano [...]. Creo que quienes colocan un ordenador en cada pupitre no son conscientes de hasta qué punto imponen la cultura ciborg” (Chiappe 2013: 208-209). La crisis es, pues, una crisis de valores, mediada por la tecnología, que se suma a la crisis económica, para producir la catástrofe. Los protagonistas de Chia-

deslices que solo pueden atribuirse al “autor real”: “Empuña el lampaso” (238; en lugar de la “fregona”, además con transcripción fonética —en lugar de “lampazo”—). Algo parecido le ocurre a la narradora de Caro, que de forma incongruente y aparentemente involuntaria usa en la misma página términos peruanos (“bocatoma”, en lugar de “boca de metro”) y peninsulares (“petado”) además de cierto desliz toponímico en alguien que cree conocer Madrid (“plaza del Sol”, todo en la p. 57).

- 15 Ese discurso cínico, no obstante, domina la perspectiva del narrador: “En Mediocristán no trabajas para labrarte un futuro: trabajas para comer, beber y follar, y, con suerte, para decir que has comido, bebido y follado en lugares exóticos por todo el planeta. Los bancos no necesitan muchos argumentos para convencernos de que el crédito es una buena religión” (Noriega 2014: 33).

ppe y los de Galarza son víctimas de esa “crisis económica en que está sumida la población mundial y sobre todo España, este país desarticulado y dividido en que vivimos” (Chiappe 2013: 17). Se ven abocados a la precariedad laboral, al desempleo y al desahucio. Pero si en Chiappe aún alienta una cierta posibilidad de resistencia épica privada —que acaso transforme las cosas—, en Galarza la crisis desata la insolidaridad y las rencillas entre empleados (157), la desgana y el sálvese-quien-pueda.

El mundo de la crisis es, pues, un mundo dañado y genera en los personajes daños psíquicos: depresión, paranoia, delirios criminales o destructivos. En la novela de Triviño el transterrado es un trastornado: aunque no lo recuerda, no le parece inverosímil haber sido causante de una muerte violenta, dada la transformación radical que le ha provocado la inmigración. En la novela de Chiappe, la trastornada es la española casada con el transterrado: mientras este sale al mundo a buscar un nuevo alojamiento, ella se encierra en casa y revela indicios paranoides.¹⁶ En ambos casos, el trastorno del personaje parece pretexto para un discurso didác-

16 Está convencida de que los medios ocultan “información sobre los responsables de la gran crisis que vivimos” (Chiappe 2013: 19); piensa también que el propio idioma de la crisis es una manipulación por parte de la industria editorial: “[...] ¿te sientes indignada? —Sublevada, airada, rebelada, amotinada. Pero indignada no es la palabra correcta. Enervada [sic], mejor. —¿Por qué? —Me niego a definirme a partir de la estrategia de marketing de una editorial poderosa, que aprovechó la concentración en la plaza [15 M] para vender un libro [Indignaos] que nadie allí había leído” (154). Cree encontrar explicación trascendente a la crisis en documentos iconográficos de la antigüedad: “—En el Vaticano hay unos frescos del beato Angelico. San Sixto da dinero a San Lorenzo para que dé limosna. Ya entonces pasaba lo que ahora. Sixto recauda, lo da a los suyos que mantienen su fuerza gracias a la mendicidad de los empobrecidos, que nada más tienen para sobrevivir. No es piedad. Es política financiera” (154). En estos lugares “didácticos”, Chiappe se acerca al discurso —por otra parte muy diferente— de Volpi en *Memorial del engaño* (2014), su particular explicación de la crisis mundial, también rica en ejemplos y en lecciones de economía de largo alcance, como la que no puede evitar introducir Chiappe en sus páginas: “Keynes, que era miembro de la delegación británica [en el tratado de Versalles], advirtió que [sic] si se quería ordeñar a Alemania, no se le [sic] debía arruinar y, para reactivar el comercio y la producción, debían anularse las deudas y promover créditos estatales para asegurar una paz duradera. El gobierno de Estados Unidos se opuso y, al poco, ocurrió la Segunda Guerra Mundial” (Chiappe 2013: 182).

tico, del que difícilmente parecen poder librarse los textos que convierten la crisis en el centro de su trama.¹⁷ Por eso no resulta extraña la postulación de una resolución del conflicto en términos de purificación alegórica: en la novela de Chiappe, la casa va a verse rodeada por un incendio, pero no sucumbirá (ni la casa ni su ocupante), y la resistencia permitirá un (re)nacimiento. La novela de Sergio Galarza apunta desde su título (*La librería quemada*) a una análoga ceremonia lustral, pero en este caso solo será una hipótesis imaginaria: incendiar la librería sería un acto de rebeldía pero también una autoinmolación simbólica en un lugar de máxima visibilidad, para que, metonímicamente, destruyera la ciudad y el orden de las cosas: “Dirán que lo correcto habría sido inmolarsé en las oficinas centrales, pero yo quiero morir en la Gran Vía, en el centro de esta capital que se viste con ropa de usar y tirar, lee novelas gordas que no caben en ningún bolso y se parece cada vez más a una franquicia de comida rápida” (Galarza 2014: 61). No habrá, sin embargo, incendio real y la rebeldía se queda en la mente del protagonista, aprendiz de escritor al fin y al cabo.

En cambio, la destrucción real del estado de cosas es el propósito que justifica la vida del protagonista de *Será mañana*: está convencido de que en el Madrid de 2011 se dan las circunstancias objetivas para renovar el impulso revolucionario que ha sostenido su vida centenaria. No importa que quizás tenga que ser una revolución “protagonizada por ancianos” (Guzmán Rubio 2012: 20), víctimas de los recortes del gobierno, ayudados por sus “cuidadoras ecuatorianas y peruanas”. Más pragmático, en el centro mismo de la novela, el protagonista intenta un levantamiento de los desempleados, pero no se dirige a los inmigrantes, sino “a los trabajadores españoles puesto que los latinoamericanos difícilmente podrían

17 El recurso al diálogo de la protagonista con el feto que lleva en su interior apenas disimula que el destinatario de todos esos discursos es el lector, que, así, inevitablemente, termina infantilizado, casi como la propia protagonista, encerrada como el feto en su propia casa (la identificación es explícita en la novela): “Así vivo, hija mía, así vivo desde que me habitas” (Chiappe 2013: 237). La novela de Triviño termina dirigiéndose también explícitamente a un “tú” inidentificado, que no ha aparecido anteriormente y que resulta imposible no identificar con el lector: “Te entrego estas páginas para que juzgues si merecía la pena dar voz a los verdugos que manejan los hilos de la trama y juegan con las vidas ajenas” (260).

imaginar mayor paraíso social que cobrar varios cientos de euros por no trabajar” (155). La diferencia numérica entre españoles e inmigrantes en la cola a la que arenga no es significativa y esos inmigrantes se le revelan, irónica, pero también patéticamente, como una masa alienada que no responde a sus consignas: “Mire, señor, explica el serrano, no se lo tome a mal, pero nosotros los sudacas ya tenemos bastante mala fama acá en España como para que aparte nos anden tachando de comunistas” (157). Despechado, este revolucionario eterno abandonará su propósito, considerando hasta qué punto el sistema ha corrompido a sus víctimas: “Quizás el actuar como fascistas los haga sentirse más españoles. Qué se puede esperar de sudamericanos que al año ya cecean” (159). Estos relatos, entonces, muestran cómo la crisis es un monstruo que todo lo devora: contarla no acerca su final; por el momento, tan solo revela algunos de sus perfiles más agresivos.

“De dónde venimos? ¿Adónde vamos?”

La condición inestable del sujeto migrante queda subrayada en los relatos que tematizan explícitamente la cuestión de la ida o la vuelta, la salida, la llegada y el eventual retorno. Por lo general, el impulso de partida es eufórico o melancólico: hay un proyecto expansivo que se realizará en el nuevo espacio o bien se trata de una huida de condiciones de vida precarias. La tematización del retorno es menos frecuente y suele implicar un tono elegíaco: de fracaso o resignación.

En la mayoría de los casos considerados el motivo para la salida del lugar de origen es literario. Unos quieren conocer a Bolaño y (como el chileno) indagar en la vida de otra oscura escritora (Gándara); otros pretenden escribir una novela sobre la vida de César Vallejo (Galarza) o bien una tesis doctoral sobre escritores en ciernes (Caro) o sobre los límites del humor en la literatura latinoamericana del siglo xx (Villalobos). Cuando no ocurre así, cuando los personajes salen huyendo de la precariedad y buscando un mundo mejor (Chiappe, Triviño) o cuando solo lo hacen por su soberana voluntad de aventura (Guzmán Rubio, Luna Maldonado), al llegar a España se convierten en narradores: llevan un diario (Chiappe), escriben en un periódico y proyectan un ensayo

(Triviño) o, simplemente, cuentan oralmente su peripecia vital durante una larga noche (Luna) o en una autobiografía fragmentaria (Guzmán).

En cualquier caso, ninguno de esos personajes parece experimentar las dificultades de ingreso que condicionan la migración real. Solo en los relatos más volcados hacia el patetismo (Triviño, Chiappe) se recuerdan al pasar los episodios de eventual humillación en la aduana o, si el enfoque es más paródico (Luna), las gestiones en la embajada española parecen un mero trámite para entretener la espera mientras se verifica la confirmación del contrato falso que permitirá al protagonista seguir su carrera de contrabandista en Barcelona. Si el viaje tiene motivaciones literarias, las dificultades desaparecen: bien porque el personaje es de ascendencia española (Gándara) y puede experimentar la rara sensación de “‘volver’ a un lugar donde no había nacido” (Gándara, 138),¹⁸ bien por su condición de estudiantes (Caro, Villalobos). En definitiva, todos los protagonistas parecen cumplir una sentencia de Bolívar, que el protagonista de Luna Maldonado recuerda al salir de la embajada: “la única cosa que se puede hacer en América es emigrar” (2019: 271).¹⁹

El movimiento inverso, el retorno, es en estas novelas menos frecuente. Algunos ni se lo plantean, por haber roto todo anclaje con su país natal (Galarza) o porque han asumido que el exilio es un viaje de dirección única, tanto si resulta exitoso, como —sobre todo— si conduce al fracaso (Triviño). La ruptura de lazos siempre se da, aunque se descubra tarde: “Ahora estoy convencido de que no hay retorno. El que partió lo hizo definitivamente” (Triviño 2018: 193). Y por eso la narradora de *Transterrados* concluye fatalista: “Alguno que regresó a su tierra [...] quizás lo haya lamentado [...]” (266).

Hay situaciones, en cambio, que pueden forzar el deseo de regresar: la extorsión insoportable y la amenaza física (en el caso de una protagonista de *Transterrados*, pero también en la novela de

18 Es algo en lo que coincide con la protagonista de otra novela “aspiracional” que, a pesar de esa facilidad “legal” para emigrar mantiene siempre España como horizonte utópico: *Hispania, help* de la uruguaya Mercedes Estramil.

19 En la carta al general Juan José Flores (9/11/1830) [https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Bolívar_al_general_Juan_José_Flores_\(1830\)](https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Bolívar_al_general_Juan_José_Flores_(1830)) (13/5/2019).

Villalobos). En ninguno de esos casos, no obstante, se verificará el regreso, pues la amenaza funciona como recurso narrativo (usado de muy diversa forma, ciertamente) que reorganiza la trama.

Cuando en alguno de estos relatos el retorno llega a producirse los motivos pueden ser luctuosos (la muerte del padre, en Chiappe) o festivos (un nacimiento, en Noriega; una boda, en Caro) o meramente neutros (visitar a la familia, en Gándara); en todo caso obedecen a un tirón de las “cuerdas emocionales” (Caro 2016: 58) y, en principio, serán retornos momentáneos, que ratifican la voluntad de partir definitivamente: “El reencuentro con la patria fue un trauma del que no me repuse hasta que el avión que me trajo de nuevo a España aterrizó en Barajas” (Noriega 2014: 39). En todos los casos, ese trauma pasa por un reconocimiento que tiene algo de siniestro, como expresa el mismo protagonista de Noriega: “El Pasado es el país del que nunca te has ido, el país en el que siempre estás de vuelta” (128). De un modo un tanto irónico, otro protagonista colombiano, el Abilio de la novela de Luna, parece confirmar esa ley: de hecho, él es el único que parece enfrentarse a un regreso definitivo, lo que constituye el pretexto argumental de su relato (¿por qué va a dejar Barcelona y se demora toda una noche en contarle su historia a un camarero Chino?). Tras tanta palabrería, la solución es simple; su pasado (delictivo) le ha atrapado y lo devuelve al punto de partida: “Tanto querer venir para terminar deseando irme. Tanto querer salir de allá para que el imán infalible me regrese a la matriz, donde todo empezó, donde está la luz que conozco, donde huele a lo que huelo yo” (Luna Maldonado 2019: 169). Resulta curioso que los dos protagonistas colombianos terminen resumiendo su peripecia en una paráfrasis de Julio César. El delincuente Abilio concluye: “Vine, vi y salgo vencido. Llegué con mucho y regreso sin nada. Nada me retiene y algo me estará esperando. Nadie me extrañará y algunos aún me añoran. Gano y pierdo” (282). El más cínico y desencantado protagonista de Noriega anota: “Mi historia se resume en un vine, vi y volví” (Noriega 2014: 39), pero en este caso, puesto que no hay prueba de que decidiera quedarse en Colombia, el regreso podría leerse como el inevitable eterno retorno a las confortables fronteras de Mediocristán. Para todos estos transmigrafistas parece imposible, en suma, dejar de ser lo que son.

“Back to that same old place”²⁰

Llegados a este punto, parece posible, en nuestro caso también, volver sobre algunos lugares que han ido quedando como referencias dispersas en el análisis. Creo, para empezar, que la lectura de relatos que incorporan la crisis en su trama permite reparar en el hecho de que la ficción es un mecanismo poderosísimo para construir y (de) construir la propia condición metafórica de la crisis. Esa circunstancia, sin duda, está relacionada con el hecho de que muchas de estas narraciones se construyen incorporando elementos metaliterarios o, incluso, evidentes niveles figurales que proyectan el relato hacia la alegoría. Partiendo de un planteamiento, por lo general, realista, los relatos de la crisis contemporánea, desde el punto de vista amerispánico, no eluden asumir rasgos de relato (neo)costumbrista, y, en ese sentido, adoptan dos modulaciones básicas (quizá inevitablemente): la parodia o el patetismo. En un caso, se busca ridiculizar las circunstancias que convierten el mundo de la crisis en un mundo dañado; en el otro, se incorpora un componente didáctico que aspira a denunciar la distorsión y revelar elementos de defensa para sobrevivir en ese mundo. Cuando el relato de la crisis se cruza con el relato de la migración, resulta relevante también considerar la relación de esas modulaciones genéricas con el propio dinamismo de las tramas: los relatos “de residencia” son, por lo general, más patéticos que los relatos de “desplazamiento”, que suelen conceder más espacio a la parodia. En estas páginas apenas se ha realizado un ejercicio de “detención”, fijando en la lectura textos que en su mayoría tal vez no acaben de constituir un “género” definido, que acaso queden como síntoma coyuntural de una situación que todavía no termina de narrarse y que espera relatos provenientes de más sitios...

20 Quizás no sea demasiado tarde para señalar —antes de concluir— que este epígrafe proviene del famosísimo blues “Sweet Home Chicago” (de Robert Johnson, 1937) —incluido, obviamente, en la no menos famosa película a la que le he usurpado el título para llamar la atención sobre mi trabajo—. Los otros tres epígrafes vienen del celeberrimo himno del grupo gallego Siniestro Total “¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos?” (Letra y música de Julián Hernández, incluido en su LP *Menos mal que nos queda Portugal*, DRO, 1984).

Bibliografía²¹

- AMOSSY, Ruth y Pierrot ARME HERSCHBERG (eds.) (2010): *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- AMPUERO, María Fernanda (2013): *Permiso de residencia. Crónicas de la migración ecuatoriana a España*. Quito: La Caracola.
- ARRIBAS, Alicia (2008): *Representations of Latin-American Immigration to Spain in the Late Twentieth and Early Twenty-First Century Narrative and Cinema*. Tesis Doctoral. Western Michigan University.
- BELLER, Manfred y Joep LEERSSEN (eds.) (2007): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017): *Genvs: genealogía de la imaginación literaria: de la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.
- BENAVIDES, Jorge Eduardo (2009): *La paz de los vencidos*. Lima: Alfaguara
- BLANQUÉ, Andrea (2006): *Atlántico*. Montevideo: Alfaguara.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2014): *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia (epub).
- CALVO CARILLA, José Luis e Isabel Carabantes de las Heras (eds.) (2011): *Estéticas de la crisis: de la caída del muro de Berlín al 11-S*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- CARO, María José (2016): *Perro de ojos negros*. Lima: Alfaguara (epub).
- CARRIÓN, Jorge (ed.) (2013): *Emergencias: doce cuentos iberoamericanos*. Avinyonet del Penedés: Candaya.
- CHIAPPE, Doménico (2013): *Tiempo de encierro*. Madrid: Lengua de Trapo.
- CHIAPPE, Doménico (ed.) (2014): *Huellas en el mar*. 6 vols. Miami: Suburbano (epub).
- (ed.) (2017): *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*. Madrid: Demipage.
- CLAESSON, Christian (2019): *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata.
- DEBAT, Laureano (2017): *Barcelona inconclusa*. Avinyonet del Penedés: Candaya.
- ESTRAMIL, Mercedes (2009): *Hispania Help*. Montevideo: HUM.

21 En el caso de los libros consultados en versión electrónica (epub), se ha utilizado para su lectura la aplicación Mantano Epub Reader para Android, que indica la paginación, y a ella remiten las referencias en el cuerpo del trabajo.

- FERNÁNDEZ MORENO, Inés (2005): *La profesora de español*. Buenos Aires: Alfaguara.
- GALARZA, Sergio (2014): *La librería quemada*. Avinyonet del Penedés: Candaya (epub).
- GÁNDARA, Diego (2018): *Movimiento único*. Buenos Aires: Seix Barral (epub).
- GONZÁLEZ, Carina (2014): “Villas rodantes: Espacios y sujetos del neoliberalismo en el cine y la narrativa argentina”, en *Romance Notes*, 54(1), pp. 83-93.
- GRIESSE, James M. (2013): “Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro’s *Las viudas de los jueves*”, en *Latin Americanist*, 57(4), pp. 57-72.
- GUZMÁN RUBIO, Federico (2012): *Será mañana*. Madrid: Lengua de Trapo (epub).
- LIE, Nadia, Silvana MANDOLESSI y Dagmar VANDEBOSCH (eds.) (2012): *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Bern: Peter Lang.
- LUNA MALDONADO, Luis (2019): *Aquí solo regalan perejil*. Barcelona: Alfaguara.
- MEINER, Carsten y Kristin Veel (2012): *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Berlin: De Gruyter.
- MESA GANCEDO, Daniel (ed.) (2012): *Novísima relación: narrativa amerispánica actual*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- NORIEGA, Luis (2014): *Mediocristán es un país tranquilo*. Bogotá: Literatura Random House (epub).
- PEVERONI, Gabriel (2016): *Los ojos de una ciudad china*. Montevideo: HUM.
- PONS, María Cristina (2008): “Neoliberalismo y producción cultural: Reflexiones sobre la ‘explosión cultural’ argentina post-crisis del 2001”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 40 (en línea).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2016): “Asimetrías literarias transatlánticas un balance del cambio de siglo”, en *CiberLetras* (37). <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v37/sanchez.htm> (20/5/2019).
- TRIVIÑO, Consuelo (2018): *Transterrados*. Valencia: Calambur.
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2016): *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.
- VOLPI, Jorge (2014): *Memorial del engaño*. Madrid: Alfaguara (epub).
- VV. AA. (2018): *Pasaje de ida: Una antología de escritores argentinos en el extranjero*. Buenos Aires: Alfaguara.

Marca y resistencias: la (in)visibilidad de la nueva narrativa brasileña en España¹

SOLEDAD SÁNCHEZ FLORES
Universidad de Granada

A comienzos de siglo Brasil se erigió protagonista de una reconfiguración política y económica dentro de la escena mundial, de la que se hacía eco en 2009 la revista *The Economist* (“Brazil takes off”) colocando al país en su portada y augurando que en los próximos años pasaría a convertirse en la quinta potencia económica del mundo. Este nuevo posicionamiento tuvo como consecuencia un aumento de su visibilidad en los medios de comunicación y un impulso de las políticas culturales, como la concesión del Mundial de Fútbol de 2014 y las Olimpiadas de Río de Janeiro en 2016, dos de los eventos culturales más mediáticos a nivel internacional. No obstante, en 2013 *The Economist* (“Has Brazil blown it?”) colocaba de nuevo en portada a Brasil para poner en cuestión aquellas afirmaciones que el mismo medio había difundido años atrás. A pesar de

¹ El presente artículo deriva de algunas reflexiones y conclusiones desarrolladas en la tesis doctoral “El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo XXI”, defendida en diciembre de 2019 por la Universidad de Granada.

estas fluctuaciones, el efímero impulso económico y la visibilidad internacional tuvieron consecuencias en el desarrollo de una serie de políticas culturales que buscaban promover la literatura brasileña fuera de sus fronteras. Por un lado, proyectos auspiciados desde Brasil, como el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior, que recibió un gran impulso económico a partir del año 2011 (Rissardo y Magri 2015). Y por otro lado, proyectos a nivel internacional que, mediante la colaboración de instituciones brasileñas, colocan al país en el centro de la escena literaria: bien mediante eventos como la Feria del libro de Frankfurt (2013) y el Salón del Libro de París (2015), que tienen a Brasil como invitado de honor; o bien mediante corpus como el de *Granta* realizado en 2012, donde se elegía a los 22 mejores jóvenes narradores brasileños. Cierta sector de la crítica descubre una influencia directa entre muchas de estas políticas internacionales y un cambio en la forma de recepción de la literatura brasileña a nivel internacional, que se demuestra en la construcción de una “marca país” (Magri, 2014; Villarino, 2014 y 2016). Mientras Villarino ve las ferias internacionales —principalmente la de Frankfurt— como una suerte de “aduanas”, “escaparate” o “escalón (no aislado)” donde se juegan posiciones económicas y simbólicas internacionales (2016: 21-92); Magri insta a preguntarnos por los efectos que tiene la construcción de una determinada marca en el proceso de exportación y recepción de su literatura:

Trata-se de trazer ao debate o momento em que o Estado investe pesadamente, querendo fazer uma marca, e de tentar perceberem que termos se dá a recepção da nossa literatura e de como [...] tenta tornar visível alguns dos seus traços. Trata-se sobretudo de tentar ler a porção que se mantém invisível e de como ela estabelece tensão com a outra, a visível em termos transnacionais (2014: 45).

Siguiendo la estela de estas propuestas, nos preguntamos cuáles son aquellos rasgos que construyen y (de)marcan a la literatura brasileña en su proceso de recepción en el espacio español; asimismo, es importante valorar cuál es el impacto de este tipo de políticas culturales en el proceso de visibilización de unos rasgos y literaturas en detrimento de otras que se resisten —parcial o totalmente— a esa recepción.

Claves de recepción para la literatura brasileña del siglo XXI

Gallego Cuiñas en su introducción al monográfico *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)* propone un marco teórico fundamental para entender muchos de los procesos que definen a la literatura latinoamericana en el nuevo siglo. De entre todos los aspectos que la autora desarrolla nos interesa detenernos en dos principales claves, en cuya articulación detectamos una estrecha relación. Por un lado, la noción de *gatekeeper*, que ella reformula —con Marling (2016) y Thompson (2012) como horizontes teóricos— en tanto dispositivo de mediación dentro del sistema mundial, que influye ya no solo como aduana, escaparate o escalón internacional, como señalaba Villarino (2016), sino en la “percepción y formación del gusto; así como en los mecanismos de consagración” (Gallego Cuiñas 2018: 3). Por otro lado, Gallego Cuiñas nos descubre la articulación de lo que ella denomina “marcas de distinción” literarias como efecto de la ideología capitalista, que las produce como forma de “nutrir un mercado ávido de novedades, es decir, de deseabilidad” (2018: 3). Esta denominación de “marcas de distinción” nos recuerda a las llamadas por Bourdieu “señas distintivas”, es decir, aquellas características que determinan los nombres de escuelas, nombres propios, grupos y estilos artísticos, y que adquieren su importancia en tanto “producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, ‘hacerse un nombre’, un nombre propio o un nombre común” (Bourdieu 1995: 237). Ahora bien, para el autor estas señas distintivas serían en realidad “falsos conceptos”, ya que, aunque sirvan como “instrumentos prácticos de clasificación” y cumplan la función de “signos de reconocimiento”, apuntan a “las más superficiales y las más visibles de las propiedades atribuidas a un conjunto de obras o de productores” (1995: 237). Gallego Cuiñas, al igual que Bourdieu, también problematiza el término “marca de distinción” utilizando la noción de “nuevo” como paradigma: nueva literatura latinoamericana —en nuestro caso, nueva literatura brasileña— como marca literaria que se articularía sobre unos cimientos cuya liquidez vacía su propio significado y cuya reformulación —lo nuevo nuevo— ha terminado por consumirse a sí misma. Lo nuevo —en tanto marca de distinción— se articularía como “categoría zombi” —en el sentido que Bauman lo define—: conceptos que están hoy vivos y

muertos al mismo tiempo (2002: 12); muertos porque, como Gallego Cuiñas argumenta, “la historiografía literaria nunca es lineal y lo actual no es nuevo —en todo caso lo serían los nombres de los escritores, no sus obras— ni unívoco”; y vivo porque sigue funcionando como estrategia estrechamente vinculada a la deseabilidad del mercado editorial (Gallego Cuiñas 2018: 2).

Su significado etimológico (Corominas 1987: 381) reafirma las propuestas de Gallego Cuiñas y abre nuevas vías de significación al presentar una doble acepción, económica e identitaria.² Por un lado advertimos que es un término estrechamente ligado a la circulación comercial de un producto que se señala para no ser confundido con otros en su exportación: “Del it. *marcare* ‘señalar una persona o cosa (esp. una mercancía) para que se distinga de otras’” (Corominas 1987: 381). En este sentido, podríamos entender la literatura brasileña desde su exportación y circulación, como un producto determinado por el mercado sobre el que se construye una marca en aras de distinguirla de otros productos literarios y otros momentos de su tradición literaria. No obstante, si atendemos a su otra acepción, notamos que esta distinción queda estrechamente vinculada a una cuestión identitaria que se enuncia y construye a través de esa marca. No es solo una forma de transacción económica, sino también una suerte de transacción simbólica donde se gesta un proceso de construcción identitaria, una identidad establecida mediante la determinación de un límite o frontera: el término “marca” significa originalmente “territorio fronterizo”, como demuestra la raíz que comparte con palabras como “comarca”, “marquesado”, “mar-

2 MARCAR, 1488. De origen germánico; *probte.* Del it. *marcare* ‘señalar una persona o cosa (esp. una mercancía) para que se distinga de otras’, y este seguramente del longobardo *MARKAN, comp. el alem. ant. *merken* ‘atender, anotar’, anglosajón *mearcian* ‘señalar con una marca, anotar’. DERIV. Marca ‘señal’, etc., 1570; en el sentido de ‘territorio fronterizo’, 1495, viene del bajo latín de Francia, donde procede de otra acepción de la misma familia germánica; comarca, h. 1540; comarcar, princ. S. xiv; comarcano, S. xvi; demarcar, 1599, demarcación, 1611; marqués, h. 1340, de oc. ant. marqués en el sentido de ‘jefe de un territorio fronterizo’; marquesa; marquesado, 1479; marquesina, 1869. Marco (moneda), 1026, es antiguo germanismo, más autóctono en España, y procedente de la acepción de ‘signo’, pasando por la de ‘patrón ponderal de la moneda’. Marquetería, del fr. *marqueterie*, deriv. de *marqueté* ‘taraceado’. CPT. Margrave del alem. *markgraf*, cpt. de *mark* ‘frontera’ y *graf* ‘conde’ (Corominas 1987: 381).

qués”, “marco”, “demarcar”, “demarcación”, todas ellas palabras que apuntan hacia una frontera o límite (Corominas 1987: 381). Aunque “marca” se refería en un sentido original a una frontera territorial, también podríamos entenderlo aquí como un límite identitario, que nos recuerda a la ontología del cuerpo propuesta por Nancy, para el que el mundo sería pensado como espaciamiento de los cuerpos, que son concebidos en su materialidad, cuerpos que están expuestos no como masas o concentraciones —ya que ese estado anularía al propio cuerpo—, sino como “cuerpos extraños”; el cuerpo se concibe en su separación con otro cuerpo, se construye como un extraño al “otro”, el cuerpo es en el límite que lo define: “límite —borde externo, fractura, intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia” (Nancy 2003: 18). Sin pretender adherirnos aquí a la metodología de Nancy, sus reflexiones nos iluminan en la consideración de “marca” —marca literatura brasileña— como aquella seña/límite/frontera que se constituye en referencia a un “otro”, es decir, la literatura no es absoluta sino fronteriza, y la marca o frontera de la literatura brasileña sería aquel significado que la hace diferente —extraña— a otros cuerpos literarios. Hablar, por tanto, de “marca” en un sentido eminentemente comercial constreñiría su significado, ya que, aunque puede ser la circulación y exposición internacional la que impulse la (de)marcación, su principal motivación no es únicamente la de mercantilizar un producto sino la de construir una identidad distintiva en ese espacio de circulación comercial.

No es trivial que Gallego Cuiñas (2015) en su análisis sobre la novísima novela argentina apunte directamente a la noción de marca como clave fundamental a la hora de preguntarse por la conformación de una identidad literaria nacional en el siglo XXI: “¿cuál es la marca nacional de una novela?, ¿el lugar de nacimiento del autor?, ¿el contexto donde se desarrolla?, ¿el estilo?, ¿la editorial donde publica?” (2015: 7). La autora nos recuerda que este tipo de interrogantes han sido impugnados por críticos como Canclini al considerarlos estériles e improductivos dentro de un contexto globalizado. No obstante, Gallego Cuiñas insiste de nuevo en preguntarse por la marca del autor y su relación con la identidad nacional: “En mi opinión, no es baladí que se consuma como “literatura argentina” lo que se “dice”, se vende, como “literatura argentina”, ya que “esa marca apunta a un determinado modo de

lectura, a un uso de la lengua, y a la inserción en un mercado u otro”; es decir, la identidad ya no depende “de la vida del autor, ni de su incardinación geográfica, sino de políticas de mercado que dictan la pertenencia a un campo cultural” (2015: 7). Esto es, la categoría de marca nacional se articula de forma porosa, líquida, como una “categoría zombi” —en el sentido que Bauman lo articula (2002)—, en tanto sigue funcionando como parte de una institución mercadológica donde su existencia se sostiene sobre la distinción y deseabilidad de ese producto literario sobre otros. Si bien no orillamos las afirmaciones de críticos que, como Canclini, defienden la esterilidad de estos interrogantes, ya que pueden conducir a *impasses* identitarios y comunitarios como efecto de un contexto globalizado, eso no nos lleva a obviar la existencia de identidades literarias. De este modo, la noción de “marca” funciona aquí como herramienta teórica —que a pesar de las contradicciones que implica— nos ayuda a cartografiar procesos de recepción y de construcción literaria en circulación. Suscribimos, pues, las afirmaciones de Gallego Cuiñas: “No se trata aquí de reflexionar sobre la identidad desde un enfoque esencialista, sino de plantearla como una narración histórica al albur de la tradición” (2015: 7). La noción de “marca” sirve como dispositivo de identificación y exposición literaria temporal y espacial, de modo que no será lo mismo el significado de la marca “literatura brasileña” en el siglo xx que en el siglo xxi, y no será igual el significado “literatura brasileña” en Brasil, en España o en cualquier otro espacio de recepción. En ese proceso de (re)significación y (de)marcación literaria es donde los *gatekeepers* adquieren una función determinante. Llama la atención cómo la articulación de ciertos *gatekeepers* en la segunda década del siglo xxi tuvo efectos directos en la exportación de una literatura brasileña signada por una marca que se alejaba de aquella que hasta el momento había definido el horizonte de expectativas internacional sobre la literatura brasileña.

Por un lado, es paradigmático el ejemplo de la revista *Granta* como *gatekeeper* o dispositivo de mediación de “literatura mundial”, cuando en 2012 decide hacer una selección de los mejores jóvenes novelistas brasileños. Cabe contextualizar que *Granta* había puesto en marcha la política del “Best of Young...” por primera vez en 1983 cuando hace un corpus de un conjunto de escritores británicos como vitrina de una nueva generación de autores que habían per-

manecido ocultos por un sistema editorial anclado en la tradición. La política iniciada por *Granta*, como un motor de activación y renovación del mercado literario, acabó convirtiéndose en un proyecto creador y consagrador de literaturas, debido al éxito y valor internacional que tuvieron muchos de los escritores a los que impulsó en sus inicios, y que legitimaron su criterio seleccionador. Cada diez años la revista fue repitiendo la exitosa fórmula, añadiendo a su proyecto a “los mejores” americanos desde 1996 en adelante; en 2010 la revista hace un tomo especial dedicado a los mejores escritores en lengua española; y en 2012 hace lo propio con Brasil. A diferencia de lo que ocurría con el tomo sobre lengua española, *Granta* no aúna en un mismo corpus a los autores de lengua portuguesa, sino que decide poner en un lugar protagónico a Brasil, como centro de emanación literaria que en los últimos años está experimentando una renovación cuya calidad —uno de los criterios de selección principales— la hacen merecedora de un tomo concreto. La introducción ofrecida por los editores hace un retrato de esta nueva generación, que se condensa en la siguiente afirmación:

The work of the twenty young Brazilian writers selected as the Best of Young Brazilian Novelists is deeply rooted in their experience and culture, even if it may not be reflected in the manner expected. The stories here do not convey an image of an idealized, tropical nation.

This is a generation less interested than those that have preceded it in the question of a Brazilian identity. For many years this identity was often defined through a return to the land or to the ‘authentic’ Brazil, where the search for cultural origins could be made outside the corrupting influences of the world at large. Young Brazilian writers are not especially concerned with parsing what derives from within and what comes from outside. Sons and daughters of a nation that is more prosperous and open, they are citizens of the world, as well as Brazilians (Feith y Ferroni 2012: s.p.).

Esta reseña sobre los autores que —debemos recalcar— son, según su criterio, *los mejores novelistas* de una nueva generación literaria brasileña, no es la única que viene significando a la literatura brasileña del siglo *xxi* en términos similares. Así, el periódico *El País* (Ballesteros, 2014) se hace eco del corpus de *Granta* y de la Feria del Libro de Frankfurt en un artículo en el que diseña un retrato de esta nueva literatura brasileña, a la que describe como: “Joven, blanca, urbana y de clase media. La última generación de escritores brasile-

ños se distancia del exotismo y cultiva una narrativa cosmopolita y global”. Y añade más adelante:

[...] está claro que se puede hablarse [sic] de una nueva literatura entre los nacidos después de los años 70, muy alejada del regionalismo y del costumbrismo de sus mayores, de moda tras la independencia del país. A despecho del cliché del exotismo, la diversidad y la multiétnicidad asociadas con el gigante suramericano, la nueva narrativa brasileña podría estar ambientada en París, Londres y Madrid y, de hecho, lo está (Ballesteros 2014: s.p.).

El artículo, que coloca como foto de portada una imagen del *stand* de Brasil en Frankfurt, no solo menciona a algunos de los autores que aparecen en el tomo de *Granta* como representantes de esa nueva generación,³ sino que significa su literatura de forma muy similar a como lo hacía la revista. Ambas reseñas presentan una literatura que se aleja de una tradición literaria descrita a partir de la búsqueda de una identidad nacional, que ha tendido hacia diversas formas de regionalismo naturalista, estética que ha sido analizada en profundidad por Flora Süssekind (1984), y que se caracteriza principalmente por la representación y construcción de una identidad propiamente nacional. Este naturalismo ha conducido a un horizonte de expectativas internacional sobre lo que debe ser la literatura brasileña, en gran medida como influencia de una marca país elaborada durante la época de Vargas, a través de la difusión de un tipo específico de literatura regional, que Candido identifica con el surgimiento de una “autoconsciência de subdesarrollo” (1989: 141-142). Esa marca país surge a partir de inversiones en la proyección internacional de un tipo específico de literatura regionalista que, al tiempo que destaca elementos de la naturaleza y cultura brasileña como reivindicación identitaria, critica aquellas políticas que llevaron a Brasil a convertirse en un país subdesarrollado política y económicamente. Gustavo Sorá (2003) hace un exhaustivo análisis del proceso de exportación de esa literatura regionalista y menciona algunos de los autores que

3 Algunos de esos nombres son Antonio Prata, Carola Saavedra, João Paulo Cuenca, Cristiano Aguiar, Luisa Geisler, Emilio Fraia, Laura Erber, Carol Bénsimon, Tatiana Salem Levy. Tan solo dos autoras, Claudia Tajés y Beatriz Bracher, son puestas como ejemplo de esa nueva generación a pesar de no haber formado parte del corpus de *Granta*.

se convertirían en representantes de esa marca literaria nacional: José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado y José Lins do Rego, autores unidos por sus orígenes, todos ellos descendientes de propietarios rurales nordestinos venidos a menos (Sorá 2003: 104). Este panorama contextualizaría el tipo de literatura que comenzaba a fraguarse como marca nacional: “pobres desarraigados del interior nordestino [...] como locus que, por alejarse de las costas propicias a la influencia europeizante, escondía lo auténticamente brasileño” (2003: 105). Según las investigaciones realizadas por Sorá, este tipo de literatura fue legitimada e impulsada por una serie de políticas de difusión cultural a través de las que “se monopolizó toda expresión simbólica que exaltara el orgullo por lo nacional” (2003: 105). No es casualidad que autores como Gustavo Sorá para el caso de la recepción en Argentina (2003) o Agnes Rissardo para el caso de la francesa (2013) identifiquen una presencia destacable de autores regionalistas, principalmente de Jorge Amado, a lo largo de todo el siglo xx. Una situación paralela se da en España si tenemos en cuenta que el primer autor en ser publicado en España es uno de los regionalistas que Sorá menciona dentro de dicha marca nacional, José Lins do Rego, y que cuatro de los autores brasileños más publicados en España a lo largo del siglo xx practican diferentes formas de naturalismo (Süssekind 1984) o de regionalismo, según las diferentes etapas de aquello que Candido califica como “autoconsciencia de subdesarrollo” (Candido 1989): Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa y Rubem Fonseca —si lo consideramos como un neorregionalista urbano o naturalista urbano de los 70 (Süssekind 1984)—.⁴ Sería la literatura de estos autores a la que *El País* se refiere cuando habla de un cliché exótico, diverso y multiétnico del que se aleja la nueva literatura, que podría situarse en grandes capitales como París, Londres o Madrid —como si en dichas ciudades no cupiera el exotismo, la diversidad o la multiétnicidad—.

4 Estos datos han sido obtenidos a partir de la elaboración de un corpus de los autores brasileños que han sido publicados en España, tomando como principal fuente de información la base de datos del libro del Ministerio de Educación. Según estos datos, algunos de los autores más publicados serían: Jorge Amado (57 publicaciones), Rubem Fonseca (11), Machado de Assis (9), Guimarães Rosa (8). Para un análisis más detallado de estos datos puede consultarse la tesis doctoral “El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo xxi”, leída en diciembre de 2019 en Granada.

Si tomamos como referencia la introducción de *Granta* y el artículo de *El País* —que bebe de forma directa de este corpus y del evento de Frankfurt (2013)—, vemos una serie de características similares en la definición de una nueva literatura brasileña: el alejamiento de ciertos clichés exóticos debido a un desinterés de representación nacional identitaria; por otro lado, el surgimiento del interés por una literatura que es calificada como “cosmopolita” por *El País* (Ballesteros 2014) y una suerte de “literatura mundial” por *Granta* —“they are citizens of the world, as well as Brazilians (Feth y Ferroni 2012: s.p.)—. Ahora bien, es necesario hacer una revisión de las significaciones que se esconden tras estos términos, que son los que vienen repitiéndose en la definición de una nueva marca literaria brasileña con respecto a otra propia del siglo xx. Solo así podremos determinar cuál es realmente el elemento de ruptura con respecto a la tradición brasileña anterior y si hay puntos de fuga que se resistan a esas nuevas formas de significación propias del siglo xxi.

Del exotismo al cosmopolitismo

La existencia de un elemento exótico como marca definidora de una estética regionalista propiamente brasileña ha sido analizada desde diferentes perspectivas por la crítica brasileña. El propio Candido (1989) en su teorización sobre la novela regionalista identifica la existencia de un “otro” marginalizado como objeto narrativo, que era retratado desde perspectivas pintorescas y positivas —en un primer regionalismo— y desde una actitud crítica y de protesta que retrataba los efectos del mal gobierno de Brasil sobre ciertas zonas del nordeste —en un segundo regionalismo—. Para el autor la novela regionalista ha sido normalmente configurada a partir de un distanciamiento paternalista entre el autor y el objeto de la narración, que se da sobre todo mediante el uso de la tercera persona, con la pretensión —en algunos casos como consecuencia de un inconsciente ideológico— de desmarcarse del “otro” marginado al que convierte en objeto narrativo (Candido 1989: 212). También Süsskind, aunque no se refiere de manera directa al término “exótico”, identifica en el naturalismo regionalista un reduccionismo que podríamos considerar como causa de aquella marca exótica que ha determinado el horizonte de expectativas internacional sobre

Brasil en el siglo xx: este tipo de estética presupone que “existe uma realidade uma, coesa e autónoma que debe captar íntegramente”, de este modo su discurso se caracteriza por el “ocultamiento da divisão, da diferença e da contradição” (1984: 39). Es decir, tanto en Candido como en Sússekind —aunque trabajan desde perspectivas diferentes— el naturalismo regionalista parece configurarse a partir de la reproducción de ciertos estereotipos. Así lo confirmarían también las investigaciones de Regina Dalcastagné (2015) en su análisis sobre la novela de violencia urbana, donde identifica una permanencia del elemento exótico: si para Candido el uso de la tercera persona potenciaba el estereotipo paternalista resultante del distanciamiento entre autor y objeto narrativo, para Dalcastagné la producción de estereotipos no tiene nada que ver con la primera persona o la tercera, ya que depende de las características que se aplican al “otro marginado” como personaje estereotipado y asociado a un cierto patrón.

Si nos guiamos por estas propuestas, podemos afirmar que la recepción literaria brasileña del siglo xx en España ha estado principalmente protagonizada por el elemento exótico —tanto el regionalista Jorge Amado como el brutalista Rubem Fonseca son dos de los autores más publicados en España en el siglo xx—. Pero esto, no obstante, no implica necesariamente que la literatura brasileña del siglo xxi no pueda ser significada en términos de exotismo, ya que hay un tercer elemento que no hemos tenido en cuenta: la recepción. Incluso si la propia voz marginal se narrase a sí misma, esa voz podría ser exotizada en el proceso de recepción a un espacio diferente de pertenencia, un espacio de pertenencia que puede ser geográfico —España— o social —clase media que lee a la voz marginal—. En este sentido, el exotismo se gestaría en el *extrañamiento* producido entre el emisor, el objeto narrativo y el receptor, cuyo horizonte referencial determina de forma fundamental la significación que adquiere cierta literatura en el proceso receptivo.

Ahora bien, teniendo en cuenta esta acepción de exotismo que pone en primer plano la cuestión receptiva, ¿podemos afirmar que esta nueva literatura cosmopolita se aleja de las antiguas marcas exóticas que la venían signando? Para ello, es importante, precisar a qué nos referimos cuando hablamos de nueva literatura cosmopolita. En este sentido es reveladora la propuesta elaborada por Mariano Sis-kind (2011), donde profundiza en el *extrañamiento* y disolución del

sujeto nacional como consecuencia de la globalización: “No se trata solo de tomar nota de que las tramas y los narradores de estas novelas viajan fuera de Brasil, sino, sobre todo, que sus viajes desencadenan en diferentes crisis identitarias” (Siskind 2011: 185); esto es, una literatura cosmopolita donde se manifiesta una suerte de disolución del sujeto en un contexto globalizado: “Un cosmopolitismo que es el signifiante de la imposibilidad de postular un sujeto seguro de su pertenencia a un mundo en el que no se reconoce” (2011: 189). Esto se puede ver en varias novelas que han sido traducidas en España en el nuevo siglo, como *Quizá* de Luisa Geisler o *Un billar bajo el agua* de Carol Bensimon —ambas seleccionadas por la revista *Granta*—. Estas novelas son cosmopolitas por presentar *impasses* situados más allá de cualquier espacio nacional. Aunque son novelas que suceden en Brasil, la identidad nacional no es el centro del relato, ya que la construcción identitaria recae sobre otros aspectos que revelan un lugar de enunciación de clase media urbana. No hay una crítica al estado de pobreza, hambre y analfabetismo como en ciertas novelas regionalistas del “sertón”, tampoco se narra la violencia urbana de las favelas, ni las desigualdades económicas, ni la criminalidad, ni los problemas derivados de esas marginalidades. No se narra a un “otro” de clase marginalizada. Se nos presenta a sujetos de clase media enfrentando los *impasses* propios de una clase social que está en Brasil pero podría estar en París, Londres o Madrid, como anunciaba el mencionado artículo de *El País* (Ballesteros 2014).

En *Un billar bajo el agua* de Carol Bensimon la muerte inesperada en un accidente de tráfico de Antonia genera un punto de inflexión para todos los personajes, que relatan su transición identitaria como afectación por la muerte de la protagonista. La novela se articula sobre una analogía de los espacios y las identidades de los personajes: el bar del billar demolido al final del relato simula la disolución de Antonia como eje de articulación del resto de los personajes que la (des)definen con cada nueva descripción que cada uno relata; por otro lado, la transición identitaria de los personajes tras la muerte de Antonia se palpa a través de la carretera como espacio de tránsito principal en casi todos los relatos, un *no lugar* (Augé 2000) que anuncia la imposibilidad de formar una identidad a partir de la afirmación de pertenencia a un lugar determinado. En *Quizá* de Luisa Geisler el cosmopolitismo se afirma en las descripciones antropológicas de una clase media blanca urbana, muchas veces enunciada

desde los adolescentes protagonistas, cuando emiten juicios de tipos humanos: “Los 11 son los peores”; “Hay chicas que saben demasiado a los 12”; “A los 14 empieza todo”; “Con 18, 19 espera que la gente sea madura y sepa lidiar con la vida” (2016: 85-86). Esta proyección de clase socioeconómica toma como eje central a la familia de Clarissa, pero la ficción se expande mediante escenas fragmentadas y discontinuas hacia otros personajes, voces narrativas, espacios y países, creando conexiones —que en un primer momento parecerían inconexas— entre unas identidades y otras, que superan cualquier barrera geográfica: por ejemplo, la presentación de una chica en Japón —lo sabemos porque paga en yenes— que se siente afectada por la sociedad de una forma que podemos asemejar a la de la protagonista: “Rarilla. La más rarilla del mundo. Se preguntó si había alguien en el mundo que, quién sabe, estuviera pensando lo mismo que ella en aquel preciso instante” (2016: 163).

Esta estética acude a una falsa idea de cosmopolitismo, ya que se convierte en un cosmopolitismo de clase. Es ahí donde se imprime el gesto de ruptura con respecto a la tradición anterior, al producirse la pérdida del elemento exótico en tanto emisor, objeto narrativo y receptor se situarían dentro de un mismo horizonte referencial. No se produciría pues, aquel extrañamiento propio de las novelas regionalistas o de violencia urbana donde el objeto de la narración era un “otro marginalizado”, donde el autor, el objeto narrativo y el emisor sí se situaban en diferentes espacios de pertenencia. En este sentido, podemos afirmar que hay una correlación entre la estética de la que se hace eco *Granta* o el artículo de *El País* y aquella que cierto sector de la crítica viene identificando desde comienzos de siglo (Siskind 2011; Resende 2014; Rissardo 2015).

No obstante, esta no es la única estética cosmopolita que ha venido teorizándose. Karl Erik Schøllhammer (2014) detecta un cosmopolitismo que no necesariamente evita o coloca en segundo plano a Brasil, un cosmopolitismo capaz de explicar al Brasil que emerge en un nuevo panorama globalizado. Según Schøllhammer esta literatura se explica por la proliferación de la condición periférica que emerge en la miseria en cualquier lugar y en la que se pone de manifiesto una alteridad cultural, racial y social “que se reintroduce en el corazón de la vivencia occidental cotidiana” que amenaza mediante la experiencia de la exterioridad la “jerarquía de los valores civilizatorios” (2014: 212). Lo podemos ver en el caso

de *Nuestros huesos* de Marcelino Freire, también traducido en España, al que Schøllhammer propone como ejemplo paradigmático. La novela narra el viaje de vuelta a la tierra natal del protagonista, un actor de teatro del sertón nordestino que emigra a São Paulo para librarse de las ataduras sociales que lo constreñían. En ese viaje de vuelta se produce una encrucijada identitaria: la necesidad de un regreso a las raíces que, tras la experiencia de la contemporaneidad encarnada en São Paulo, se han vuelto líquidas, quedando solo los huesos de aquello que un día fueron un cuerpo y un espacio vivos; no obstante, esas raíces no desaparecen sino que existen a partir de la memoria de esos huesos, que terminan adquiriendo voz propia —el protagonista en tanto cadáver que, como una suerte de Pedro Páramo, narra el retorno a sus raíces—. De este modo, como afirma Schøllhammer, “se ensaya una repetición de las historias de los protagonistas de la migración nordestina para las grandes ciudades”, gran tema de los años 50 y 60, no obstante, “ahora con el destino invertido, invita a una necesaria reflexión contemporánea de las cuestiones regionales y culturales de Brasil” (2014: 211).

La existencia de un “cosmopolitismo” que tiene como objeto narrar al Brasil dentro de un nuevo panorama globalizado abre nuevas formas de significación para la literatura brasileña reciente que *Granta* y el artículo de *El País* pasaban por alto: la existencia de un cosmopolitismo que no es de clase media, blanca, urbana y que sí se cuestiona la posibilidad de una identidad nacional propiamente brasileña en el siglo *xxi*. Esto pone de evidencia la forma de articulación de *gatekeepers* como *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt, dispositivos de (in)visibilización literaria a partir de los que se sacrifican ciertas literaturas en aras de reforzar una marca común.

(In)visibilización de una marca: formas de resistencias

El proyecto de creación de una marca “cosmopolita” para la literatura brasileña del siglo *xxi* da lugar a puntos de fuga que revelan la porosidad de la marca literaria en exportación. En un artículo del investigador Souto Salom (2014), donde analiza cómo ha sido (re)significada la literatura brasileña en diferentes ferias internacionales —la de Frankfurt en 2013 y la de Buenos Aires en 2014 princi-

palmente—, llega a la conclusión de que hay nuevas literaturas que vienen siendo denominadas recientemente por la crítica brasileña como “marginales” o “periféricas” que no están consiguiendo la misma visibilidad en el espacio internacional que otras literaturas pertenecientes a una clase media blanca. Asimismo, Souto Salom muestra las contradicciones de la marca que pretendía exportar Brasil con su eslogan de la Feria del Libro de Frankfurt en 2013: “Brasil: un país lleno de voces”. La propuesta impulsada por el comité organizador presenta una imagen de Brasil que pretende mostrar toda la diversidad de voces que compone su literatura; así lo reivindican los directores del proyecto según diferentes medios de comunicación brasileños: “Aprendi nestes dias que o Brasil é como um caleidoscópico multicolor”, afirma Jürgen Boos, director de la Feria del Libro de Frankfurt (Agencia EFE 2012: s.p.). por su parte, Galego Amorim, presidente del Comité Organizador, defiende dicha pluralidad afirmando: “Na lista, temos representantes da cultura indígena, afro, europeia, bem como temáticas de imigração e migração, além de representantes da literatura marginal e de diferentes extratos sociais e estéticas que marcam a obra plural desses autores” (“Setenta escritores na embaixada do Brasil a Frankfurt” 2013: s.p.). La presentación de la Feria del Libro de Frankfurt parece mostrar en principio una literatura brasileña más democrática que la de *Granta*, ya que mientras que esta reivindicaba el estilo cosmopolita como característica que atraviesa a toda una generación de autores, el eslogan de Frankfurt parece querer visibilizar un Brasil diverso, donde todas las voces puedan ser escuchadas. No obstante, las críticas y respuestas originadas por los diferentes medios de comunicación nacionales e internacionales revelan que los autores seleccionados para acudir a Frankfurt no responden a la imagen que el eslogan pretendía dar. El artículo de Souto Salom (2014) se hace eco de las declaraciones de ciertos autores sobre el sesgo de la Feria de Frankfurt: “Eu sou o único autor negro dessa lista. Em que caso isso não é racismo? [...]. É claro que depende o quê e quem se procure, e de que concepção se tenha da literatura. Essa lista não representa o Brasil”, declaraba Paulo Lins (Souto Salom, 2014: 258). Souto Salom descubre como una de las principales reacciones un manifiesto que adquiere visibilidad a partir de la revista brasileña *Forum* (Frô 2013: s.p.), firmado por muchos escritores que, como Paulo Lins o Ferréz, son negros y

vienen de la periferia pero no habían sido invitados a la Feria de Frankfurt. El manifiesto critica los criterios aplicados por el comité organizador según el cual estarían basados en la calidad estética y en el mercado editorial: “autores publicados ou em vias de publicação no exterior, sobretudo na Alemanha; autores premiados no Brasil e no exterior; diversidade e pluralidade de estilos, gêneros e regiões de origem dos autores; equilíbrio entre a nova produção e a de autores consagrados; e qualidade estética” (“Brasil divulga programação cultural diversificada na Alemanha” 2013: s.p.). Ante esto, el manifiesto reivindica con ejemplos la presencia de autores negros que ya se habían publicado en Alemania en dos antologías con una buena acogida crítica, y acusa al MinC de racismo institucional al incumplir la ley en la que se comprometía a promover en sus políticas culturales la presencia “da história e cultura africana, afrobrasileira e indígena” (Frô 2013: s.p.).

La relevancia que investigaciones recientes como las de Tennina (2015), Peçanha (2006), Tonani (2013) o Heloisa Buarque de Hollanda (2013) asignan a la llamada nueva “literatura marginal”, evidencia el sesgo que *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt cometen en la resignificación de una nueva literatura brasileña como aquella que no trata de construir una identidad brasileña sino que abre la mirada hacia nuevos espacios y problemáticas que atraviesan cualquier espacio nacional. La propia Heloisa Buarque de Hollanda llega a afirmar: “[...] as características e as estratégias das expressões artísticas vindas das periferias vêm surpreendendo como a grande novidade deste início de século”, principalmente si pensamos estas literaturas periféricas como reacción “ao acirramento da intolerância racial e às taxas crescentes de desemprego provenientes dos quadros econômicos e culturais globalizados” (2013: 15). La resonancia de este nuevo tipo de literatura se hace presente en España, mediante la publicación de uno de los autores más visibles del movimiento, *Manual práctico del odio* de Ferréz (Aleph, 2006) y principalmente mediante la creación de una editorial, Ediciones Ambulantes, que surge en España a comienzos del siglo XXI, teniendo como uno de sus principales objetivos difundir autores brasileños que siguen una trayectoria muy diferente a otros como Carol Bensimon, Luisa Geisler o Marcelino Freire: mientras que estos tienen la visibilidad de premios literarios nacionales como el Jabuti o han sido visibilizados por medios como *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt; los

autores de Ediciones Ambulantes —Débora Almeida, Otávio Junior o Mel Duarte— llegan a España sin grandes avales de legitimación y visibilización, mostrando con sus literaturas otra cara de la nueva literatura brasileña: negra, periférica, activista y que busca mediante su actitud crítica y la narración de una identidad cultural marginada la resignificación de un Brasil que hasta el momento no había podido enunciarse a sí mismo.

Esta revisión sobre la forma en que la literatura brasileña es recibida en España lanza la cuestión: ¿existe una marca literaria brasileña en el siglo *xxi*?, ¿cuál es el papel de los *gatekeepers* en la creación y exportación de esta? Podemos afirmar que sí existen marcas de literatura brasileña que han conformado el horizonte de expectativas del siglo *xx* y que renuevan el horizonte desde el que es significada en el siglo *xxi*. Asimismo, afirmamos que si bien estas marcas ya vienen siendo configuradas con anterioridad a eventos como *Granta* y la Feria del Libro de Frankfurt, estos *gatekeepers* contribuyen a la (in) visibilización de ciertos rasgos sobre otros, esto es: a la (de)marcación de un corpus brasileño en exportación y la instauración de unos límites identitarios que permiten identificar al objeto literario brasileño en su exposición comercial junto a otras literaturas. Por lo tanto, este análisis nos lleva a identificar ciertas formas de articulación de los *gatekeepers*, a visibilizar las resistencias que surgen como respuesta a su filtro seleccionador y a relativizar la significación de la marca que exportan; una marca que, a pesar de su porosidad, permite identificar identidades y límites diferenciales entre literaturas que están en circulación internacional.

Bibliografía

- “Brasil divulga programação cultural diversificada na Alemanha” (2013): Centro de Cooperação e Difusão Fundação Biblioteca Nacional. Medio digital. <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/page/12/> (30/11/2019).
- “Brazil takes off” (2009): *The Economist*. Medio digital. <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> (30/11/2019).
- “Has Brazil blown it?” (2013): *The Economist*. Medio digital. <https://www.economist.com/news/leaders/21586833-stagnant->

- economy-bloated-state-and-mass-protests-mean-dilma-rousseff-must-change-course-has (30/11/2019).
- “Setenta escritores na embaixada do Brasil a Frankfurt” (2013): Ípsilon. Medio digital. <https://www.pressreader.com/portugal/publico-ipsilon/20130329/282050504521574> (30/11/2019).
- AGENCIA EFE (2012): “Brasil levará sua diversidade cultural à Feira do Livro de Frankfurt 2013”, en *Globo*. Medio digital. <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/brasil-levara-sua-diversidade-cultural-a-feira-do-livro-de-frankfurt-2013.html> (30/11/2019).
- AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BALLESTEROS, Cecilia (2014): “Nueva literatura brasileña: joven, blanca, urbana y de clase media”, en *El País*. Medio digital. https://elpais.com/cultura/2014/03/16/actualidad/1395005272_200765.html (30/11/2019).
- BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*. Ciudad de México: FCE.
- BENSIMON, Carol (2016): *Un billar bajo el agua*. Madrid: Continta Me Tienes.
- BOSI, Alfredo (1975): *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (2013): “Crônica marginal”, en *Letra-tura d’America*, v. 145, pp. 15-30.
- CANDIDO, Antonio (1989): *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- COROMINAS, Joan (1987): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- DALCASTAGNÉ, Regina (2015): *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. (e-book). Buenos Aires: Biblos.
- FEITH, Roberto y Marcelo Ferroni (2012): “The Best of Young Brazilian Novelists”, en *Granta*, 121. Medio digital. <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/> (30/11/2019).
- FREIRE, Marcelino (2014): *Nuestros huesos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FRÓ, Maria (2013): “Nota de repúdio pela ausência de escritores negros na Feira de Frankfurt”, en *Revista forum*. Medio digital. <https://revistaforum.com.br/blogs/mariafro/bmariafro-nota-de-repudio-pela-ausencia-de-escritores-negros-na-feira-de-frankfurt/> (30/11/2019).

- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015): “Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)”, en *Hispanamérica*, 130, pp. 3-14.
- (2018): “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”, en *Ínsula*, 859-860, pp. 2-4.
- GEISLER, Luisa (2016): *Quizá*. Madrid: Siruela.
- MAGRI, Ieda (2014): “Existe literatura brasileira fora do Brasil?”, en *Miradas à narrativa contemporânea latino-americana*, Costa Rica, 2014. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla)*, pp. 37-45. En [http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-start-down/22/\(03/09/2015\)](http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-start-down/22/(03/09/2015)).
- NANCY, Jean-Luc (2003): *Corpus*. Madrid: Arena.
- PEÇANHA DO NASCIMENTO, Erica (2009): *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- RESENDE, Beatriz (2014): *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan.
- RISSARDO, Agnes (2013): “Contra o cliché: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa”, en *Actas del XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, pp. 1-9.
- (2015): “Literatura brasileira, cidadã do mundo”, en *Actas del V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: ensaios e entrevistas*, pp. 101-118.
- RISSARDO, Agnes e Ieda Magri (2015): “A literatura brasileira no exterior: entrevista com Moema Salgado e Fábio Lima (FBN)”, en *Z Cultural*. Medio digital. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-no-externo-moema-salgado-e-fabio-lima-fbn> (30/11/2019).
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2016): “La literatura brasileña contemporánea y su crítica”, en *Cuadernos de Literatura*, v. 20, 40, pp. 204-214.
- SISKIND, Mariano (2011): “Nuestras imposibilidades. La argentinidad de la literatura argentina y el cosmopolitismo de la literatura brasileña”, en Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana di Leone (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 183-198.
- SORÁ, Gustavo (2003): *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Del Zorzal.
- SOUTO SALOM, Julio (2014): “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”, en *Revista chilena de literatura*, 88, pp. 235-264.
- SÜSSEKIND, Flora (1984): *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.

- TENNINA, Lucía (2015): *Literaturas del margen / Literaturas al margen*. Río de Janeiro: Diss.
- TONANI, Roberto (2013): *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Diss.
- VILLARINO, Carmen (2016): “Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro”, en Galanes Santos, Iolanda; Luna Alonso, Ana, et al. (eds.), *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares, pp. 73-92.
- (2014): “As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural”, en *Brasil*, 50, pp. 134-154.

“La Croix du Sud” en el cielo contemporáneo: novísimos latinoamericanos en Francia

MAGDALENA CÁMPORA

Universidad Católica Argentina / CONICET

¿Qué idea de la literatura latinoamericana puede hacerse un francés? Con esa pregunta fraseada a lo Montaigne encaró Sylvia Molloy la defensa de su tesis doctoral, en 1966, en la Sorbonne, bajo la dirección de Étiemble, sobre la difusión de la literatura latinoamericana en Francia. La pregunta desde ya es jocosa en la medida en que erige a todo un continente frente a un solo individuo, en un proceso que podría ser ilustrado con aquel enorme punto de interrogación sobre América del Sur que dibujó Duchamp, en 1918, cuando viajó desde los Estados Unidos a la Argentina, país del que desconoce todo y que lo desconocerá a él.¹ Con cierta ironía, ya lo están pensando, la pregunta revela menos un problema epistemológico que un estado de fuerzas en presencia. Cuando unos años más tarde, en 1972, Molloy publica su tesis en las PUF, va a resumir la situación

1 El dibujo es conocido como “Adieu à Florine”, por Florine Stettheimer (artista plástica, *salonnière*). Sobre el viaje de Duchamp a la Argentina, motivado por el hartazgo de Nueva York, por el miedo a ser reclutado, por la búsqueda de una “tranquilidad provinciana”, ver Aguilar (2008: 96-111).

en una sola figura: la del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo con sombrero de ala ancha caminando por los bulevares de París, único escritor latinoamericano exitoso en Francia a principios del siglo xx, traducido, reseñado, presentado por franceses; figura esta, la de Gómez Carrillo, que —se supone— condensa la literatura de todo un continente, que por lo demás los franceses suelen confundir con España mientras ignoran a Rubén Darío, meditabundo en la Rue Herschel.

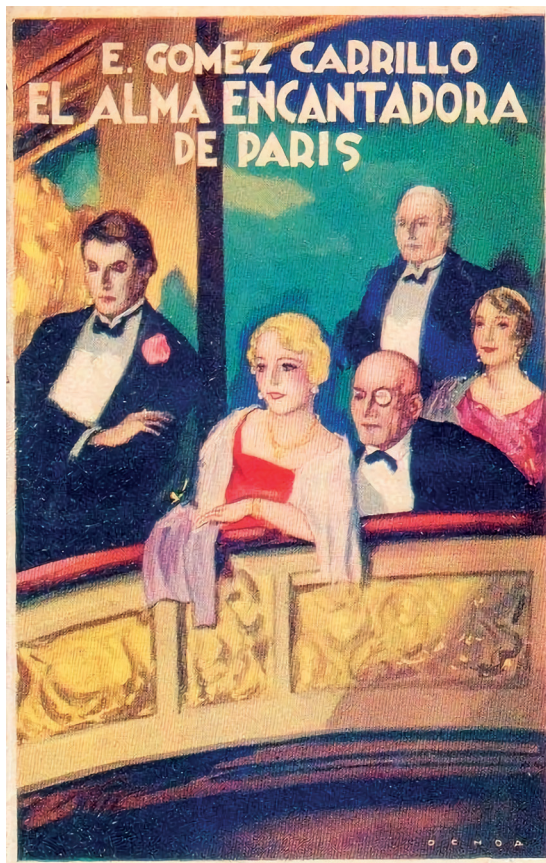


Fig. 1. Enrique Gómez Carrillo, *El alma encantadora de París*, Barcelona, Maucci, 1911 (1^{ra} ed. 1902). Ilustración de Ochoa, sin mención de traductor.

¿Qué idea de la literatura latinoamericana puede hacerse un francés? A partir de los años 1950, cuando se constituye como objeto editorial con la creación, a manos de Roger Caillois, de la colección “La Croix du Sud” en Gallimard, la producción del continente deja de encarnarse en una figura individual —escritor, traductor, hispanista en ciernes (Gómez Carrillo, Valery Larbaud, Francis de Miomandre, Georges Pillement)— o en el trabajo, de nicho de unas pocas revistas (por ejemplo los siete números de *La Revue Sudaméricaine* de Lugones, en 1914, o los “Cahiers du Sud”) para institucionalizarse en un proyecto como “La Croix du Sud”, con el peso simbólico y económico que supone el advenimiento de la primera colección editorial de literatura latinoamericana en Francia.

La idea inicial que quiero compartir y que me lleva a dar esta vuelta por el siglo xx para hablar del siglo xxi, es que con “La Croix du Sud” —y a pesar de las fuertes críticas que la colección recibe a partir de los años sesenta— se instalan ciertas marcas de aclimatación que persisten y son legibles, al día de hoy, en la configuración de los catálogos de “novísimos”. Esas marcas no son necesariamente un efecto programático del diseño de colección pensado por Caillois. La hipótesis, más bien, es que el artefacto editorial “La Croix du Sud”, desde su propia dinámica interna, instala marcos interpretativos y tensiones de larga proyección que aún hoy moldean nuestro objeto. Los novísimos, en este sentido, responden a viejísimos condicionamientos.

*

El principal marco interpretativo que atraviesa “La Croix du Sud” fue fijado por su director y tiene que ver con una supuesta esencia de América, que la literatura vendría a develar. Como otras formas antiguas de la prosa, los textos son presentados por Caillois como un saber y están ligados interdisciplinariamente a la antropología, la sociología, la historia. El tema ha sido estudiado por Claude Fell (1992), por Jean-Claude Villegas (1992), por Annick Louis (2013), por Gustavo Guerrero (2017): trabajar el catálogo de “La Croix du Sud” es también en parte transitar pampas, selvas, yungas y otras metáforas espaciales de una supuesta identidad americana. Los libros serían documentos y testimonios de un continente del que poco se sabe y que se vuelca a títulos como los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera (1954, primera traducción en 1936, por Francis

de Miomandre), las *Crónicas australes* de Enrique Braun Menéndez (1961), las *Leyendas de Guatemala* de Asturias (1953, primera traducción en 1932, por Francis de Miomandre), también *Casa grande e Senzala* de Freyre (*Maîtres et esclaves*, 1952) o novelas sobre la argentinidad de Eduardo Mallea (*Chaves*, 1965) o de Héctor Murena (*La fatalidad de los cuerpos*, 1965). Caillois lo dice en una entrevista (Fell 1992: 186): el criterio de selección es que los libros den "una idea de la esencia de América".

El segundo marco interpretativo —que entra en tensión con el primero— surge de la propia textura de las obras, de la dinámica que se genera por su sola aparición en el campo cultural francés. Ese marco remite a un debate que no se explicita en el proyecto de Caillois y tiene que ver con la disputa por una legitimidad de la literatura latinoamericana a la hora de proponer formas, modelos de composición, técnicas narrativas que renueven el repertorio formal de la literatura a secas, sin el adose del adjetivo "latinoamericana". La anécdota de rigor que ilustra esto es la decisión de Cortázar o de Vargas Llosa de salir de la colección en los años setenta, y pasar a la colección "Du Monde Entier" (creada en 1931) para dejar de ser pintorescos o exóticos. Sin embargo la problemática es más compleja, porque aun cuando los títulos fueran elegidos por Caillois por su valor documental, la sola presencia de Borges en "La Croix du Sud" (recordemos que la colección se abre en 1951 con *Ficciones*) venía a socavar el proyecto testimonial y antropológico. Esta tensión puede verse en la doble maquetación de la tapa de *Ficciones*.

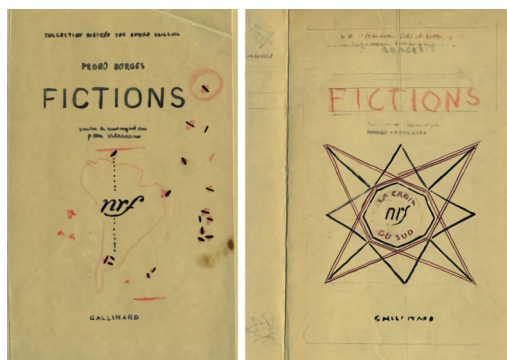


Fig. 2. Dos maquetas de tapa para *Ficciones*, 1950.

En la primera propuesta aparece el continente sudamericano atravesado por la sigla NRF, en una tonalidad simbólica que acompaña el proyecto político de postguerra de un latinoamericanismo específicamente francés (Huerta 2013; Guerrero 2018). Nótese sin embargo el “Pedro Borges”, que se inscribe en una larga prosapia de confusiones del nombre en los inicios de la internacionalización (José Luis, Pedro, Luis, Jorge). Segunda propuesta de maqueta: el laberinto o brújula, según la operación de estetización, universalización y descontextualización que Caillois arma en torno a Borges, y que Annick Louis describió como el “mode d’emploi” del autor de *Labyrinthes* en Francia (2007: 307-324).

La tensión aparece, pues, desde el inicio, pensara o no Caillois que la literatura latinoamericana estaba en igualdad de condiciones estéticas con la producción europea. Si me atengo a las polémicas que Caillois tuvo con Lévi-Strauss en torno a la superioridad de Occidente (Loyer 2015), a su cerrada defensa de Occidente como culminación y modelo —un Occidente que él identificaba con Europa—, la respuesta es no, que no estaba a la altura, y que lo que importaba de la colección era ofrecerle al lector francés “una pedagogía de lo latinoamericano” (Guerrero 2018: 203). La perspectiva, como veíamos antes, dialoga, en la tensa retícula de la Guerra Fría, con la apuesta política de postguerra que atribuía a América latina “un rol de primer plano en la historia inmediata”, tal como puede leerse en este anuncio de la colección de 1951 en el *Bulletin de la NRF*² que relevó Claude Fell (1992: 181). Allí se proponen “obras críticas o sociológicas que den cuenta de la formación de un continente todavía nuevo”:

Dans la collection “La Croix du Sud” rendront place les œuvres les plus diverses ; chefs-d’œuvre littéraires d’abord, il va de soi, mais aussi des ouvrages critiques ou sociologiques [...] les mieux faits pour rendre compte de la formation, et du mode de développement des groupes humains et des valeurs humaines dans un continent encore neuf, à peine dominé, où la lutte avec l’espace et avec la nature demeure sévère [...] et auquel d’inépuisables ressources permettent un rôle de premier plan dans l’histoire prochaine.

Laure Guille-Bataillon, una de las grandes traductoras de “La Croix du Sud” y luego del campo editorial francés, le contó en un

2 *Bulletin de la NRF*, en. 46, abril 1951, p. 17.

testimonio oral al poeta y traductor Jorge Fondebrider cómo Caillois, en la década del treinta (antes del viaje a América del Sur que la guerra convertiría en estadía forzada) ya le había propuesto a André Gide, a la sazón director de la NRF, la creación de una colección de autores latinoamericanos, y Gide le había contestado que no, que de ninguna manera, porque éramos (nosotros los americanos) hijos suyos y que no había tanto nuevo para aprender. Queda por saber cuánto de esa valoración sigue trabajando la cabeza de Caillois cuando fija el objetivo historicista, antropológico, heterónimo de la colección.

Dos polos entonces se condensan en "La Croix du Sud", de larga repercusión: la antropologización de la materia narrativa por un lado, con su efecto indeseado, el exotismo; por el otro, la disputa por la legitimidad estética.

Este segundo movimiento, de legitimación, se vuelve audible a partir de los años setenta en Francia, primero por la llegada de escritores y críticos del exilio de las sangrientas dictaduras militares en Chile, Argentina, Uruguay, Brasil. En Francia, un efecto de esa presencia es que se empieza a traducir poesía política latinoamericana, gracias a editores como Pierre-Jean Oswald (a quien no se le presta la debida atención) que trabaja en red con traductores de poesía como Claude Couffon o Roger Munier. Se traduce³ a Vallejo, Octavio Paz, Enrique Lihn, Gelman. Y esto resulta fascinante, porque es la traducción de poesía en los setenta lo que deja en *offside* el prisma antropológico unido a la novela: Cuba y Mayo del 68 reintegran la producción latinoamericana en una sincronía de pares y el derecho a la autonomía estética se funda, paradójicamente, en la política. Es el epígrafe de Rayuela: "Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays". Un segundo motor de renovación se da con las apuestas de nuevos editores en contacto directo con escritores latinoamericanos: Maurice Nadeau, Christian Bourgois, René Julliard participan activamente en el descubrimiento y difu-

3 Cesar Vallejo, choix de textes traduits par Georgette Vallejo, Paris, Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", n°168, 1967. Espagne, éloigne de moi ce calice, anthologie poétique partiellement bilingue, traduit par Claire Cécé, Paris, P.J. Oswald, coll. "L'Aube dissout les monstres" n° 34, 1973. Lihn, Enrique, *La Chambre noire*; traduit et présenté par Michèle Cohen et Jean-Michel Fossey, dessins de Matta, Paris, P.J. Oswald, 1972.

sión de la literatura del continente según criterios que no son ya los del documento etnográfico, el archivo, el testimonio. A partir de ese momento, de forma ya explícita, parece instalarse la doble valencia entre autonomía y testimonialismo en la circulación y constitución de los catálogos.

*

Esto me lleva a una segunda ventana temporal, que se abre sobre el siglo XXI y se encuentra unida a la intervención del Estado y a las políticas públicas de fomento. Porque en efecto, en términos materiales, en los últimos quince años estas matrices interpretativas se vieron tensionadas y potenciadas por un aumento de la producción debido a políticas de Estado desde América Latina, que tienen que ver con la promoción económica e institucional de un corpus que ya no se presenta por área geográfica, aunque sigue respondiendo en parte al espíritu de los marcos iniciales.

Para situar en firme esa presencia, y aunque no sé hacer esas fabulosas tortas estadísticas que confeccionan mis amigos sociólogos, estos son los números que pude recopilar para el año 2013. Según cifras del BIEF y del CNL, en 2013 hay aproximadamente un 18% de introducción en Francia; de ese 18% de obras traducidas, casi el 4% viene del español. Veamos:

17,8% equivale a 11.623 títulos (como punto de comparación puede tomarse el 3% de introducción en los Estados Unidos).

Un 35% de esos libros traducidos son novelas (4.068 títulos). El porcentaje de lenguas traducidas en 2013 es el siguiente:

Inglés: 60,2% del número total de traducciones (6.993 títulos)

Japonés: 11,2% (1.296 títulos)

Alemán: 6,1% (714 títulos)

Italiano: 4,4% (511 títulos)

En quinto lugar, el español, con 3,9% que equivalen a 450 títulos, de los cuales, si se tiene en cuenta que el 35% de las traducciones son novelas, surgen 158 novelas, entre España y América Latina. Grosso modo, entonces: de esas 4.070 novelas traducidas, 160 lo son del español. Por último, sobre la base de un relevo del catálogo de la Bibliothèque Nationale de France, en 2013 se publican 68 títulos de literatura latinoamericana, incluyendo a Brasil. Esta es la distribución por países: Argentina: 23 – Brasil: 15

– México: 11 – Chile: 10 – Colombia: 5 – Perú: 3 – Uruguay: 1. (Estos números hacen caso omiso de los coletazos del boom: Amado, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez; tampoco se incluyen *long sellers* del tipo Coelho o Isabel Allende, ya que la idea es apuntar a los “novísimos”.) Este ejemplo de 2013 funciona a modo de radiografía de un momento y sin duda sufre de imprecisiones, pero es lo suficientemente representativo como para dar la idea de una dinámica.⁴ Setenta títulos por año: en términos absolutos, es un número más que interesante; en términos relativos, setenta títulos (novelas) sobre una totalidad de cuatro mil implica un universo acotado. Las editoriales son en algunos casos “des grandes maisons” (Gallimard, Seuil, Christian Bourgois, Métailié, Actes Sud, Grasset)⁵ que empezaron a publicar literatura latinoamericana ya en el siglo xx; en otros son editoriales pequeñas, que dependen de subvenciones para la traducción que vienen del Centre National du Livre o de programas de los países de origen (Argentina, Brasil).

En la vida de un libro latinoamericano traducido en Francia, hoy, encontramos los condicionamientos que rigen la circulación internacional de libros, traducciones e ideas.⁶ En la cesión de derechos juegan los canales conocidos de promoción y consagración (premios, rankings, traducciones previas), así como el propio trabajo de hormiga de traductores, universitarios, directores de colecciones, además de la triangulación que se da por la previa publicación del autor latinoamericano en España. Pesan más las novelas, por los motivos que sabemos: postvida en películas, adaptaciones, productos derivados. Y por supuesto, de modo intenso, los agentes literarios (Schavelzon, Michael Gaeb, Wylie, Casanovas & Lynch, Irene Barki) que preparan jóvenes promesas: aunque haya cambiado en sus circunstancias, “la internacional de los mandarines” de la que hablaba Bourdieu en el año 2002 sigue activa, en general desde fuera de América Latina.

4 Para un análisis cuantitativo sobre el periodo 1980-2002 que incluye la literatura de España, ver Poupaud 236-245.

5 Para un análisis de los catálogos españoles y latinoamericanos de estas editoriales en el periodo 1980-2002, ver Poupaud 250-254.

6 Ver al respecto Bourdieu 2002, Casanova 2002, Sapiro 2008 y 2009 y para el caso latinoamericano Müller 2018 y Locane 2019.

Hay sin embargo ciertas especificidades francesas que tienen que ver con el alto grado de sociabilidad literaria del país, que se reflejan en operaciones fuertes de apoyo institucional y económico que aquí resumo:

DIPLOMACIA CULTURAL: Salon du Livre. Festivals (“Les Belles étrangères” 1987-2010: 1987 Brasil; 1988 Argentina; 1991 México; 1992 Chile; 1997 Centroamérica, 2010 Colombia).

INSTITUCIONES REGULADORAS: Centre National du Livre. Bureau International du Livre Français. Syndicat National de l’Édition.

AYUDAS A LA TRADUCCIÓN: CNL (Centre National du Livre). ATLAS (Association pour la promotion de la traduction littéraire). Collège international des traducteurs littéraires (CITL). Maison Antoine Vitez.

RESIDENCIAS DE TRADUCTORES: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (MEET Saint-Nazaire). CITL (Arles).

No me detengo en ellas. Sí es interesante ver qué países son los que figuran, por ejemplo, en los dossiers de la página web del Bureau International de l’Édition Française (BIEF) como “partenaires” recurrentes en el intercambio: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Perú. ¿Por qué esos y no otros? Sin duda hay un peso específico unido a políticas de Estado desde América Latina de ayuda a la traducción y publicación de sus literaturas. Esa inversión cultural y financiera en el mercado del libro se da en la Argentina y en Brasil en la primera década del siglo XXI y, por lo menos en la Argentina, se ha convertido en política de Estado con el Programa Sur, que financia traducciones de literatura nacional.⁷ Francia, después de Alemania e Italia, es el tercer país con mayor extraducción desde la Argentina: entre 20 y 25 títulos por año desde la creación del programa en 2010; en 2019 se han subvencionado 150 libros. Brasil por su parte tiene un programa que depende de la Biblioteca Nacional: el Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior cuya estabilidad, en la actual coyuntura política del país, se encuentra

7 Una presentación del Programa puede encontrarse aquí: <http://programa-sur.cancilleria.gob.ar/> [consultado en mayo de 2019] Agradezco a Diego Lorenzo, agente central del Programa Sur, las aclaraciones y datos sobre su modo de funcionamiento.

vulnerada.⁸ Son sin duda programas que dependen de una voluntad política de ocupar espacios culturales.

*

Lo interesante es que incluso en estas nuevas dinámicas de fomento de la producción, los marcos de recepción de la literatura latinoamericana en Francia siguen respondiendo a la tensión inicial entre testimonialismo y autonomía. La pregunta es si el prisma antropológico, testimonial es absolutamente negativo. Sin duda lo es, si se lo piensa —siguiendo a Casanova (1999)— como un síntoma de los intercambios desiguales que condenan a las culturas literarias periféricas a encarnar temáticas telúricas, nacionales, exóticas. Pero más allá de ese argumento, entendible, que reaparece periódicamente en diagnósticos sobre los modos de circulación internacional de la literatura latinoamericana hechos por escritores (los de McOndo, el Crack, y antes en los propios autores del *boom*⁹), hay sin embargo algo para pensar sobre la productividad de la operación de recepción inicial inventada por Caillois a pesar de su eurocentrismo. En particular a la luz del actual solapamiento entre relato factual y relato ficcional en el estatuto de literaridad de la producción contemporánea, y de un mercado editorial signado por el consumo de identidades.

Es necesario notar, primero, que "La Croix du Sud" dialoga, en los años cincuenta, con las ciencias sociales y humanas en pleno desarrollo que, influidas por la crítica marxista, ven a la literatura como documento del fenómeno social. Hay al respecto un famoso artículo de Roger Bastide: "Sous 'La Croix du Sud' : L'Amérique latine dans le miroir de sa littérature" publicado en 1958 en los *Annales* de Marc Bloch y Lucien Febvre; Gustavo Guerrero (2018) analizó las implicancias ideológicas y económicas de esa perspectiva, no me detengo pues en ella. Pero en esta misma línea de análisis, es interesante situar las decisiones de Caillois en un momento donde se está armando otro objeto editorial, que es el libro de antropología para

8 <https://www.bn.gov.br/edital/2018/programa-apoio-traducao-publicacao-autores-brasileiros> [consultado en mayo de 2019].

9 Para un análisis de las versiones actualizadas del debate cosmopolitismo versus regionalismo en escritores latinoamericanos en España y sus proyecciones al debate sobre la literatura mundial, ver Locane 51-66.

público general, con la colección “Terre des hommes” en Plon dirigida por Jean Malaurie, fundada en 1954. Tampoco me detengo en esto, que hay que seguir explorando porque no ha sido trabajado, pero parece evidente que varios textos de “La Croix du Sud” entran en diálogo con “Terre des hommes”, que juega con las fronteras entre discurso factual y discurso ficcional: es la cercanía que hay entre *Leyendas de Guatemala* y *Tristes Tropiques*.¹⁰

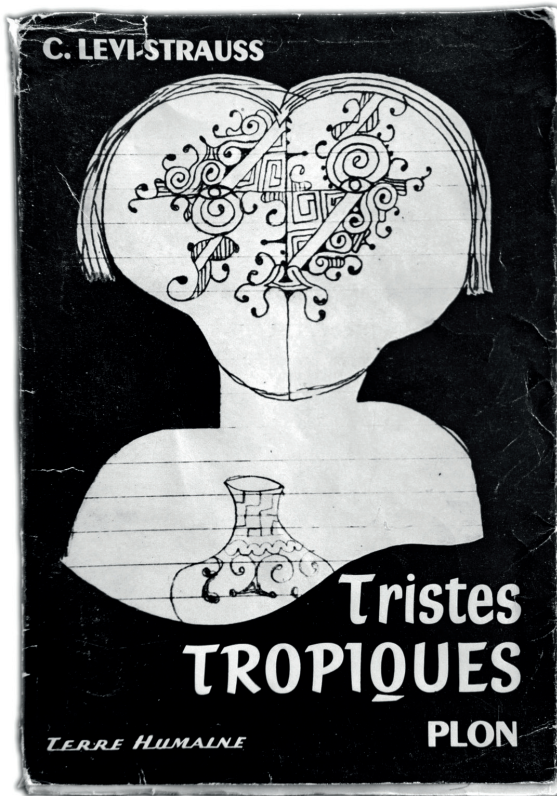


Fig. 3. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, col. “Terre humaine”, Librairie Plon, 1955. Sobrecubierta con el dibujo de una mujer caduveo.

10 O entre Don Segundo Sombra y *Bandeirantes e pioneiros* (estudo social -1954) de Viana Moog [*Défricheurs et pionniers* 1963].

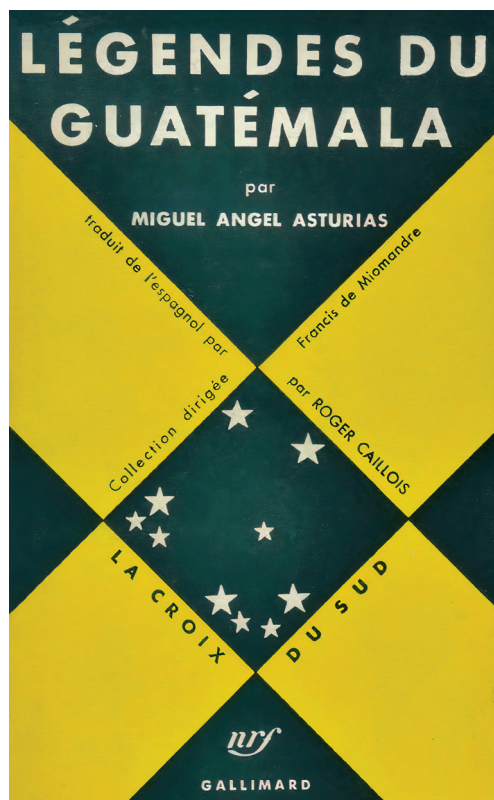


Fig. 4. Miguel Ángel Asturias, *Légendes du Guatemala*, Paris, col. "La Croix du Sud", NRF, 1953 (trad. de Francis de Miomandre, 1^a ed. 1932).

Todas estas zonas disciplinares suponen una misma premisa teórica, que es el solapamiento, la colindancia entre relato factual y relato ficcional, el reconocimiento de su estatuto inestable. Desde esta perspectiva puede pensarse una relación al margen de los intercambios desiguales, más allá de la subordinación o subalternidad, que remite a un flujo disciplinar entre antropología, sociología, historia y literatura que sigue vigente al día de hoy y que, además, desde lo estético, acompaña ciertas tendencias de la literatura actual que la crítica describe con la noción de postautonomía (Ludmer 2010, Kohan 2013). En esa asumida promiscuidad del estatuto editorial de los textos, Caillois se adelanta.

Hay un ejemplo muy claro de esto en Francia con una editorial creada en 2009, exclusivamente dedicada al Brasil, la editorial Anacaona, a cargo de la franco-brasileña Paula Salnot. Es el principal punto de difusión de la literatura brasileña contemporánea en Francia. Ahora bien, si se miran las colecciones “Urbana” y “Terra”, que son las que lideran las ventas, hay una neta continuidad con el esquema testimonial. La colección Urbana se define como editora de “una literatura hecha por minorías, al servicio de una causa política o social”. La base de ventas de esta colección se sostiene en una serie de antologías de cuentos o *nouvelles*, que configuran el inicial “Tríptico favela”, que apuesta a la instalación de un *brand* reconocible “Je suis...”: *Je suis favela* (2011), *Je suis toujours favela* (2014), *Je suis Rio* (2016), *Je suis encore favela* (2018). Colectáneas interesantes, de autores contemporáneos, con guías de Río e historietas: libros marcados por la hibridez genérica, paratextual y temática. Dicen editar autores salidos de los *saraus*, las reuniones de lectura colectiva en las periferias de Río o São Paulo. Visto de cerca sin embargo, el catálogo refrenda los criterios usuales de consagración: dentro de los dieciséis autores contemporáneos editados, ocho obtuvieron el premio Jabuti, el más prestigioso de Brasil, otorgado por la Cámara Brasileira del libro (CBL).¹¹ En ese sentido hay un uso inteligente de la carnada antropológica, que en realidad esconde la difusión de la creación contemporánea. Lo mismo con la colección “Terra”, que se ocupa del Nordeste, plantea temáticas sociológicas (esclavos, feudos, latifundios) y abunda en ilustraciones tomadas de los grabados en madera de la literatura de cordel. Novelas clásicas de la modernidad, de los años 1930, como *O quinze* de Rachel de Queiroz (1930) o el *Menino de Engenho* de José Lins do Rego (1932).

Esa base fija catálogo y abre posibilidad de dar a conocer, luego, la producción contemporánea. De nuevo, bajo el lema regionalista, se deslizan otros títulos contemporáneos: de Conceição Evaristo, “la Toni Morrisson brasileña” como la presenta la prensa, *Ponciá Vicêncio* (2003); de Marcelino Freire, *Nossos ossos* 2013. En 2015 aparece la colección “Época” explícitamente pensada para dar a conocer “la diversidad en la literatura brasileña contemporánea”.

11 Conceição Evaristo, Rachel de Queiroz, Raimundo Carrero, Marcelino Freire, Maria Valeria Resende, Luiz Eduardo Soares, Marçal Aquino y João Anzanello Carrascoza.

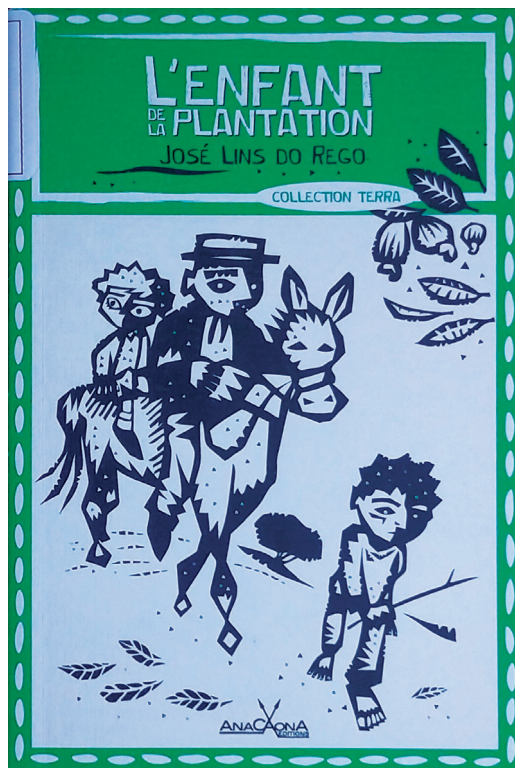


Fig. 5. José Lins do Rego, *Merino do Engenho* (1932), *L'enfant de la plantation*, trad. de Paula Salnot, Paris, Anacaona, 2013.

Una segunda treta del débil muy frecuente, que permite la des-folklorización y aprovecha fronteras genéricas porosas, es la presentación bajo el signo del “polar”, que en Francia tiene un lectorado amplio y muy activo. Es el caso de las antologías en torno a una ciudad de la colección “Asphalte Noir” de la editorial Asphalte, hechas por especialistas del país de origen. Las hay de Haití, de La Habana, de la Ciudad de México, de Buenos Aires; se presenta por caso a “la verdadera Habana”, “lejos de los clichés sobre América Latina”. Este, de alguna manera, sería el circuito virtuoso del prisma antropológico. Pero hay un círculo vicioso, según el cual el sistema reabsorbe los textos, según claves más o menos fijas, en un marco antropologizante devenido exotista. Un ejemplo elocuente es el tango, signo y seña de la literatura argentina: *Boquitas pintadas* (1969)

de Manuel Puig se vuelve *Le plus beau tango du monde*; *Sucesos argentinos* (1995) de Vicente Battista, *Le tango de l'homme de paille* (2000); Mireya de Alicia Dujovne Ortiz (1998), *Femme couleur de tango* (2003); y Glaxo (2009) de Hernán Ronsino, *Dernier train pour Buenos Aires* (2010), sin tango en el título pero con zapatos de tango y adoquinado de mi-longa en la portada. La traducción del título —nos anuncia la gacetilla de prensa— es una cita de un película de John Sturges, *Le Dernier train de Gun Hill*: un wéstern con suspenso. También la elección por *Le plus beau tango du monde* en la edición de Puig es un guiño a un tango de una opereta francesa de 1935, popularizado luego en Francia por Tino Rossi en la década del cincuenta. En ambos casos se perciben, inalterables, los mismos procedimientos de aclimatación.



Fig. 6. Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*, 1ª edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.



Fig. 7. Manuel Puig, *Le plus beau tango du monde*, Paris, Denoël, 1972. Coll. les Lettres nouvelles, trad. Laure Guille-Bataillon.



Fig 8. Hernán Ronsino, *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.



Fig 9. Hernán Ronsino, *Dernier train pour Buenos Aires*, Paris, Liana Levi, 2010. Trad. de Dominique Lepreux.

Al mismo tiempo —este es el último problema que señalo— el sistema literario francés ejerce en más de un caso, mediante normas de traducción prescriptivas, la reinscripción en un registro alto, que cumple con ese modelo de lengua literaria que se instala en Francia hacia 1850 y que juega con la creencia, muy francesa, flaubertiana en su origen, de que el estilo dice verdad. Es así, a pesar de todo el trabajo de concientización de traductores y estudiosos de la traducción; pienso por supuesto en Antoine Berman que construye toda su reflexión traductológica en contra de este tipo de anexiones etnocéntricas, que convierten lo propio en categoría universal. Se dan de este modo situaciones artificiales donde en la página de créditos se especifica respetuosamente el español desde donde se traduce: “Traduit de l’espagnol” y entre paréntesis (Colombie, Chili, Uruguay, México) pero luego, al abrir el libro, el francés es homogéneo y remite al horizonte prescriptivo de la norma de traducción. Por supuesto hay excepciones,¹² pero en ge-

12 Ver por ejemplo el interesantísimo análisis que Paula Salnot hace de los problemas y soluciones de traducción al francés de los regionalismos nordestinos en *Menino do Engenho* (1932) de Lins do Rego en el blog de Pierre Assouline [<http://larepubliquesdeslivres.com/comment-transcrire-le-regionalisme-de-jose-lins-do-rego/>].

neral la traducción ofrece un registro más elevado que el original. Esto explica demoras de traducción de otro modo incomprensibles, por ejemplo la de la obra de Roberto Arlt. Recién en 1981 se publica en francés en versión de Isabelle y Antoine Berman, que como bien saben construyó toda su obra traductológica en contra de la traducción exotizante y etnocéntrica. Irónicamente la tapa de su traducción de *Los siete locos* es esta:

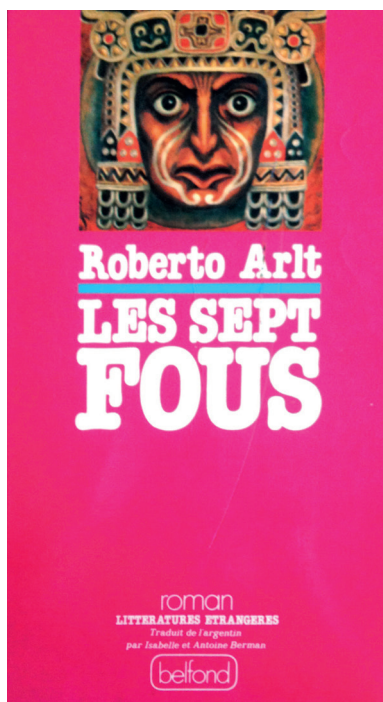


Fig. 10. Roberto Arlt, *Les Sept Fous*, Paris, Belfond, 1981.
Trad. de Isabelle y Antoine Berman.

Cerremos sin embargo con una nota de optimismo sobre las ediciones Métailié, cuyo catálogo presenta al brasilero Wrobel junto al uruguayo Casacuberta, al colombiano Gamboa, al nicaragüense Sergio Ramírez o la argentina Selva Almada. Lo que un catálogo como ese trasunta es la posibilidad de poner en jaque,

una vez más (pero desde el registro editorial y material) la polémica tesis de Fredric Jameson (1986), según la cual los textos del Tercer Mundo son “alegorías nacionales” que recurren a formas y patrones que la maquinaria occidental les provee. Algo parecido también sostiene Moretti cuando lee en la producción de la periferia una negociación entre una influencia formal occidental y materiales locales. Estos textos han sido rebatidos por Efrain Kristal (2002), por Graciela Montaldo (2006), por Ignacio Sánchez Prado (2006), con contraejemplos latinoamericanos muy claros, no obstante lo cual en el mercado —lo editorial es una radiografía impiadosa— sigue vigente esa fragmentación entre testimonio y autonomía, tal como lo demuestra la sinuosa tensión que hemos intentado analizar. Aquí, la extraterritorialidad y la desterritorialización de las poéticas encuentran fronteras nacionales, como en las aduanas y los aeropuertos.

El único, me parece, que logró dislocar esa fragmentación fue Borges, que manipuló el espacio editorial francés (y también el español) para enviar mensajes políticos absolutamente locales y nacionales. Pienso en los *Textos cautivos* editados en Tusquets por Rodríguez Monegal y Sacerio Garí y en las *Œuvres Complètes* de La Pléiade editadas por Bernès, en las que Borges autoriza la publicación de textos suyos de los años treinta y cuarenta, no incluidos en libros, en contra de los fascismos europeos, acaso para contrarrestar su ambiguo compromiso inicial con la última dictadura argentina, en 1976. Ahí Borges usa la hegemonía editorial e internacional del centro para construir un significado local, en un gesto estrictamente inverso al propuesto en “El escritor argentino y la tradición” (Cámpora 2018). O por decirlo de otro modo: Borges usa el aparato editorial otorgado por el centro para su propia construcción de autor en su país de origen. Pero —ya sabemos— difícilmente funcione Borges como caso testigo de nada.

Así pues, (y aunque los vientos empiecen a cambiar) hasta que la literatura latinoamericana en Francia no pueda ejercer y reivindicar editorial y paratextualmente, de forma abierta, el derecho al laboratorio formal o al juego con las convenciones genéricas —un juego soberano, decidido por sus autores—; mientras que siga teniendo que hacer circular de contrabando ese espesor, seguirá de algún modo atrapada en la pregunta por la idea que de ella puede hacerse un francés.

Bibliografía

Datos:

SNE (Syndicat National de l'Édition)
 CNL (Centre National du Livre)
 Bibliothèque Nationale de France, Catalogue Général
 BIEF (Bureau International de l'Édition Française)
 PROSUR (Cancillería Argentina)
 Index Translationum (UNESCO)
 Livres Hebdo - Electre

Bibliografía específica:

- AA.VV. (1992): "Dossier Roger Caillois", en *Río de la Plata. Culturas*, pp. 13-14.
- ADAMO, Gabriela, Valeria Añon y Laura Wulichzer (2009): *La extraducción en la Argentina. Venta de derechos de autor para otras lenguas. Un estado de la cuestión / 2002-2009*. Buenos Aires: Fundación Typa.
- AGUILAR, Gonzalo (2008): "Viaje a la cuarta dimensión", en AA.VV., *Marcel Duchamp. Una obra que no es una obra "de arte"*. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 96-111.
- BASTIDE, Roger (1958): "Sous 'La Croix du Sud' : L'Amérique latine dans le miroir de sa littérature", en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 13, 1, pp. 30-46.
- BOURDIEU, Pierre (2002): "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, pp. 3-8.
- CÁMPORA, Magdalena (2018): "El francés según Borges", en Barbara Cassin (dir.), Jaime Labastida, Guido Herzovich y Natalia Prunes (coords.), *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*. México/Argentina: Siglo XXI.
- CASANOVA, Pascale (1999): *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- (2002): "Consécration et accumulation de capital littéraire [La traduction comme échange inégal]", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, pp. 7-20.
- FELL, Claude (1992): "La Croix du Sud, tremplin de la littérature latino-américaine en France", en *Río de la Plata. Culturas*, 13-14, pp. 173-189.

- GALLEGO CUIÑAS, Ana (coord.) (2018): Dossier “La Novísima literatura latinoamericana (2001-2015)”, en *Ínsula* 859-860.
- GUERRERO, Gustavo (2018): “La Croix du Sud (1945-1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”, en Gesine Müller, Jorge J. Locane, Benjamin Loy (eds.), *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin: De Gruyter, pp. 199-208.
- HUERTA, Mona (2019): “Le latino-americanisme français en perspective”, en *Caravelle*, 100. En línea: <https://journals.openedition.org/caravelle/100> (03/12/2019).
- JAMESON, Fredric (1986): “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, en *Social Text*, 15 (Autumn), pp. 65-88.
- KOHAN, Martín (2013): “Sobre la posautonomía”, en *Revista Landa*, 1, 2. En línea: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/MARTIN%20KOHAN.pdf> (03/12/2019).
- KRYSTAL, Efrain (2007): “‘Considerando en frío..’ Una respuesta a Franco Moretti”, en *New Left Review*, 15, mayo-junio, pp. 56-68.
- LOCANE, Jorge (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin: De Gruyter.
- LOUIS, Annick (2007): *Borges face au fascisme. 2. Les fictions du contemporain*. Paris: Aux lieux d’être.
- (2013): “Étoiles d’un ciel étranger: Roger Caillois et l’Amérique Latine”, en *Littérature*, 2, 170, pp. 71-81.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MOLLOY, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au xxème siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MONTALDO, Graciela (2006): “La expulsión de la república, la deserción del mundo” en Ignacio Sánchez-Prado (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 255-270.
- MORETTI, Franco (2000): “Conjeturas sobre la literatura mundial”, en *New Left Review*, 1, pp. 65-76.
- MÜLLER, Gesine, Jorge J. Locane, Benjamin Loy (eds.) (2018): *Re-mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin: De Gruyter.

- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, (ed.) (2006): *América latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SAPIRO, Gisèle (2008): "Les collections de littérature étrangère", en Gisèle Sapiro, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS, pp. 175-209.
- (dir.) (2009): *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde éditions.
- POUPAUD, Sandra (2008): "Du réalisme magique à la récupération de la mémoire historique. La littérature traduite à l'espagnol", en Gisèle Sapiro, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS, pp. 231-256.
- VILLEGAS, Jean-Claude (1992): "Aux seuils d'une collection", en *Río de la Plata. Culturas*, 13-14, pp. 191-205.

Literatura latinoamericana en Italia, siglo XXI: consideraciones preliminares

SARA CARINI

Università Cattolica del Sacro Cuore

I.

La reflexión que propongo en este estudio se centra en la descripción de la difusión de la literatura latinoamericana en Italia a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XXI. Se plantea como una visión que se propone observar el conjunto de las dinámicas que desde el campo cultural influyen sobre la acogida y la selección de las obras latinoamericanas en Italia y se centra, en particular, en dos aspectos estructurales que han cambiado de forma sustancial la conformación del ámbito literario y cultural. De hecho, las editoriales que se dedican mayormente a la traducción de obras latinoamericanas son independientes y utilizan las redes para acercarse al lector y salirse del ámbito marginal que su dimensión y rol político les atribuiría dentro del campo cultural y literario. La sinergia de estos dos elementos ha abierto una nueva época¹ de la difusión de

1 Hago referencia a una nueva etapa pensando en la clasificación por etapas hecha por Stefano Tedeschi en su estudio “Il continente delle narrazioni”.

la literatura latinoamericana en su traducción al italiano y, de la misma forma, puede que haya sentado las bases para su ulterior desarrollo en un futuro.

II.

Utilizando como marco teórico el concepto de campo cultural de Bourdieu y, por consiguiente, la idea de producción literaria como conjunto de fuerzas que se vinculan con intereses que van más allá de lo literario (Bourdieu 2013: 279) lo que quisiera proponer, a través de este estudio, es una reflexión alrededor del contexto que define la atmósfera en la que se presentan los libros en traducción al llegar a un nuevo contexto cultural y literario. Lejos de pronunciar conclusiones definitivas, ya que el número de investigaciones sobre este tema para el siglo *xxi* no es tan amplio como para permitir las, este análisis quiere subrayar la importancia de los elementos extratextuales a la hora de reflexionar sobre el mundo de las literaturas en traducción y el momento de su traslado de un campo literario a otro.

Si pensamos en el campo cultural de Bourdieu nos imaginamos una red de fuerzas económicas, políticas y, más en general, de poder. Entrar al campo cultural debería corresponderse con la adquisición de cierto valor simbólico, que se traduciría en la posibilidad de contribuir a ese mismo campo desde el punto de vista artístico e intelectual. Pero hablando de una literatura traducida: ¿basta una traducción para adquirir valor simbólico? En ciertas ocasiones quizás no; en el siglo *xx* la literatura latinoamericana se tradujo al italiano pero solo parte de ella llegó a conformarse como una literatura canonizada capaz de imponerse en el campo cultural. Fue así para algunos autores, como Borges o García Márquez, pero otros muchos se perdieron a lo largo de los años y su suerte depende de las modas literarias y editoriales. Es por este motivo que al tener que presentar una fotografía para definir la difusión de la literatura latinoamericana en Italia en el siglo *xxi* he decidido centrar mi atención en aquellos elementos que desde la estructura misma del campo cultural me parece que han cambiado las posibilidades de difusión, promoción y, finalmente, recepción de las obras latinoamericanas en traducción italiana. De hecho, me parece útil salir del

contexto estrictamente literario del texto porque, para comprender cómo y por qué una obra se inserta en un campo cultural, es necesario mirar a las prácticas y a las dinámicas de producción que interesan al objeto libro y a las relaciones que el libro, su contenido y su autor establecen con el contexto cultural y literario en su versión en traducción. De esta forma es posible considerar ese complejo de prácticas llamadas de “*énontiation éditoriale*” que Souchier define como el conjunto de valores y acciones cumplidas por los agentes culturales y literarios para dar forma concreta a una obra, a un libro (Souchier: 26). Los aspectos estructurales, tanto antes como después de la fase de traducción, imprimen en la obra y en su difusión un aspecto u otro, según las formas que definen el “acto editorial”, es decir, el gesto que caracteriza cada editor y en el que confluyen las modalidades con las que se materializa desde el punto de vista intelectual, editorial y concreto, la enunciación de la obra al público por parte del editor (Ouvry-Vial 2007: 77).

III.

Como he anticipado en la fase introductoria, el principal elemento de cambio respecto al pasado en lo que concierne la difusión de la literatura latinoamericana en Italia se inscribe en la presencia, dentro del campo cultural, de editoriales que se dedicaron a publicar y traducir de forma exclusiva obras latinoamericanas.² Aunque lo hayan hecho de forma exclusiva solo en un primer momento y ahora hayan tenido que añadir otro tipo de propuesta editorial en sus catálogos, La Nuova Frontiera a partir de 2002, y Edizioni SUR a partir de 2011, otorgaron a las obras latinoamericanas un grado de representatividad muy alto, que en el siglo anterior habían tenido solo en parte y nunca antes con editoriales dedicadas a su traducción exclusiva. Esto contribuyó a reavivar la atención del público italiano hacia una literatura que en los 80 y 90 había perdido su fascinación, a no ser por esas obras que se insertaban en los moldes del realismo mágico (Morino 1994: 88). Por esa época la situación de las obras latinoamericanas en

2 Al día de hoy, tanto La Nuova Frontiera como Edizioni SUR han incluido obras procedentes de otros idiomas y áreas en su catálogo.

traducción italiana no era, en realidad, muy satisfactoria. Además de una sobreexposición al realismo mágico (89) había que superar los efectos de la coyuntura económica que paulatinamente iba afectando a todo el ámbito editorial italiano. Si en un primer momento habían sufrido económicamente solo algunas editoriales, como Il Saggiatore y Bompiani entre finales de los 60 y los 70 (Ferretti 2004: 225), en los 80 el sufrimiento se había vuelto general y se había impuesto un cambio radical en la organización del aparato librero y editorial (Cadioli 2018). La inserción de una cantidad siempre mayor de capitales extraeditoriales comportaría una inevitable modificación en la forma de hacer libros y, en consecuencia, también de los mecanismos de selección y de oferta al público, que en adelante seguirían patrones industriales y de mercado. Se produciría lo que vendiese y por esto, en las décadas de los 80 y de los 90, la atención de los conglomerados editoriales que van surgiendo por esa época se dirige hacia la producción de textos que se acerquen de algún modo al realismo mágico y que garanticen la venta.³ Por consiguiente, la entrada de La Nuova Frontiera y Edizioni SUR al mercado hace resurgir el interés hacia la literatura latinoamericana porque, básicamente, en las décadas que preceden a su llegada a los estantes esta tenía solo un parcial acceso al campo cultural y es típico de las editoriales independientes ocupar nichos de mercado olvidados.

En efecto, a partir de los años 90 se produce en Italia lo que se produce a nivel internacional. Entran al mercado editoriales que se plantean proyectos editoriales centrados en la recuperación de una idea de edición más acorde con lo que Giulio Einaudi había definido como la “editoria sí” (Cesari 1991: 6). No trabajan solo en la selección de su catálogo, sino que lo hacen en simultáneo con un desarrollo coherente con las acciones empresariales que surgen a raíz de esa “resemantización de la dialéctica cultura/mercado” (Galleo Cuiñas 2018: 11) que los acerca al lector y al sistema librero de forma diferente respecto a la de las *majors*. Los independientes

3 Me refiero, aquí, a las editoriales que llegarán a considerarse *majors* tanto por sus cuotas de mercado como por su estructura empresarial. Existe, también en esa época, una galaxia de pequeñas editoriales independientes que produce cultura, pero que no llega a influir en el mercado tanto como editoriales como Mondadori, Bompiani, Einaudi, Feltrinelli.

construyen una relación de confianza con el lector, quien percibe en este tipo de editor un rasgo de calidad y compromiso con la cultura. Por esta razón está más dispuesto a seguir sus trayectorias literarias y a participar en las actividades que se proponen desde sus redacciones. Esta relación se traslada del ámbito virtual y simbólico al ámbito físico cuando el lector se vuelve parte de la comunidad que participa de las actividades propuestas por el editor. Festivales y presentaciones o incluso “giras” de un autor por varias librerías son, en la actualidad italiana, la normalidad tanto para las editoriales como para sus lectores.⁴ Finalmente, podemos decir que los independientes se quedan al margen, pero consiguen atraer la atención de los lectores hacia ese margen y lo hacen, en parte, aprovechando la amplia difusión de internet y las posibilidades que esta proporciona. Otro aspecto importante es el de la comunicación: los independientes utilizan con mayor flexibilidad los medios que les facilita la web, entre estos, las redes sociales. Básicamente su uso sirve a dos fines fundamentales: dar publicidad y crear una relación personal con los lectores. Los independientes se plantean un acercamiento al público directo e individual, con el fin de crear una comunidad que se reconoce en su marca y catálogo. De la misma forma, se acercan a los librerías y crean una red de distribución propia. La posibilidad de crear una red de lectores alrededor de la literatura latinoamericana fue, en mi opinión, uno de los éxitos más acertados de la primera época de ambas editoriales.

Retomando el tema de la importancia de los elementos estructurales a la hora de hablar de difusión de una literatura en traducción y de posibilidades proporcionadas por parte del campo cultural, el

4 A esto se añade la capacidad de coalición que tienen los independientes. En Italia las editoriales independientes conforman ya una realidad completa y autónoma, capaz de estimular el encuentro con los lectores a través de la red y durante ferias y festivales organizados a lo largo del año en varios puntos de la península. Cada año se organizan por lo menos tres ferias de la edición independiente: Book Pride Milano, Book Pride Genova y Più Libri Più Liberi en Roma. Pero la fuerza de la edición independiente en Italia se demostró sobre todo en 2016, cuando la mayoría de las firmas editoriales del ámbito independiente rechazó participar a Tempo di Libri, feria nacional de la edición organizada en la ciudad de Milán paralelamente a la tradicional feria Salone del libro de Turín. Este percance provocó la salida de la mayoría de las firmas editoriales independientes de la AIE (Associazione Italiana Editori) y la fundación de la ADEI (Associazione degli Editori Indipendenti).

hecho de que una nueva etapa de difusión de la literatura latinoamericana, que venía de los márgenes pero que ya había tenido su momento en el siglo xx, se dé gracias a editoriales independientes confirma cierto desinterés que caracterizó la actitud de las *majors* a lo largo de mucho tiempo. Este hecho da cuenta del vacío existente en el mercado y que los grandes conglomerados de marcas editoriales —entidades, lo recordamos, diferentes respecto a las editoriales que habían traducido a los primeros latinoamericanos— no sintieron la necesidad de llenar a lo largo de muchas décadas.⁵

IV.

La acción de La Nuova Frontiera y Edizioni SUR también se da, sin embargo, a través de su catálogo. La propuesta editorial que proporcionan al lector es innovadora y aunque distinta, ya que adoptan posturas diferentes frente a los rescates,⁶ es preciso señalar que se trata de una oferta que intenta borrar los vínculos con el realismo mágico y dejar a un lado el vínculo con el exotismo.

Desde su fundación, en La Nuova Frontiera predominan las traducciones de voces nuevas y, en su mayoría, desconocidas.⁷ El catálogo se presenta como muy heterogéneo, ubicado en la contemporaneidad y capaz de proporcionar al lector italiano líneas de interpretación, relacionadas con la metáfora de la navegación entre idiomas y géneros o de la frontera entre idiomas y géneros,

-
- 5 A este propósito dejamos aquí las palabras de Marco Cassini, director de Edizioni SUR, sobre el porqué decidió emprender una nueva empresa editorial tras haber fundado Minimum Fax: “Con un poco de intuición puedes apostar sobre lo que te parece que falta en la propuesta editorial del momento, y frecuentando mucho las librerías (y, en mi caso, muchísimo los bancos de libros usados) tienes la percepción de qué se descuidó u olvidó, y volver a proponerlo”. En L. Ricci, “Entrevista a Marco Cassini: ‘Con SUR ritroviamo gli scrittori desaparecidos’”, *Il Messaggero*, 20 de febrero de 2005, en línea https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/libri/intervista_marco_cassini_editoria-877284.html (última consulta el 27/10/2019). Traducción mía.
- 6 Con la palabra ‘rescate’ me refiero a la recuperación de títulos que se tradujeron con antelación para otras editoriales pero que no sobrevivieron a su primera edición.
- 7 Todas las informaciones vienen del sitio web de la editorial <https://www.lanuovafrentiera.it/> (última consulta el 27/10/2019).

que le permiten tener una visión plural de las diferentes formas de narrar que caracterizan (o caracterizaron) a la literatura en América Latina.

Excepción hecha de autores de gran envergadura como Mario Benedetti, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo y la voz, muy amada y admirada por el público y la crítica italianos, de Paco Ignacio Taibo II, la mayoría de los autores del catálogo son representativos de la producción latinoamericana más reciente y joven. Entre ellos hay cuatro de las escritoras que en la actualidad cuentan con más reconocimiento internacional: Gabriela Wiener, Valeria Luiselli, Guadalupe Nettel y Lina Meruane. Le siguen Álvaro Enrigue, Yuri Herrera, Sergio Álvarez, Alberto Fuguet y Diego Enrique Osorno. A estos se añaden algunos de los representantes de la retaguardia más reciente: Jorge Baron Biza, Mario Levrero y Mempo Giardinelli, autores que ya habían aparecido en traducción italiana bajo otros tipos de editoriales⁸ en años anteriores. Finalmente, encontramos también algunos rescates importantes: las obras de Julio Ramón Ribeyro, Rodolfo Walsh y Juan José Saer se traducen por La Nuova Frontiera sobre todo en los años diez de este siglo.⁹ En algunos casos se trata de libros cuyas primeras ediciones en versión italiana se remontan a la fase de “hiperdifusión” que se había producido entre los años 60 y 70 del siglo pasado; en otro, su rastro apunta a la actividad de pequeñas editoriales que los habían editado a lo largo de los primeros diez años del siglo XXI.¹⁰ En ambas ocasiones, la inserción en el catálogo de La Nuova Frontiera otorga a estas obras una visibilidad diferente. El título adquiere el valor simbólico relacionado con la firma editorial que lo produce y al mismo tiempo es presentado al público en una red de contenidos de la que es protagonista. Se contextualiza en relación con los demás textos que se

8 Tres de estos autores fueron publicados en catálogos de otras editoriales independientes con antelación a la edición en La Nuova Frontiera: Jorge Baron Biza (Caminito, 2005), Mario Levrero (Calabuig, 2014, 2016, 2018), Mempo Giardinelli (Elliot Edizioni, 2016).

9 Julio Ramón Ribeyro: *I genietti della domenica* (2010), *Solo per fumatori* (2013), *Scritti apolidi* (2015); Walsh: *Fotografie* (2014), *Il violento mestiere di scrivere* (2016), *Operazione massacro* (2017). Juan José Saer: *L'indagine* (2014), *L'arcano* (2015), *Glossa* (2018), *Il fiume senza sponda* (2019), *Cicatrici* (2019).

10 Julio Ramón Ribeyro (Dharba, 1992; Einaudi, 1975, 1981), Juan José Saer (Giunti 1994; Einaudi, 2006; Nottetempo, 2007); Rodolfo Walsh (Sellerio, 2002).

publican a su alrededor, manteniendo ese valor que da el “honor de la imprenta” que en condiciones distintas es anulado por la rapidez impuesta por las leyes del mercado (Guerrero 2018: 86).

Edizioni SUR, en cambio, empieza a trabajar obras latinoamericanas con un talante totalmente diferente. Sobre todo en un principio la misión de la editora parece ser la de reeditar las traducciones perdidas de los años 60 y 70.¹¹ No falta la edición de inéditos, pero Edizioni SUR se mueve en el ámbito editorial de forma totalmente diferente respecto a La Nuova Frontiera. Junto a autores contemporáneos como Alan Pauls y más tarde Rodrigo Hasbún y otros representantes de la contemporaneidad, SUR edita o reedita buena parte de las obras de Julio Cortázar, consiguiendo que aparezcan en el mercado con una cadencia casi anual.¹² La oferta de esta editorial es heterogénea, tanto cronológica como temáticamente. Los primeros quince volúmenes de la serie SUR, por ejemplo, publicados entre 2011 y 2013, incluyen: *Sábado* (dos veces), *Aira*, *Fogwill*, *Onetti*, *Bolaño*, *Piglia*, *Pauls*, *Caicedo*, *Cabrera Infante*, *Arlt*, *Onetti*, *Eloy Martínez*, *Donoso*, *Cortázar*. Pero la abundante presencia de este último autor es tanto peculiar como engorrosa. El proyecto de edición sobre Cortázar supone, para el lector italiano, una propuesta continua de obras de un solo autor con pocos vínculos directos con la producción actual y más contemporánea de las ultimísimas generaciones de escritores. Esta tentativa de canonización mezclada a rescates importantes pero desafiantes —pensemos en *Paradiso* de *Luzmila Lima*— y a la propuesta de nuevos productos es, a mi parecer, una de las pruebas más complicadas que se plantea el catálogo SUR. En un año como 2017, por ejemplo, los lectores de la editora romana pueden elegir entre *Mariano Azuela*, *Juan Carlos Onetti*, *Edmundo Valadés*, *Roberto Bolaño*, *Laila Jufresa*, *Adolfo Bioy Casares*, *Andrés Neuman*, *Manuel Puig*, *Antonio Ortuño* y *Alan Pauls*. Pero, no obstante la heterogeneidad representada por esta selección sea positiva, el olvido (metafórico) que ha dejado a muchos autores

11 Todas las informaciones vienen del sitio web de la editorial <https://www.edizionisur.it/> (última consulta el 27/10/2019).

12 *Carta Carbone*. *Lettere ad amici scrittori* (2013), *Un certo Lucas* (2014), *Chi scrive i nostri libri* (2014), *Componibile 62* (2015), *Correzione di bozze in Alta Provenza* (2015), *Così violentemente dolce*. *Lettere politiche* (2015), *L'inseguitore* (con José Muñóz) (2016), *Il giro del mondo in ottanta mondi* (2016), *Ultimo round* (2018), *Disincontri* (2019).

latinoamericanos del siglo xx lejos de la cotidianidad literaria impondría, quizás, la adopción de marcos de referencia temáticos o temporales más fácilmente reconocibles por el público. No hay que olvidar que la persistente presencia de una nueva figura canónica como la de Roberto Bolaño —pero también el intento de canonización que puede ser leído en la edición casi anual de Cortázar—, monopolizan el ámbito librero con el riesgo de un nuevo “efecto Márquez”. En particular, el prestigio internacional que acompañó la traducción de la obra de Roberto Bolaño al italiano tiene todos los rasgos de un monopolio simbólico de la edición: en las primeras dos décadas del siglo xxi el autor chileno es publicado en tres ocasiones por Edizioni SUR —*L’ultima conversazione* (2012, 2017), *Tre* (2017), *I cani romantici* (2018)— y en paralelo por Adelphi, quien publica quince de sus títulos en poco menos de diez años: *2666 I* (2007), *2666 II* (2008), *2666* (2009), *Tra parentesi* (2009), *Amuleto* (2010), *Il Terzo Reich* (2010), *I dispiaceri del vero poliziotto* (2012), *Chiamate telefoniche* (2012), *Stella distante* (2013), *Un romanzetto Lumpen* (2013), *La letteratura nazista in America* (2013), *I detective selvaggi* (2014), *Puttane assassine* (2015), *Notturmo cileno* (2016), *Il gaucho insopportabile* (2017), *Lo spirito della fantascienza* (2018), *La pista di ghiaccio* (2019). El público italiano se ve literalmente inundado por las obras del autor chileno, al par de lo que había sucedido con las obras que habían fomentado la difusión del realismo mágico.

V.

La Nuova Frontiera y Edizioni SUR representan, sin embargo, solo la parte más estructurada y, a estas alturas y por el reconocimiento dentro del campo cultural que han adquirido, institucionalizada de la oferta de literatura latinoamericana en traducción en Italia. Al trabajo que proporcionan desde sus redacciones hay que añadir el de las editoriales que se dedican a la traducción de obras procedentes de América Latina sin que esto conforme su único programa editorial. Sin la pretensión de ser exhaustivos podemos recordar: Guanda, Edicola Edizioni, con un proyecto bilingüe muy interesante, Gran vía (más dedicada a la literatura ibérica, pero con incursiones en lo latinoamericano) y otras que incorporan series dedicadas, como en el caso de *Gli Eccentrici* de Arcoiris y *Latinoamericana* de

la editorial Le Lettere, la serie Linee d'Ombra de Mimesis en Milán o editoriales que incluyen frecuentemente a autores latinoamericanos en series de lengua extranjera, como es el caso de Phileas Fogg para la editorial Libreria.

El panorama delineado es, pues, satisfactorio y deja pensar en un ulterior desarrollo de las traducciones de obras latinoamericanas al italiano. Hasta cierto punto siguen existiendo elementos que representan en cierto modo un *continuum* con la difusión que caracterizó a las traducciones latinoamericanas en el siglo xx que habría que modificar. Persiste el eco de la fragmentación que caracterizó la difusión de la literatura latinoamericana a partir de los años 60 del siglo xx; falta, por ejemplo, la posibilidad de insertar algunas traducciones —sobre todo las que se refieren a clásicos de la literatura— en un marco común que permita reconocerlas e interpretarlas como obras representativas y tal vez es por este motivo que para los nuevos lectores es imposible conocer ciertos clásicos como Asturias, Roa Bastos, muchas obras de Fuentes y muchos más ya que estos se quedan fuera del canon en traducción porque sus primeras —y únicas— ediciones ya no son asequibles. Sin embargo, sus novelas forman parte de un pasado literario que ha conformado la creación de la literatura latinoamericana actual si no del todo, en parte, y de una forma u otra forma un trasfondo común. Pero el aspecto quizás más importante es que los textos traducidos al italiano con frecuencia vienen de una pequeña porción de lo que realmente se produce en América Latina. Por cierto, sería imposible pensar en una traducción que representara la totalidad de las identidades que se incorporan en la literatura latinoamericana, pero es un hecho que la mayoría de las traducciones al italiano proceden de México, Argentina y ahora también Chile. A estas alturas sigue sin conocerse buena parte de la literatura centroamericana, ignorada casi o del todo incluso por La Nuova Frontiera y Edizioni SUR, y si esto no puede implicar un juicio de valor para la literatura en cuestión debería, al contrario, cuestionar cómo se desarrolla el flujo de informaciones que conforma las decisiones editoriales.

Puede que ciertas preguntas parezcan posibles solo en una visión utópica e idealista de la edición como medio con el que conformar una visión del otro, pero creo que esta duda debería formar parte de los proyectos editoriales más de lo que lo hace ahora. A partir de la importancia que el mercado ha alcanzado en la definición del valor

del objeto literario (Gallego Cuiñas 2014; Guerrero 2018) el punto de ruptura siempre sigue siendo el mismo y se relaciona de forma bastante exacta con los temas propuestos en los estudios decoloniales: el punto es preguntarse si quedamos satisfechos con ser traducidos o si pensamos que dentro de lo que es una traducción es posible imaginar una representación más ecuaníme de las múltiples voces latinoamericanas en otro idioma porque esta puede ser provechosa para los demás. Anteponer este tipo de dinámica me parece fundamental para comprender cómo se alimenta y desarrolla el campo cultural. De hecho, el canon de una literatura en traducción es hecho por los editores, por los traductores y por los críticos. Si estos elementos no innovan sus puntos de inspiración la perspectiva que se ofrecerá a los lectores siempre será parcial, pero, en particular, la circulación del conocimiento estará limitada a esa parte que puede insertarse en los cánones del centro (Mignolo 2003). La prueba de que la función mediadora de las editoriales independientes puede ser un medio ideal para permitir una representatividad más amplia y heterogénea reside, en mi opinión, en el éxito que están teniendo las traducciones de escritoras de la última generación, entre ellas las ya citadas Nettel, Luiselli y Meruane. En particular, me parece útil subrayar un dato insólito, que a mi parecer explica cómo es que las dinámicas de recepción y oferta al público a partir de editoriales independientes funcione más que en las *majors*. Nettel fue, en un primer momento, una autora de Einaudi; en 2014 publicó *Il corpo in cui sono nata* y en 2016 *Quando finisce l'inverno*. En 2018, en cambio, pasa a La Nuova Frontiera y lo hace con sus cuentos, recibiendo un buen éxito de crítica y público con *Bestiario sentimentale* y replicándolo en 2019 con *Petali*. Otro caso que demuestra cómo la inclusión de autores latinoamericanos en las editoriales independientes y dedicadas a difundir su literatura es más fructífera me parece ser el de Samanta Schweblin. Publicada en 2010 por Fazi Editore con *La pesante valigia di Benavides* (trad. de *Siete casas vacías*), volvió a ser traducida al italiano en 2017 con *Distanza di sicurezza*, pero su paso por el campo cultural italiano fue bastante discreto, mucho más de lo que su literatura y éxito a nivel internacional harían pensar. En septiembre de 2019 su nueva traducción (*Kentukis*) salió para Edizioni SUR y su impacto se notó tanto en relación con el público —y con la posibilidad de tener uno— como por la posibilidad de conseguir espacios de promoción en los medios culturales.

VI.

Para concluir, a partir del año 2000 el campo cultural italiano ha demostrado, y sigue haciéndolo, un interés siempre mayor en la literatura del área latinoamericana. La presencia de editoriales dedicadas a la edición de obras latinoamericanas en traducción es una diferencia fundamental respecto a la edición del siglo xx y configura proyectos editoriales concretos con una línea que va marcándose con el pasar de los años. La realidad concreta de proyectos editoriales dedicados a dar a conocer la literatura latinoamericana garantiza la difusión de productos editoriales de calidad. Ciertamente, los resultados producidos por este cambio estructural se mostrarán con mayor intensidad pasado el tiempo. La Nuova Frontiera y Edizioni SUR y las demás editoriales que habitualmente se ocupan de literatura latinoamericana serán tanto más representativas cuanto más se produzca una relación entre la producción literaria contemporánea y su traducción al italiano. Las consideraciones que propongo pueden ser, entonces, solo preliminares, porque estamos delante de un fenómeno en continua evolución. Pero dentro del contexto de las literaturas en traducción es en este momento en el que hay que reflexionar sobre la utilidad de una reflexión sobre las dinámicas que se dan alrededor de su difusión. En este contexto es posible poner en cuestión el valor que una obra en traducción adquiere a la hora de entrar a otro espacio literario y, al mismo tiempo, debatir alrededor de la función que el campo cultural de acogida le ha asignado dentro de su propio contexto. En cierta manera, este tipo de análisis supone también poner en tela de juicio los valores y las formas con las que el centro se apropia de los fenómenos marginales, de cierta manera se trata de dar cuenta de algo que se produce diariamente y que se refleja en las dinámicas de acceso a la cultura de millones de lectores tanto del centro, si es que leen traducciones, como de la periferia, si es que el acceso o no fomenta un retorno en la producción interna. Cualquier acción cultural que prevé el uso de las palabras del otro tendría que utilizar este filtro y contextualizarse y percibirse en el complejo de las especificidades de los distintos actores culturales que con ellos colaboran. Paralelamente al estudio de lo que eminentes individualidades han hecho en pos de la visibilización de la literatura latinoamericana, es importante también pensar en el acceso que desde el campo cultural —desde su punto de vista

global— se ha dado a esta literatura y que refleja, con las debidas distinciones, su posibilidad de influir, a través de la literatura, en la visión de la realidad de quien lee.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2013): *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore.
- CADIOLI, Alberto (2018): *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità ad oggi*. Milano: Editrice Bibliografica (e-book).
- CESARI, Severino (1991): *Colloquio con Giulio Einaudi*. Torino: Einaudi.
- FERRETTI, Gian Carlo (2004): *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2014): “El valor del objeto literario”, en *Ínsula*, 814, 2-5.
- (2018): “Las narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes”, en *Ínsula*, 859/860, 8-12.
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MIGNOLO, Walter (2003): *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal .
- MORINO, Angelo (1994): “Non vediamo al di là di Márquez”, en *L'Espresso* (agosto), pp. 88-89.
- OUVRY-VIAL, Brigitte (2007): “L'acte éditorial: vers une théorie du geste”, en *Communication et langages*, 154, pp. 67-82.
- TEDESCHI, Stefano (2008): “Il continente delle narrazioni”, en *NAE*, 24, pp. 9-22.

Las literaturas latinoamericanas del siglo xxi en el territorio de habla alemana: un mapeo

JORGE J. LOCANE
Universidad de Oslo

I

El propósito de esta contribución es trazar un mapeo de la fisonomía que adquieren, en la actualidad, las literaturas latinoamericanas en el territorio de habla alemana. Este objetivo, en principio, estaría instalando la propuesta que voy a desarrollar en lo que, comúnmente, se conoce como “estudios de la recepción”. Considero, sin embargo, que cierto resabio de la tradición de pensamiento idealista —la que supone que existe un “autor” que se “ilumina” y escribe una “obra”— todavía dificulta establecer o identificar precisiones en lo que refiere a la cobertura semántica de algunas categorías que hacen a la mediación y puesta en circulación —particularmente en lo que respecta al plano internacional— de la literatura. Uno de los problemas que se podría mencionar es, precisamente, la ambigüe-

dad o polisemia del término “recepción”, por lo que no sería descartado comenzar con algunos apuntes al respecto antes de entrar en la materia que interesa. Recién cuando un texto convertido en libro, después de la respectiva adquisición de derechos, ingresa en un mercado diferente al que corresponde a su sistema cultural de origen, suele decirse que encuentra una “recepción internacional”. Los estudios que pretenden dar cuenta de cómo un artefacto literario es recibido en una cultura distante se saltean, por lo general, todo el proceso de ensamblaje y concentran su atención en el producto terminado según llega a los consumidores o, valga decir, al “lector” sobre el que la estética de la recepción, desde que comenzara a ser formulada a fines de los años 60, intentó colocar el foco. Ahora, aún si se considerase que la literatura es, exclusivamente, un fenómeno textual, ¿a qué refiere el término recepción? ¿O, acaso, desborda el dominio textual para referir a las estrategias y efectos de lectura que el texto produce en las lectoras y lectores concretos? Desde luego que, aún con todo el respaldo teórico a disposición, resulta difícil establecer un procedimiento objetivo para evaluarlos. ¿Habría que pensar, entonces, como se extrae de algunas investigaciones, en las reseñas o en las notas de prensa que informan sobre el texto o dan a conocerlo? Al respecto, entre otros factores, habría que considerar que, a la hora de evaluar casos de nuestra coyuntura histórica, los medios donde se publican estos informes bien pueden ser parte del mismo conglomerado del que también depende la editorial que publicó el libro, con lo cual, en tanto que operan como una suerte de órganos de propaganda, no queda descartada una posible connivencia y, por consiguiente, no deberían ser entendidos como reacciones espontáneas de lectura. En otros casos, con recepción se hace referencia a las lecturas —antiguamente, “interpretaciones”— que propone el sistema de producción de saberes del contexto de inserción o, valga decir, la crítica académica. Esta (sub)comunidad de lectura, no obstante, no puede considerarse representativa de cómo los lectores o una sociedad en su conjunto leen y evalúan textos “extranjeros” o, siquiera, si es que, efectivamente, lo hacen.

Estos interrogantes, que, entre otros, pueden ser abiertos antes de abordar un objeto como el que interesa en estas páginas, ponen de relieve al menos dos puntos débiles o limitaciones de la teoría de la recepción, según fue formulada por la Escuela de Constanza. Uno de ellos, el escaso anclaje material de los postulados teóricos,

hasta cierto punto fue observado por vertientes críticas afincadas en la República Democrática Alemana.¹ De acuerdo con planteos de Wolfgang Iser (1987), Hans Robert Jauss (1987) y Harald Weinrich (1987), el desplazamiento de la atención hacia el lector habría introducido un cambio de paradigma en los estudios literarios y una superación de los enfoques inmanentistas o formalistas y también de los biograficistas. En la introducción a su compilación sobre la teoría de la recepción, *En busca del texto* (1987), Dietrich Rall reafirma tal petición de principio: “Parecería que los años sesenta y setenta hubieran introducido también una ‘liberación del lector’, no solo frente a una tradición con frecuencia asfixiante, por ser mal entendida, de la historia literaria, sino también en relación con una interpretación de textos centrada predominantemente en los autores o una interpretación inmanente” (Rall 1987: 6). Las tempranas críticas de los 70, no obstante, ya cuestionaban que la operación de la Escuela de Constanza, en efecto, hubiera instalado los estudios literarios en un plano menos formalista o idealista. Karlheinz Barck, desde una perspectiva amparada en la teoría del reflejo, celebraba la intención de abandonar el formalismo, pero insistía en el carácter todavía idealista de la categoría de lector propuesta por Constanza:

Estas tesis en sí correctas son expuestas, sin embargo, por Jauss, de una manera idealista, porque la recepción no es definida por la praxis y la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos, sino que es definida de una manera intraliteraria. De qué público concreto se trata, que como una fuerza energética tal realiza el proceso literario, no es más determinado por Jauss. Para él existe solo un público por antonomasia, que está caracterizado solo en su carácter de receptor literario. Solo en ese carácter —que se deposita en un “horizonte de expectativas” dado de una manera exclusivamente literaria, no sociológica— funciona el público como la instancia de transmisión que constituye la historicidad de la literatura (Barck 1987: 175-176).

Términos como el de “lector implícito”, propuesto por Wolfgang Iser, precisamente, para confrontar críticas de corte materialista, no habrían logrado romper con el paradigma formalista en la medida

1 En español, parte del debate está contenido en el volumen compilado por Dietrich Rall (1987). Algunos de los textos incluidos en dicha compilación fueron tomados de *Gesellschaft – Literatur – Lesen* (1975), una crítica materialista a la teoría de la recepción compuesta por investigadores de la RDA.

que no se habrían desentendido del texto como objeto privilegiado que contiene y supone al lector. Se trataría, como en el caso del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure, de que la salida hacia el plano material solo tendría lugar por medio de una abstracción como lo es la imagen sonora, esa huella psíquica que completa el significado. Esa imagen sonora, del mismo modo que el lector de la teoría de la recepción clásica, carecería de (suficiente) sustancia material y, por lo tanto, todo análisis propuesto desde enfoques (al menos) de arrastre formalista quedaría inscripto en el plano de la abstracción y de la mera especulación teórica.

El segundo punto débil de la teoría de Constanza es la poca atención que le prestó a la recepción internacional y a las complejidades que ella le añade a un fenómeno de por sí difícil de conceptualizar. El contexto de la actual fase de la globalización, sin embargo, hace ineludible que, al menos en algunas instancias de análisis, se adopte una perspectiva transnacional y que se evalúe, por lo tanto, cómo se ven afectados los textos al entrar en circulación internacional y cómo se comportan los modos de recepción frente a artefactos literarios producidos en otros contextos culturales. Los estudios de la traducción, con propuestas como la de Lawrence Venuti (1998, entre otros) y la de Itamar Even-Zohar (1990, 2006) junto con la sociología de la literatura en perspectiva transnacional, como, por ejemplo, la fórmula Gisèle Sapiro (2016) o Gustavo Sorá (2003), se convierten, así, en poderosos complementos de la teoría de la recepción que la obligan a sensibles reformulaciones y a no descuidar los dispositivos sociales y las prerrogativas económicas que se activan para que un texto encuentre un lector internacional concreto.

A la luz de estos planteos, que de ninguna manera tienen la pretensión de ser exhaustivos, los elementos que aparecen en juego cuando se trata de discurrir sobre recepción se multiplican de manera exponencial. Sin más rodeos teóricos, lo que interesa señalar para empezar es que con frecuencia se aborda la “recepción” sin que exista una meditación suficiente sobre la categoría. Ocurre, por tal razón, que, por momentos, la recepción aparece tratada como una entidad polivalente, confusa o incierta. Un buen punto de partida, a conciencia de estas imprecisiones y proliferaciones semánticas, sería decir que la recepción en realidad es una instancia acaso más compleja e inabismable que las que la preceden y que, si algo la define, es la negociación entre actores heterogéneos —la crítica académi-

ca, los lectores editoriales, los traductores, el periodismo cultural y también los lectores— y con diferentes posiciones incluso en una misma zona del campo.²

Para los fines de este trabajo, sería, entonces, oportuno pensar la recepción como un espacio de negociación, con ciertos consensos y cristalizaciones muy duras, con zonas inciertas y también, desde luego, con disensos y disidencias. En cualquier caso, de ninguna manera como algo obvio o transparente, decodificable a partir de un elemento considerado de manera aislada. Esta recepción lo que haría es disputar el valor —estético, cultural, político y económico— del artefacto literario de importación entendido como un bien de factura colectiva. Scouts, agentes, editores, traductores, correctores, lectores, diagramadores, especialistas en derecho de autor, académicos, periodistas y el o los autores del primer borrador del texto contribuyen a la producción del artefacto simbólico y material en cuestión. Desde este punto de vista, la literatura latinoamericana sería, en gran medida, un producto de la mediación con dos núcleos operativos que, difícilmente, pueden ser eludidos: Barcelona

2 La ambigüedad o dispersión a la que me refiero se torna patente con solo revisar algunos títulos dedicados a la recepción de literatura latinoamericana en el mundo de habla alemana. Mientras que artículos como “‘Lusotropikalisch’ – Zur Rezeption brasilianischer Literatur in der deutschsprachigen Presse” (1994) [“Lusotropical” – Acerca de la recepción de literatura brasilera en la prensa de habla alemana], de Ray-Güde Mertin, o “Rezeptionsverlauf und Fremdwahrnehmung anhand von Paratext und Rezensionen in der Presse” (2007) [El proceso de recepción y la percepción de lo extranjero a través de paratextos y reseñas en la prensa], de Anne Sperschneider, por ejemplo, ponen el énfasis en notas de prensa, otro como “Inventario de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana” (1987), de Dieter Reichardt, se concentra en la actividad editorial. En la introducción (“Vorwort”) a *Latinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum* (2007) [Literatura latinoamericana en el territorio de habla alemana], Diana von Römer y Friedhelm Schmidt-Welle, por su parte, informan que la propuesta del volumen que presentan consistió en reunir a diferentes “representantes de las diferentes instancias del proceso de recepción (traductores, agentes, lectores, mediadores culturales, investigadores y críticos)” para tratar de dar cuenta de las verdaderas complejidades de la mediación (cfr. 8). Es de remarcar, por lo tanto, cómo el estudio de la recepción, según fue concebido en Constanza a fines de los años 60 y principios de los 70, en su evolución hasta el presente, ha ido abandonando el interés original por el lector para concentrarse en los diferentes eslabones de la mediación, en la traducción y en el dominio internacional.

y Nueva York con sus editoriales y agentes desde donde se irradian ofertas hacia plataformas fundamentales para la internacionalización como la Feria del Libro de Frankfurt. La observación atenta de estos procesos junto con los de recepción es lo que permite aprobar la propuesta de investigadores como Mads Rosendahl Thomsen (2008: 3), David Damrosch (2003: 287) o Franco Moretti (2013) de que la literatura mundial, es decir, la que entra en circulación internacional por regla general mediante traducción, no puede ser evaluada con los mismos criterios que se les aplican a las literaturas que no trascienden fronteras locales o nacionales. Ocurre que los conocimientos que permiten abordar un texto en su performance a nivel nacional no serían adecuados para hacerlo en su eventual circulación a escala internacional. Esto se debe a que las pautas de producción, puesta en circulación y recepción serían sensiblemente diferentes en ambos niveles. Dicho de otra manera, el rendimiento que se le pide a un texto a nivel internacional no es equiparable, ni susceptible de ser evaluado, desde una perspectiva arraigada a los parámetros nacionales o locales. De hecho, y para ilustrar de manera gráfica este fenómeno, habría que decir que, así como un texto escrito y leído en algún lugar de América Latina no tiene por qué estar presente en el dominio internacional, lo mismo vale al revés: hay textos que, aunque presenten algún tipo de etiqueta latinoamericana, tienen su mayor acogida y presencia —o la única— en el circuito mundial.

II

Contrariamente a lo que sostiene el planteo más difundido en Alemania, la literatura latinoamericana comienza a manifestarse con cierta fuerza en el mundo de habla alemana en la inmediata postguerra (cfr. Reichardt 1987; Dill 2009) y no recién en los años 70. Desde 1945 empiezan a aparecer traducciones de escritores como Ciro Alegría, Jorge Amado, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Elías Castelnuovo, Nicolás Guillén, Jorge Icaza, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Juan Rulfo y Volodia Teitelboim. Los grandes mediadores durante este periodo fueron los exiliados que, como Erich Arendt, Mariana Frenk-Westheim, Curt Meyer-Clason, Ludwig Renn, Anna Seghers y Albert Theile se habían instalado en

países de América Latina y que, con el restablecimiento del orden institucional y el fin de la guerra, se convirtieron en traductores y divulgadores de primera mano de las culturas latinoamericanas. Durante estos años, en particular, entre comienzos de los 50 y fines de los 60, uno de los grandes espacios de irradiación fue la República Democrática Alemana por medio de editoriales como Volk und Welt y Aufbau-Verlag (cfr. Kirsten 2004; Reichardt 1987: 431; Sperschneider 1999: 97-99).³ Recién a mediados de los años 70, la editorial Suhrkamp, con Michi Strausfeld como figura central, va a asumir de manera orgánica, por medio de un programa específico dedicado a América Latina, la promoción de los escritores del boom desde el territorio occidental. Lo que distingue la fase temprana de la que tiene como epicentro a Suhrkamp y algunas otras editoriales occidentales, como Rowohlt o Kiepenheuer & Witsch, es que en este segundo momento los protagonistas en la elaboración de la oferta van a pasar a ser los agentes —ante todo Carmen Balcells— y las editoriales catalanas —ante todo Seix Barral—. Los escritores que se traducen desde este momento en adelante van a ser, principalmente, los establecidos en Europa, con agentes y/o con publicaciones previas en España. Parte de esta trama, aunque con lugar de residencia en EE.UU., es Isabel Allende, quien desde comienzos de los 80 se instala, fuertemente, en el mercado de habla alemana, gracias a la mediación de Michi Strausfeld. Así, también termina de consolidarse el realismo mágico como el lenguaje oficial de la literatura latinoamericana en tierras de habla alemana y como lo que hoy sería la cristalización más dura en este horizonte de recepción.

Me remonto a tal instancia porque resulta imposible indagar el estado de cosas en la actualidad sin que la referencia aparezca en algún u otro momento. Lo que quiero decir es que, aunque hay elementos suficientes para sostener que este lenguaje fue hasta cierto punto una invención de la que participaron un puñado de escritores con un vago origen latinoamericano y la industria editorial metro-

3 Véase también el estudio cuantitativo de Siebenmann (1972: 45-47), quien registra que, para el periodo que va de 1945 a 1969, Volk und Welt, con 52 títulos, era la editorial del territorio de lengua alemana con más publicaciones latinoamericanas, seguida muy de lejos por Carl Hanser con 17. Suhrkamp, por aquel entonces, sumaba 8 títulos, mientras que de Aufbau-Verlag Siebenmann no pudo reunir datos.

politana, el realismo mágico suele ser el preconcepto a partir del cual se introduce y se organiza, incluso al día de hoy, la literatura latinoamericana en el mercado de lengua alemana. Una novela y hasta un poema⁴ es o no es realismo mágico. Como si solo existiese la norma y las fórmulas marcadas. Una norma que, cabe anotar, solo cuenta con un par de casos ejemplares, pero muy leídos en el mundo de habla alemana: básicamente, algunos textos de Gabriel García Márquez e Isabel Allende.

En la actualidad existen varias editoriales que publican títulos de literatura latinoamericana aunque en realidad, para ser preciso —y esto también sería efecto del anclaje al *boom* y al realismo mágico—, lo que publican son novelas. Berenberg, Klaus Wagenbach, Hanser, Antje Kunstmann, Ullstein, Matthes & Seitz, C.H. Beck, Suhrkamp y Rowohlt, en Alemania, Unionsverlag, edition 8 y Bilger, en Suiza, publican con cierta regularidad sin que tengan un programa o una colección reservada para literatura latinoamericana. De todas ellas, con una línea editorial consecuente que comienza a delinearse entrado el siglo *xxi* con títulos de Ricardo Piglia y Héctor Abad Faciolince, tal vez sería Klaus Wagenbach la editorial que hoy más atención le dedica a la literatura latinoamericana. En términos generales, aun selectivamente y con grandes deudas, se podría decir que la literatura latinoamericana está relativamente bien representada en el mercado de habla alemana. César Aira (con unos quince títulos publicados desde 2000 en adelante), Juan José Saer (con tres, el primero de 1993), Fernando Vallejo (con tres, desde 2000), Roberto Bolaño (con casi toda su producción, incluida la poesía, traducida desde 1999) y Sergio Pitol (con seis títulos, el primero aparecido en 2002) están presentes bajo determinadas condiciones, al igual que las generaciones más actuales, sobre las cuales voy a entrar en detalles a continuación. Un punto a destacar es que no importa cuánto relato breve, cuánta poesía y cuánto ensayo se publiquen en América Latina; en el mundo de habla alemana —y esto, como ya sugerí, sería efecto del *boom*—, prácticamente, lo único que se publican son

4 Me permito incluir al respecto una nota de carácter anecdótico: en la edición de 2013 del Festival Internacional de Literatura de Berlín estuvo invitado el poeta argentino Sergio Raimondi quien, antes de comenzar con su lectura, fue presentado, en alemán, como uno de los mejores representantes actuales del realismo mágico.

novelas y, por regla general, de escritores con agente o al menos publicaciones en España. Solo dos agentes alemanes rompen con este patrón: Michael Gaeb, que responde, por ejemplo, por César Aira, y la agencia Mertin, conducida por Nicole Witt, a cargo de la gestión de los derechos de escritores como Orfa Alarcón, Hernán Ronsino y Carola Saavedra.

Como adelanté, las generaciones emergentes de novelistas latinoamericanos hasta cierto punto logran ingresar en el mercado de habla alemana, normalmente bajo las condiciones mencionadas: agente y publicación previa en España. Pedro Mairal, Selva Almada, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Antonio Ortuño, Rita Indiana, Hernán Ronsino, Fernanda Melchor, Eduardo Halfon, Lina Meruane, Valeria Luiselli, Yuri Herrera, Juan Pablo Villalobos, Lucía Puenzo, Pola Oloixarac, Orfa Alarcón, Luigi Amara y varios más cuentan con traducciones al alemán. Se podría decir, por lo tanto, que, aun sin que pueda saltar la mediación española o el mecanismo de preselección que ella representa, la industria editorial sí hace un esfuerzo por actualizar la oferta y dar cuenta de, al menos, algunos de los lenguajes novelísticos que, con algún tipo de vínculo latinoamericano, fueron consolidándose en los últimos años.

Habría que señalar, de todas maneras, que el prisma para divulgar y evaluar esa oferta sigue estando fuertemente atado a hábitos de lectura acuñados durante los años 70 y 80. Una evidencia de este planteo se halla en las notas de prensa y en las reseñas que produce el periodismo cultural.

En una reseña de *Das Gift* (Suhrkamp, 2015), la traducción de *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin, se puede leer “Be-klemmend und verstörend vermisst die 1978 in Buenos Aires geborene Wahlberlinerin Schweblin die Grenzen zwischen Fantasie und Realität” [Agobiante y perturbadora, Schweblin, nacida en 1978 en Buenos Aires y berlinesa por elección, diluye los límites entre fantasía y realidad] (Hummitzsch 2015). Mientras que en una de *Die Schwerelosen* (Antje Kunstmann, 2013), la traducción de *Los ingrátidos* (2011), de Valeria Luiselli, nos encontramos con el siguiente pasaje: “Fiktion und Wirklichkeit [...] sind daher in den ‘Schwerelosen’ wie in einer Möbius’schen Schleife untrennbar miteinander verbunden” [Ficción y realidad [...], en *Los ingrátidos*, están inseparablemente ligadas como en una cinta de Moebius] (Hennig 2013). Una afirmación que, de manera muy similar reaparece en

una reseña de *Tentakel* (Wagenbach, 2018), la traducción de *La muca-ma de Omicunlé* (2015), de Rita Indiana: “Voll Fantasie und trotzdem sehr realistisch” [Llena de fantasía y sin embargo muy realista], dice un subtítulo, y a continuación “Dass dies alles am Ende doch eine zwingende Logik besitzt, ist vielleicht die größte Kühnheit dieses Romans, der über die Beschränkungen von Zeit, Realität und Geschlecht locker hinwegfantasiert – und dennoch im Detail sehr realistisch aus den parallelen Wirklichkeiten des karibischen Alltags erzählt” [El hecho de que al final todo esto tenga una lógica convincente es quizás la mayor audacia de esta novela, que fantasea más allá de las limitaciones del tiempo, la realidad y el género, y que, sin embargo, ofrece detalles muy realistas de las realidades paralelas de la vida cotidiana caribeña] (Döbler 2018). El resultado, entonces y en resumidas cuentas, es que con todo lo diferentes que pueden ser estos tres textos entre sí, finalmente, terminan siendo reducidos a una fórmula muy simplificadora compuesta por dos elementos demasiado conocidos: magia y realidad. Así, las novelas comentadas de esta manera son reinscriptas en una tradición que no deja de remitir a García Márquez y a Isabel Allende como únicas referencias ligadas al subcontinente latinoamericano.

Antes que poner al descubierto las implicancias de este reduccionismo y de la infantilización de un polisistema cultural sometido a relaciones de poder (neo)colonial, en lo que sigue me interesa dejar constancia de lo que sería, junto con la industria editorial y el periodismo cultural, una tercera arista en el sistema de negociaciones que constituye la recepción: el saber autorizado o la crítica académica.

En el mundo de habla alemana, a nivel universitario se forman tanto los docentes de escuela secundaria como la mayoría de los futuros mediadores culturales: traductores, periodistas, editores o lectores editoriales. Dentro de este sistema, la competencia en literatura latinoamericana se adquiere como parte de una competencia más amplia en lenguas y literaturas romances entre las cuales la literatura latinoamericana ocupa un lugar extremadamente marginal. De hecho, en todo el territorio de habla alemana no hay cátedras (Lehrstühle) de literatura latinoamericana sino por muy contados casos (una en Berlín, otra en Zúrich). Quienes tienen a cargo dar a conocer las literaturas del subcontinente se forman en realidad como generalistas, expertos en lenguas y literaturas romances, que

en algún momento de su trayectoria dedicaron algunas páginas a la literatura en castellano, en portugués o en francés asociada con la región. No es, desde luego, un defecto de los sujetos individuales, sino estructural: así funciona lo que se conoce como Romanística. El efecto es que en este sistema, excepto por casos muy puntuales, no existen los latinoamericanistas como sí existen en otros lugares: en América Latina, en Estados Unidos y también, aunque en menor medida, en España. Este estado de cosas, que, en última instancia, no es más que un dato empírico con particulares implicancias, ya fue observado por diferentes actores del campo latinoamericanista y en diferentes momentos sin que, hasta el momento, haya habido algún tipo de reacción o reforma. En 1983, por ejemplo, el poeta chileno exiliado en Alemania Federico Schopf, al advertir sobre las dificultades que debía enfrentar la literatura latinoamericana para su acogida en Alemania, anotaba, entre otras cosas, lo siguiente (elimino el primer punto porque no viene el caso):

Para comprender las dificultades de la recepción de la literatura hispanoamericana en Alemania Federal, quizás sea útil recordar datos respecto a las condiciones en que se efectúa esta recepción:

[...]

2) En la mayoría de los estados de la República Federal de Alemania no se enseña la lengua española en los liceos. Por otra parte, en la mayoría de los institutos de romanística no se pueden realizar estudios de lengua y literatura española para obtener el grado de profesor del Estado. Por último, apenas hay cátedras de literatura española e hispanoamericana en las universidades del país. Esto quiere decir que, institucionalmente, un estudiante universitario alemán —es decir, una parte importante del público— no recibe información suficiente sobre literatura hispanoamericana y sus contextos (Schopf 1987: 436).

Con estas palabras, hace más de treinta y cinco años, Schopf intentaba señalar que, al menos en Alemania occidental, no existía un lector lo suficientemente formado como para poder emprender una recepción activa de literatura latinoamericana, pero el problema es de mayor calado porque tanto en aquel entonces como ahora, al no haber una educación formal más especializada que la que ofrece el viejo modelo filológico de la Romanística, con su centro de gravitación en la literatura francesa, los docentes universitarios que, de algún modo, representan la disciplina, por regla general, tampoco cuentan con las mismas herramientas que colegas de otros sistemas

culturales y académicos. Al respecto, casi diez años después del llamado de atención de Schopf, Karl Kohut anotaba que “Es gibt im deutschen Sprachraum von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen keine Lateinamerikanisten, sondern nur Romanisten —vielleicht Hispanisten—, die unter anderem auch über lateinamerikanische Literatur schreiben” [A no ser por muy contadas excepciones, en el territorio de habla alemana no hay latinoamericanistas, sino solo romanistas —tal vez hispanistas— que entre otras cosas también escriben sobre literatura latinoamericana] (1992: 417). A mi modo de ver, sería este vacío estructural una de las razones principales que dificulta una recepción más refinada de la literatura latinoamericana. Suele ocurrir que, para obtener la calificación que habilita a dar cursos en el campo de la Romanística, la persona interesada tenga que escribir algunos textos sobre lo que en el mundo de habla alemana vale como literatura latinoamericana o, mejor aún, sobre lo que no deja lugar a dudas de que lo es: ante todo, el núcleo duro del boom. Lo que sucede, entonces, es que muchos de los profesores a cargo de cursos que incluyen literatura latinoamericana pasaron por un proceso de calificación, obligado por la lógica del sistema, en el que escribieron sobre literatura latinoamericana. Así, una trayectoria de publicaciones estándar en el área va a tener, por ejemplo, una zona dedicada al Siglo de Oro o a la Generación del 27, otra a Gustave Flaubert, a Molière o al surrealismo francés y, como apéndice, una serie de publicaciones dedicadas, casi invariablemente, a Gabriel García Márquez, a Mario Vargas Llosa, a Jorge Luis Borges, a Julio Cortázar o, desde hace algunos años, a Roberto Bolaño. Se da, así, por efecto de las exigencias estructurales que obligan a los romanistas a demostrar competencia en América Latina, un fenómeno de sinécdoque similar al que comenta Héctor Hoyos en su libro *Beyond Bolaño* (2015): no importa la relevancia local que puedan tener o cómo hayan afectado los significados de literatura heredados figuras como Fogwill, Mario Bellatin, Mario Levrero, Diamela Eltit, Fernando Vallejo, César Aira, Juan José Saer, para no mencionar a los poetas, como Raúl Zurita, Mario Montalbetti, Roberto Piva o Blanca Varela, etc. etc. etc., el sistema de producción de saberes concentra su atención en un par de íconos del boom y ahora, desde hace una década, en su supuesta negatividad, en Bolaño. Bajo estas condiciones, no es difícil deducir por qué el realismo mágico constituye un significante sobre el que siempre se vuelve ni por qué no

hay herramientas suficientes para abordar nuevos textos que fueron compuestos fuera de toda filiación ya sea con el *boom* como con el realismo mágico. Hay, para decirlo en breve, condiciones materiales muy concretas e ineludibles que regulan los patrones de recepción y de lectura. Estas que determinan la producción y reproducción de saberes en el campo específico no son de menor importancia para el objeto que interesa en estas páginas.

III

Para concluir, entonces, retomo y resumo el esquema. En primer lugar habría que anotar que la recepción jamás es homogénea ni tampoco del todo asible. En todo caso, se resuelve en la zona de tensión entre diferentes fuerzas o dispositivos de enunciación. Según mis observaciones, para el caso de la literatura latinoamericana —sea lo que ella fuere— en el mundo de habla alemana, existe un núcleo duro que es el *boom*, el realismo mágico y, en continuidad con esto, aunque sea como una fórmula negativa, pero que, por eso mismo, supone la existencia de ese núcleo, Bolaño. Esa serie, por lo menos hasta que aparezca el ansiado relevo de Bolaño, conforma la matriz obvia de lo que es la literatura latinoamericana en el territorio cohesionado por el alemán como lengua nacional. Esa matriz, no obstante, siempre se encuentra tensionada por procesos de negociación y renegociación. De manera algo esquemática, en estas páginas intenté presentar tres actores que intervienen en esa negociación. La industria editorial, de acuerdo con mi examen, es en este momento el sector más dinámico e innovador. Si bien se presenta altamente condicionado por la premisas que exigen traducir novelas publicadas en España y respaldadas por un agente con base en Barcelona, Madrid o, dado el caso, Berlín (Matías Celedón o Gabriela Cabezón Cámara, por ejemplo, por estas razones siguen sin estar publicados en alemán. Tampoco lo están, no obstante, las novelas de Julián Herbert), dentro de ese marco la propuesta no deja de estar relativamente actualizada y de mostrar una cierta cuota de riesgo. El sector periodístico, los medios de difusión para el público amplio, dan cuenta de esas publicaciones, les dan cierto espacio y consideración, pero no dejan de procesarlas bajo convenciones de lectura perimidas o brutalmente simplificadoras. Por último, el

sistema de producción de saberes, donde, finalmente, se forman sujetos que van a ser parte del circuito de producción y divulgación de literatura, muestra una tendencia marcadamente conservadora condicionada por la estructuración de los programas de estudio y de calificación docente, y fuertemente atada al principio de la sinécdoque que supone que dar cuenta de García Márquez, de Julio Cortázar o de Roberto Bolaño es dar cuenta de algo tan inabarcable como la literatura latinoamericana.

Bibliografía

- BARCK, Karlheinz (1987): “El redescubrimiento del lector. ¿La ‘estética de la recepción’ como superación del estudio inmanente de la literatura?”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 171-183.
- DAMROSCH, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP.
- DILL, Hans-Otto (2009): *Die lateinamerikanische Literatur in Deutschland. Bausteine zur Geschichte ihrer Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- DÖBLER, Katharina (2018): “Rita Indiana: ‘Tentakel’. Unlogisch, aber wunderbar kühn”, en *Deutschlandfunk Kultur*, 11.05. https://www.deutschlandfunkkultur.de/rita-indiana-tentakel-unlogisch-aber-wunderbar-kuehn.1270.de.html?dram:article_id=417644 (22/10/19).
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): “Translation and Transfer”. *Poetics Today*, 11:1, pp. 73-78.
- (2006): “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en Daniel Weissbort y Astradur Eysteinnsson (eds.), *Translation: Theory and Practice. A Historical Reader*. Oxford: Oxford UP, pp. 429-434.
- HENNIG, Matthias (2013): “Die Realität ist nur eine umgekehrte Funktion der Fiktion. Valeria Luiselli sucht in ihrem Roman ‘Die Schwerelosen’ einen dritten Zustand”, en *literaturkritik.de*, 9. <https://literaturkritik.de/id/18289> (22/10/19).
- HOYOS, Héctor (2015): *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP.

- HUMMITZSCH, Thomas (2015): "Samantha Schweblin. Das Gift", en *Rolling Stone*, 30.07. <https://www.rollingstone.de/reviews/samantha-schweblin-das-gift/> (22/10/19).
- ISER, Wolfgang (1987): "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 121-143.
- JAUSS, Hans Robert (1987): "Cambio de paradigma en la ciencia literaria", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 59-71.
- KIRSTEN, Jens (2004): *Lateinamerikanische Literatur in der DDR. Publikations- und Wirkungsgeschichte*. Berlin: Ch. Links.
- KOHUT, Karl (1992): "Literaturwissenschaft", en Nikolaus Werz (ed.), *Handbuch der deutschsprachigen Lateinamerikakunde*. Freiburg: Arnold-Bergstraesser-Institut, pp. 389-427.
- MERTIN, Ray-Güde (1994): "'Lusotropikalisch' – Zur Rezeption brasilianischer Literatur in der deutschsprachigen Presse", en Axel Schönberger y Klaus Zimmermann (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus: Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, pp. 1817-1823.
- MORETTI, Franco (2013): *Distant Reading*. London/New York: Verso.
- NAUMANN, Manfred et al. (1975): *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- RALL, Dietrich (1987a): "Introducción", en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 5-15.
- (comp.) (1987b): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RETICHARDT, Dieter (1987): "Inventario de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 423-433.
- RÖMER, Diana von y Friedhelm Schmidt-Welle (2007): "Vorwort", en Diana von Römer y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 7-15.
- ROSENDAHL THOMSEN, Mads (2008): *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum.

- SAPIRO, Gisèle (2016): *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.
- SCHOPF, Federico (1987): “Sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en la República Federal de Alemania”, en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 435-442.
- SIEBENMANN, Gustav (1972): *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*. Berlin: Colloquium.
- SORÁ, Gustavo (2003): *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Del Zorzal.
- SPERSCHNEIDER, Anne (1999): *Zum Rezeptionsverlauf der hispanoamerikanischen Literatur in Deutschland 1950-1990. Übersetzungsgeschichte - Fremdwahrnehmungsstrukturen*. Hamburg: Dr. Kovač.
- (2007): “Rezeptionsverlauf und Fremdwahrnehmung anhand von Paratext und Rezensionen in der Presse”, en Diana von Römer y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 91-112.
- VENUTI, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.
- WEINRICH, Harald (1987): “Para una historia literaria del lector”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 199-210.

La recepción de las literaturas cubana y dominicana (2001-2018) en algunos países europeos

RITA DE MAESENEER
Universiteit Antwerpen

En esta contribución al mapeo de la “novísima” literatura latinoamericana, me propongo investigar la recepción de la narrativa cubana y dominicana contemporánea analizando su presencia en Europa en el nuevo milenio (2001-2018). Por razones de viabilidad del estudio de caso, prestaré especial atención a las traducciones y las reseñas en holandés, alemán y francés de la narrativa (novela y cuento), el género más comercializado. Empezaré por discutir la delimitación del corpus, ya que se trata de literaturas que no solo son producidas en las respectivas islas ni únicamente en español. A continuación, interpretaré los datos sobre los libros encontrados en cuanto a volumen, tipo de autores, cantidad de títulos. Pasaré luego a comentar las imágenes que se proyectan sobre las literaturas a base de la imagología presente en el paratexto. Finalmente, enfocaré las dinámicas editoriales, más específicamente el papel de las pequeñas editoriales frente a los grandes consorcios. Todo esto me llevará a

discutir las percepciones hegemónicas en relación con lo que podría considerarse como literaturas periféricas.

Literaturas dominicana y cubana: ¿en qué lengua?

En el proceso arduo de la recopilación de los datos¹ me topé con un primer problema. La búsqueda en Google y otros sitios de las traducciones de la *Dominican literature*/literatura dominicana me llevaba casi siempre a autores que escriben en inglés como Junot Díaz o Julia Álvarez. En cambio, la entrada *Cuban literature*/literatura cubana se atenía a obras escritas en español y se diferenciaba claramente de *Cuban-American literature*. Sabemos que en el nuevo milenio cada vez más estudiosos prefieren hablar de literatura transnacional o postnacional, cuestionando entre otras cosas la pertinencia de la unidad lingüística. Para la literatura latinoamericana, críticos como Jorge Volpi propusieron abrirla a determinados textos escritos en inglés. En el Caribe hispano, un área profundamente diaspórica desde sus orígenes, el tema ha provocado acaloradas discusiones. A pesar de alguna reticencia inicial, muchos dominicanos han adoptado como suya la literatura escrita en “el difícil” (el inglés) por autores de origen dominicano (y que leen en traducción española), sobre todo desde que el premio Pulitzer, Junot Díaz, obtuvo éxito como escritor “dominicano”, por ejemplo, en Bogotá 39 de 2007. Incluso las instancias oficiales de Quisqueya contribuyeron activamente al incluir a los grupos de la diáspora en sus iniciativas (De Maeseneer 2016). En cambio, la apertura hacia el inglés no cundió tanto en el ámbito cubano por tratarse de la lengua del enemigo imperialista entre otras razones. Como es sabido, la distinción más significativa atañe a la literatura del exilio/de la diáspora, muchas veces aún escrita en español, frente a la literatura de dentro. Implica generalmente divergencias ideológicas en resonancia con la consigna “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada” (López). No obstante,

1 Es imprescindible tener un conocimiento avanzado de las literaturas en cuestión para poder conformar una lista más o menos exhaustiva, ya que las bases de datos y lo depositado en las bibliotecas nacionales son sumamente deficientes. Agradezco infinitamente la valiosísima ayuda de Evelyn Mommaerts en la búsqueda y estructuración de los datos.

hubo alguna que otra llamada a tender puentes entre la producción en inglés y en español desde dentro (Campuzano, Fornet) y desde fuera (Obejas, Béhar). Sea como sea, para fines comparativos he tenido en cuenta tanto las traducciones de textos en inglés y en español de autores provenientes de Cuba y de la República Dominicana.

Presentación cuantitativa

Los resultados de la búsqueda se pueden sintetizar en el siguiente cuadro, donde se recopila a los autores y autoras por país precedidos por la cantidad de obras y seguidos por la edad. La literatura dominicana se encuentra en cursiva:

Neerlandés (14+2= 16)	Alemán (26+3= 29)	Francés (49+3= 52)
	1 Abilio Estévez (54) 4 P. J. Gutiérrez (50) 7 Leonardo Padura (55) 1 Antonio José Ponte (64) 1 José M. Prieto (62) 1 Ángel Santiesteban (66) 5 Amir Valle (67)	4 Abilio Estévez (54) 2 PJ Gutiérrez (50) 7 Leonardo Padura (55) 1 Senel Paz (50) 1 José M. Prieto (62) 1 J. M. Sánchez (Yoss) (69) 2 William Navarrete (68)
		1 Marcio Veloz Maggiolo (36)
1 Daína Chaviano (57) 1 Wendy Guerra (70) 1 Georgina Jiménez (41) 1 Mayra Montero (52) 1 Ena Lucía Portela (72) 1 Zoé Valdés (59)	1 Daína Chaviano (57) 1 Wendy Guerra (70)	1 Daína Chaviano (57) 5 Wendy Guerra (70) 2 Mayra Montero (52) 1 Ena Lucía Portela (72) 3 Karla Suárez (69) 10 Zoé Valdés (59) 1 Mirta Yáñez (47)
	1 Rita Indiana (77)	
		1 Oscar Hijuelos (51)
2 Junot Díaz (68)	2 Junot Díaz (68)	2 Junot Díaz (68)
2 Cristina García (58) 2 Ana Menéndez (70) 4 Cecilia Samartín (61)	1 Ana Menéndez (70) 3 Cecilia Samartín (61)	2 Ana Menéndez (70) 5 Cecilia Samartín (61)

La primera constatación, bastante previsible, es que hay que buscar con lupa las obras dominicanas. Se limitan a las traducciones en los tres idiomas de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) y *This is How*

You Lose Her (2012) de Junot Díaz. En mis pesquisas más avanzadas di con dos traducciones del español, respectivamente, *Tentakel* (2018), la versión alemana de *La mucama de Ominculé* (2015) escrito por Rita Indiana y *L'homme à l'accordéon* (2004) de *El hombre del acordeón* (2003) de Marcio Veloz Maggiolo. Las obras cubanas son un tanto más fáciles de encontrar: ocho del inglés y seis del español para el neerlandés; cuatro del inglés y veintidós del español para el ámbito alemán; ocho del inglés y cuarenta y uno del español para el francés. Las diferencias cuantitativas entre los países confirman las expectativas. Francia (52) tiene casi el doble de traducciones de Alemania (29). Las traducciones en alemán más o menos duplican las que se hacen en neerlandés (16). Francia tiende a traducir bastantes textos de otros idiomas, más que Alemania y los países neerlandófonos. Además, desde que Molloy escribió su *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au xxème siècle*, sabemos que el país desempeñó un papel central en dar a conocer la literatura latinoamericana. También llama la atención que en neerlandés las traducciones del inglés son más numerosas que las del español, a diferencia de los dos otros idiomas. Como explicaré más adelante tiene que ver con cierta concepción generalizadora sobre lo que es la literatura “latino(americana)”.

Si consideramos la producción por décadas, que es sobre todo pertinente para la literatura cubana, el interés va bajando en los países de lengua germánica, mientras que en Francia se mantiene más o menos estable. Se podría conjeturar que la relativa presencia más elevada de textos cubanos en los primeros diez años del nuevo milenio se relaciona con las secuelas del miniboom de esta literatura fomentado desde España en los noventa (Cremades). Entonces se vivió en Cuba el llamado Periodo Especial que no solo implicó escasez de víveres y bienes, sino también de papel. Por eso, en 1993 se les permitió a los autores cubanos acudir a editoriales no cubanas, de lo cual se aprovecharon sobre todo las casas editoriales españolas. Se creó lo que Esther Whitfield llama una *Special Period Fiction* en la que autores como Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés presentaron una despiadada y sexualmente atrevida radiografía de los “escombros de la utopía revolucionaria” (Sklodowska 2016: 109). También es en esa época cuando Leonardo Padura Fuentes empezó a publicar novelas policíacas postmodernas.

No he mencionado en vano a Zoé Valdés, Leonardo Padura y Pedro Juan Gutiérrez. Cuando miramos la cantidad de títulos por

autor, sobresalen estos nombres (por ejemplo, 11 libros para Valdés y 14 para Padura). Parece cumplirse hasta cierto punto lo formulado por la generación cero, término acuñado por Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría y Lizabel Mónica. Estos autores forman parte de los diez jóvenes narradores cubanos nacidos entre 1971 y 1984 que publicaron la antología *Malditos bastardos. Diez narradores que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...* y que querían distanciarse de los autores consolidados. No obstante, el cuadro muestra que la presencia de los tres consagrados vale únicamente para Francia (y también para España). En cambio, en el nuevo milenio Zoé Valdés sobrevive en neerlandés solo con *De legenden van Havana* (2002) (*Las leyendas de La Habana*), mientras que en Alemania dejó de despertar interés. De hecho, la única escritora en ser representada en los tres idiomas es Daína Chaviano con *La isla de los amores infinitos*, una obra premiada en España en 2006 muy en línea con el realismo mágico a lo Allende. También Wendy Guerra cubre las tres áreas, con traducciones de *Todos se van* (2006 en alemán y francés 2008), una obra intimista ubicada en el Periodo Especial apenas mencionado, y de *Domingo revolucionario* (2016 en francés y neerlandés 2017), que narra las andanzas de Cleo siempre bajo sospecha, tanto dentro como fuera de Cuba. Por tanto, la percepción desde Cuba de quiénes son los autores exitosos del otro lado del charco no siempre se corresponde con lo que se fomenta desde Europa.

En el ámbito anglófono, es sorprendente la presencia cuantitativamente importante de la psicóloga de origen cubano Cecilia Samartín. Fue traducida gran parte de su obra a los tres idiomas. Solo su primer libro, *Ghost Heart* (2004), evoca a una familia cubana dividida. Después aplica la receta a otros inmigrantes latinos (de El Salvador en *Vigil*, de México en *Tarnished Beauty*, de Puerto Rico en *Mofongo...*). Tal vez haya influido su gran éxito y promoción en los países nórdicos (Senstad). Además, Frauke Gewecke observó que en Europa las traducciones de las *latinx writers* fueron privilegiadas. Sus sagas de familia sentimentaloides marcadas por choques interculturales y fenómenos mágico-realistas gustaron mucho al público, ya acostumbrado a este tipo de literatura gracias a la discípula más traducida de García Márquez, Isabel Allende. Por supuesto, esta explicación no vale para Junot Díaz, cuyos escritos no responden del todo a los clichés de los *latinx writers*, como se comentará más adelante.

Si miramos las fechas de nacimiento, la mayoría pertenece al grupo de escritores ya consagrados que nacieron en los cincuenta o sesenta. También son exitosas autoras más jóvenes nacidas antes de los setenta como Wendy Guerra (1970) o Karla Suárez (1969). No se encuentran nombres de las hornadas más recientes, lo que constituye una diferencia con la literatura argentina o mexicana de las cuales ya se encuentran traducciones de Samantha Schweblin (1978), María Gainza (1975) y de las mexicanas de 1983, Laia Jufresa y Valeria Luiselli. Tampoco es un detalle baladí que la ciudad letrada siga siendo muy blanca, con la excepción de Junot Díaz y José Manuel Prieto, e incluso a veces sorprendentemente masculina, como es el caso de Alemania. Se sigue apostando por lo conocido y lo consagrado.

Paratexto

Peritexto

Para poder abordar el paratexto que he subdividido en peritexto (portadas, contraportadas y títulos) y epitexto (reseñas) me apoyaré en lo que ha venido llamándose *imagology*, “the study of an intellectual discourse on national characteristics and commonplaces” (Beller & Leerssen: 13). A pesar de que la literatura que comento ha ido cobrando dimensiones postnacionales, sigue siendo útil referirse a este marco que estudia los etnotipos, las representaciones del carácter nacional concretadas en tropos y fórmulas retóricas, ya que se consideran “not as a territorial but a constructional unit” (Laurušaitė 2018: 11). Para Cuba, algunos tópicos discursivos cuentan con una larga tradición y vienen a coincidir con lo “tropical” y lo “caribeño” en general: me refiero a la música con ritmos netamente africanos, las frutas tropicales, el juego de dominó, el jugador de béisbol, las playas, el machismo y las mulatas en un contexto sensual de esta isla dulce. A esto se agregan de modo más específico la habanomanía, es decir, la exaltación de La Habana como metonimia de Cuba, los íconos Fidel y el Che con o sin cigarro, como encarnación de la revolución. Algunos clichés son más bien el producto del Periodo Especial. Por ejemplo, La Habana en ruinas, la prostitución o los antiguos carros norteamericanos prerrevolucionarios adqui-

rieron más importancia desde los noventa. Viene a corresponderse con lo que se ha venido llamando el efecto Buena Vista Social Club, una representación nostálgica en color sepia de una Cuba inexistente (Neustadt). Para la República Dominicana, la imagología no queda definida tan claramente y comparte con otros países caribeños estereotipos como playa, fiesta, ron, cocotero, mulata atractiva, magia africana, machismo y como mucho, en lo musical, merengue y en lo político, el dictador Trujillo.

Las cubiertas suelen ser escogidas por las editoriales con fines comerciales. Solo unas pocas casas editoriales (de calidad) optan por una imagen de marca coherente, como es el caso de las portadas austeras de la prestigiosa editorial alemana Suhrkamp que publicó un libro poco cliché, *Rex* (2007), de Prieto, la historia de un joven cubano al servicio de una pareja de mafiosos rusos en Marbella. Suele predominar la imagología tradicional, incluso en obras cuyas intrigas no enfatizan los clichés de Cuba o del Periodo Especial. Por tanto, no sorprenderán las mujeres sensuales en las cubiertas de *Animal tropical* (2004) o *Der Unersättliche Spinnenmann* (2006) (*El insaciable hombre araña*) de Gutiérrez. La imagen de Wendy Guerra apoyada en el capó de un carro de los cincuenta de *Un dimanche de révolution* (2017) (también usada en la edición original) explota una “escena tópica y ya estereotipada” (Gras 2019: 839) y no presenta muchos vínculos con la historia de la poeta Cleo. En unos pocos casos, se establece una relación con la intriga, por ejemplo, el cuadro de Rembrandt reproducido en la portada de *Ketzer* (2014) (*Herejes* 2013) de Padura desempeña un papel clave en el texto o el torso de un hombre negro (no desprovisto de cierta estereotipia) para *L'année du calypso* (2014) (*El año del calipso* 2012) de Abilio Estévez se conecta con el descubrimiento de la homosexualidad de un adolescente.

Sobre todo en las portadas de las traducciones en neerlandés, la imagología muy conservadora aniquila la especificidad de las obras en cuestión. Para las autoras cubano-americanas se acude tanto a los clichés de la literatura latina en su vertiente femenina y sentimental al tener cubiertas con imágenes de mujeres como al acervo relacionado con Cuba. Un ejemplo muy elocuente es *Liefde voor Che* (2004) (*Loving Che* 2003) de Ana Menéndez: roza con lo kitsch al representar la foto del Che con un cigarro en la boca, enmarcada en un corazón. Amor y revolución son las palabras clave en la contraportada.

Para la producción en español, lo exotizante llega a tal punto que la portada de *Bolero in de nacht* (2007) (*Son de almendra* 2005) de Mayra Montero sugiere una escena de baile de tango. Esta remisión resulta medio extraña para una intriga centrada en mafiosos cubanos y entretrejida con una historia de amor en la que el bolero titulado “Son de almendra” juega un papel.

La nivelación forzada llega a dimensiones poco explicables en *Honderd flessen op een muur* (2005) de Portela. La mujer sensual de la cubierta difícilmente se puede identificar con la protagonista Zeta, la amiga obesa de la escritora lesbiana Linda Roth y esposa del sado-masquista Moisés. La sinopsis en la contraportada enfatiza la ubicación en la década de los noventa y presenta la novela como una variación sobre la *Special Period Fiction* sin captar la parodia que hace Portela de este tipo de ficción en *Cien botellas en una pared* (2002).

Por tanto, en neerlandés se recuperan las novelas tanto en inglés como en español dentro del contexto de lo cubano que se vende, a veces muy cercano a temas de *latinx writing* con lo que se confunde.

El caso dominicano difiere bastante, al menos en lo que al nuevo milenio se refiere. Las portadas más neutrales de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* que solo reproducen el título alejan las traducciones de los clichés relacionados con lo dominicano/caribeño. Las contraportadas de la novela subrayan los elementos de *Bildungsroman*, de evocación de tres generaciones y el acá-allá, típicos de otros *latinx writers*, pero agregan que la obra de Díaz no se puede reducir a una nostálgica evocación del país de origen, ni tampoco a una descripción de las dificultades a las que se enfrentan los inmigrantes en el nuevo entorno estadounidense. Lo resume muy bien una frase en la contraportada en neerlandés retomada de una reseña en *Newsweek*: “Es una saga de familias inmigrantes para personas que no leen sagas de familias inmigrantes”.² Efectivamente, la ironía, los juegos narratológicos complejos y la proliferación de mundos culturales aludidos como el mundo de la ciencia ficción, del hip hop, de los escritores afroamericanos, entre otros, proporcionan una complejidad mucho mayor de lo que se suele encontrar en muchos *latinx writers*. Para los dos libros dominicanos traducidos del español, tam-

2 Todas las traducciones de las reseñas son mías. Para no sobrecargar el texto he optado por no incluir las referencias a las reseñas en los sitios web, ya que son fácilmente rastreables.

poco se explotan la imagología dominicana ni caribeña. *L'homme à l'accordéon* de Marcio Veloz Maggiolo, sobre un merengüero al servicio de Trujillo, tiene una portada bastante vaga (tal vez una playa con un hombre a caballo). No se aprovecha el tropo africano que podría resonar en Omicunlé, el nombre de la vidente Esther Escudero en la obra de Rita Indiana, *La mucama de Omicunlé*. La portada de *Tentakel* consiste en una anémona de mar con sus tentáculos. En esta obra distópica y fragmentada este animal marino es una especie en peligro de extinción que sirve de punto de unión entre las diferentes épocas evocadas. Asistimos por tanto a una imagología menos explícita que en el caso cubano y el marcador geográfico (Santo Domingo/República Dominicana) no aparece del todo.

Epitexto

Los libros de autores cubanos escritos en inglés no han llamado la atención de los reseñistas, mientras que Junot Díaz ha sido comentado ampliamente. Una constante es la remisión al tan traído y llevado realismo mágico, que es “remozado” gracias a la adición de nuevas corrientes en *The Brief Wondrous Life*. Lo ilustran títulos como “El realismo mágico se combina con Star-Trek y el spanglish y el hip hop” del periódico *Tagesspiegel*. La última frase del artículo en el semanario *Die Zeit* es: “Aquí hay realismo mágico del tercer milenio, Gabriel García Márquez con anfetaminas”. Por supuesto, el uso de la palabra maravilloso en el mismo título de la novela de Díaz, la presencia del fucú junto con otras manifestaciones raras no hacen sino fomentar esta propuesta de lectura. Thomsen advierte con razón: “The ‘brand’ of Latin American magical realism is so strong that it overshadows attempts to call attention to other important categories” (2015: 68). El término de realismo mágico, a veces negado o completado con otras corrientes, figura en portadas, fajas, reseñas y entrevistas relacionadas con la literatura latino(americana). Ni siquiera el fenómeno Bolaño, este autor global, claramente anti realismo mágico, pudo arrasar con el fantasma. Bolaño no cundió tanto ni tan rápido en Bélgica, Holanda, Alemania y Francia (Benmilloud 2015: 141), a diferencia de lo que pasó en Estados Unidos y en el mundo hispánico en la última década.

Para el libro de cuentos *This is How You Lose Her*, los reseñadores acuden a otro cliché reductor sobre la literatura latinoamericana y el

mundo hispánico: el machismo. Los ataques provienen sobre todo de ámbitos feministas. Así leemos en la revista *Elle*: “La constante descripción de las mujeres, reducidas a nalga y teta, es como un portazo en la cara”. Desde el campo masculino, Tobias Döring llega a hablar de *Testosteronprosa* en el diario *Frankfurter Allgemeine*. Por tanto, se puede deducir que la literatura dominicana escrita en inglés se va diluyendo en categorías más amplias como la literatura latina o latinoamericana, entendida de manera reductora (realismo mágico) y estereotipada (machismo).

En las reseñas sobre la literatura dominicana escrita en español, se produce el mismo fenómeno. En relación con *Tentakel* se evalúa la obra respecto al realismo mágico latinoamericano insistiendo en la manera como reescribe esta corriente mezclándola con la ciencia ficción entre otras corrientes. El marcador geográfico es más bien lo caribeño: encontré “cóctel caribeño” en un podcast alemán, “Distopía caribeña” en *Literaturkritik*, y “Novela futurista caribeña maravillosamente loca” en *Tagblatt* (mis énfasis). En la imagología lo dominicano parece carecer de connotaciones lo suficientemente precisas para imponerse. Se subrayan asimismo el juego con el lenguaje, la crítica de la contaminación y de la sociedad de consumo, el cuestionamiento de identidades fijas, la presencia del vudú, la intertextualidad, la audacia en lo sexual. La obra de Rita Indiana no se reduce a lecturas monolíticas. Efectivamente, aborda temas y enfoques presentes en otros autores contemporáneos de gran difusión con los que comparte el interés por la ciencia ficción, la temática queer, la concientización ecológica, entre otros rasgos. De esta manera *Tentakel* se incorpora a categorías más globalizadas y más mercadeables.

Volvemos a encontrar los tópicos globales en las reseñas de la literatura cubana, como el machismo de Mario Conde, protagonista de Padura, y del alter ego de Pedro Juan Gutiérrez, o el realismo mágico de Chaviano y el *ragoût tropical* en *Negra* de Wendy Guerra, según *Le Figaro*. Se agrega la marca Cuba/La Habana, tanto en su sentido geográfico como político. No solo he encontrado más reseñas (y entrevistas) enfocadas en la relación de los escritores con el castrismo, sino que también es recurrente cierta habano-cubamanía desde los títulos. “Los Sopranos en Cuba” del periódico holandés *NRC* y “Mayra Montero: Cuba Nostra” en *Le Figaro* encabezan reseñas de *Son de Almendra*. Para *Herejes* encontramos “Rembrandt llegó a La Habana” en *Der Spiegel* y “Padura, el hereje de La Habana” en *Le Point*. Las obras

que se desvían de los clichés son caracterizadas como tales. *La fiesta vigilada* de Ponte sobre la censura en Cuba es “algo agradablemente distinto del murmullo melancólico de Buena Vista”, según *Sddeutsche Zeitung*. Prieto es presentado por Claudia Kramatschek como gran forastero, muy alejado de los “clichés tropicales” y “el realismo vulgar” (2013: s.p.), una obvia remisión al realismo sucio a lo Pedro Juan Gutiérrez. La literatura cubana parece girar asimismo alrededor de algunos puntos de anclaje bastante inamovibles.

Editoriales

Sabemos que en nuestro mundo neoliberal dominan las grandes editoriales que refuerzan constantemente su poder, tal como ha sido el caso de Penguin y Alfaguara que a su vez fueron compradas por Bertelsmann en 2014 y forman parte de Random House. Para garantizar una mayor bibliodiversidad y para hacer frente a los grandes conglomerados en la captación del mercado del libro hispanoamericano en España, han surgido editoriales independientes, con toda la ambigüedad que conlleva este término (Gallego Cuiñas y Destéfani 2014; Guerrero 2018: 118-122). Los mismos fenómenos se han producido en los países receptores que estudio. No sorprenderá que predominen los grandes consorcios tanto en las lenguas de origen como en las de llegada. No obstante, no siempre vale la regla de que una editorial grande en la lengua de partida equivale a una editorial grande en la lengua de llegada. Por ejemplo, Padura, fiel a Tusquets (parte del megagrupo Planeta), es publicado en una pequeña editorial suiza, Unionsverlag. Y en el ámbito francés, Métallié, que apuesta por lo latinoamericano y sigue manteniendo su independencia, publica toda la obra de Padura.

Además, para los libros escritos en español, es lógico el papel de intermediario cultural de España, aunque unos pocos libros cubanos (Portela, Yáñez, y Padura, Suárez, Valle para su primera obra) llegaron directamente al mercado de la traducción. En su función de intermediario, España ofrece libros cubanos en editoriales como Tusquets (Padura, Estévez), pero se mantienen muy presentes editoriales como Anagrama (Prieto, Gutiérrez), que incluso en su asociación con Feltrinelli desde 2010 opta por “una literatura menos orientada a su conversión en fenómenos literarios de consumo ma-

sivo” (Cárcamo-Huechante 2007: 50). Asimismo desempeñan un papel interesante las pequeñas editoriales como Periférica o Marcial Pons en la difusión de textos más “arriesgados”, como el de Rita Indiana o la ciencia ficción de Yoss.

Conclusiones

Para abordar el sistema literario global, teóricos como Even-Zohar, Casanova o Moretti han recurrido a las nociones de centro(s) y periferia(s). A pesar de que este binomio ha sido criticado por su eurocentrismo y perpetuación de enfoques hegemónicos (Spivak, Sánchez-Prado), este estudio de caso ha revelado que no es fácil salir de tales esquemas. Es claro que el poco peso de la literatura dominicana en español hace que sea periférica respecto a la literatura caribeña hispanófono en la que domina una marca mucho más mercadeable, Cuba. Las literaturas de ambas islas son periféricas respecto a la latinoamericana: se apuesta por lo seguro en cuanto a autores (los más consolidados) y géneros (los más comercializables como historias de amor y lo policiaco). Las dos literaturas estudiadas son una metonimia de la literatura latinoamericana en su totalidad que es periférica respecto a las grandes literaturas escritas en lenguas más hegemónicas. La literatura latinoamericana resulta embutida en clichés sumamente tenaces, como el machismo o el realismo mágico, que también se aplican a las dos islas bajo escrutinio. Incluso la literatura escrita en inglés de escritores originarios del Caribe ocupa una posición al margen respecto a la “gran” literatura anglosajona. Se restringen sus posibilidades de maniobra dentro de esquemas rígidos de *latina/x-writing*. Estas diferentes modalidades de periferia subrayan la interrelacionalidad y el carácter fluctuante de los conceptos en estos juegos de intercambio (Bessière) y tienen que ser tomadas en cuenta.

A partir de la avalancha de datos e información, creo poder afirmar que este estudio de caso se muestra asimismo pertinente para seguir reflexionando sobre la relación entre literatura y nación, tanto en el contexto de la literatura latinoamericana como en toda la discusión sobre el angloglobalismo (Arac). Al mismo tiempo sigue vigente el concepto de lo nacional como punto de referencia, al menos en determinadas literaturas. Tal vez la salida pueda ser lo

propuesto por Gustavo Guerrero quien aboga por el término de lo paranacional, ya que: “[L]o nacional sigue allí como aquello ante lo que se puede estar *contra*, ciertamente, pero también *junto a y al margen de*, en una tensa e intrincada topología” (2018: 162).

Finalmente, este análisis permite continuar afinando la relación entre las grandes editoriales y las “independientes”, ya que he constatado que el tipo de editoriales de las traducciones presentan divergencias de país en país. A pesar de todas las concentraciones todavía hay espacio para dar a conocer textos que no se promocionan desde los potentes mecanismos del marketing. Después de haber efectuado este recorrido, soy consciente de que la adición de más países de origen y de llegada permitiría matizar y precisar mis conclusiones y constataciones. Cabría tener en cuenta de modo más detenido factores como la postura literaria del escritor en el campo cultural (Meizoz), el papel de los traductores, de los premios, de las subvenciones a las traducciones, el análisis más detallado de la recepción mediante blogs y reacciones de lectores en el ámbito virtual, el estudio de las mismas traducciones en relación con la imagología (Van Doorslaer). Mi contribución, por muy modesta e incompleta que sea, es una invitación para proceder a un mapeo pormenorizado en relación con la recepción de la literatura latinoamericana en Europa. Más de cincuenta años después del *boom* y en nuestro mundo globalizado ya es hora de que se valoren nuevas perspectivas.

Bibliografía

- ARAC, Jonathan (2002): “Anglo-Globalism?”, en *New Left Review* 16, pp. 35-45.
- BEHAR, Ruth (ed.) (1996): *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BELLER, Manfred y Joep Leerssen, (2007): *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.
- BENMILLOUD, Karim (2015): “La recepción de la literatura latinoamericana en Francia”, en Gesinne Müller y Dunia Gras Miravet (eds.). *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 129-141.

- BESSIÈRE, Jean y Judit Maár (eds.) (2010): *Histoire de la littérature et jeux d'échange entre centres et périphéries*. Paris: L'Harmattan.
- CAMPUZANO, Luisa (2013): "Cristina García: narrativas de lo nacional y lo posnacional", en *Kamchatka* (abril 2013), pp. 115-132.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E. (2007): *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines de siglo veinte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- CREMADES, Raúl y Ángel Esteban (2000): "El nuevo boom de la narrativa cubana en España", en *Leer* 16.113 (junio), pp. 48-51.
- DE MAESENEER, Rita (2016): "Dominicanness and Dominican Literature form a European perspective", en *Reception. Texts, Readers, Audiences, History* 8.1, pp. 29-44.
- ECHAVARRÍA, Ahmel et al. (2014): *Malditos bastardos. Antología. Diez narradores que no son Pedro Juan Gutiérrez, ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...* La Palma: Colección G.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979): "Polysystem Theory", en *Poetics Today* 1.1-2, pp. 287-310.
- FORNET, Ambrosio (2009): "Soñar en castellano, escribir en inglés: una reflexión sobre el biculturalismo", en *Narrar la nación*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 315-44.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana y Laura Destéfanis (2014): "La edición independiente en español: muestras y propuestas", en *Ínsula* 814, pp. 32-34.
- GEWECKE, Frauke (2013): "Latino/a Literature in Western Europe", en Suzanne Bost y Frances R. Aparicio (eds.). *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. New York: Routledge, pp. 107-115.
- GRAS, Dunia (2019): "Posar desnuda... ¿en La Habana?", en *Revista Iberoamericana* LXXXV. 268 (julio-septiembre), pp. 839-62.
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KRAMATSCHEK, Claudia (2013): "Prieto, José Manuel" <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gast.php?id=1232> (08/12/2019).
- LAURUŠAITĖ, Laura (2018): "Imagology as Image Geology.", en Laura Laurušaitė (ed.), *Imagology Profiles: The Dynamics of National Imagery in Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, pp. 8-27.

- LÓPEZ, Iraida (2017): “La intersticial literature cubanoamericana, acápite inédito de los estudios cubanos”, en *Temas* 91-92 (julio-diciembre), pp. 58-66.
- MEIZOZ, Jérôme (2011): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine Erudition.
- MOLLOY, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au xxème siècle*. Paris: PUF.
- MORETTI, Franco (2000): “Conjectures on World Literature”, en *New Left Review* (January-February), pp. 54-68.
- NEUSTADT, Robert (2002): “Buena Vista Social Club versus La Charanga Habanera: The Politics of Cuban Rhythm”, en *Journal of Popular Music Studies* 14, pp. 139-162.
- OBEJAS, Achy (2007): *Havana Noir*. New York: Akashic.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (ed.) (2006): *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh: ILLI (Biblioteca de América).
- SENSTAD, Idun Heir (2017): “The Making of a Bestseller-in-Translation. Cecilia Samartín as the Voice of Cuba”, en Cecilia Alvstad et al. (eds.). *Textual and Contextual Voices of Translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 61-79.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (2016): *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- SPIVAK, Gayatri (2003): *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP.
- THOMSEN, Mads Rosendahl (2015): “Getting beyond the Exotic: Transnational Politics and Secular Re-enchantment in the Works of Junot Díaz and Roberto Bolaño”, en Gesinne Müller y Dunia Gras Miravet (eds.). *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 67-79.
- VAN DOORSLAER, Luc, Peter Flynn y Joep Leerssen (eds.) (2016): *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam: Benjamins.
- VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Mondadori.
- WHITFIELD, Esther (2006): *Cuban Currency. The Dollar and ‘Special Period’ Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Estados Unidos y la cuestión de la literatura (latinoamericana)

PABLO BRESCIA
University of South Florida

[S]i tu idea es quedarte y dedicarte
a la escritura, te advierto que vas a tener
que definirte como escritora de color.
De lo contrario no vas a llegar
a ningún lado en este país.

“Alicia in Manhattan”, MELANIE MÁRQUEZ ADAMS

—All books are in Spanish?
—Yes, they are.
—Why?

“Dialoguito conocido”, *La librería del mal salvaje*, HERNÁN VERA ÁLVAREZ

Que cualquiera pueda decir lo que quiera,
decir y escribir lo que quiera escribir
y además publicar. Estoy en contra de la
censura y de la autocensura. Con una sola
condición, como dijo Alceo de Mitiline:
que si vas a decir lo que quieres,
también vas a oír lo que no quieres.

“Los mitos de Cthulhu”, ROBERTO BOLAÑO

En estas páginas quisiera examinar la presencia de los Estados Unidos en la literatura “latinoamericana” publicada en su mayor parte en ese país a partir del año 2000 y, sobre todo, a partir de la segunda década del siglo XXI. Con estas coordenadas temporales y espaciales, me concentro en algunas producciones críticas y de ficción donde Estados Unidos es, a la vez, lugar físico y real de la literatura latinoamericana trasterrada y espacio recreado como fuerte imaginario cultural.

Hace cinco años propuse tres coordenadas para el estudio de la literatura que comenzó a publicarse en español en los Estados Unidos desde el año 2000: la literatura de creación (ficción, poesía, teatro, crónica), los escasos estudios académicos acerca de esa literatura y las iniciativas culturales, editoriales y periodísticas surgidas allí, en su mayor parte.¹ Ya en 2020, los que producen y piensan la literatura sobre todo desde la lengua española en Estados Unidos tienen un gran entusiasmo pero necesitan una dosis de debate público y construcción de valor. En lo que sigue voy a proponer cinco tesis en forma de preguntas con el ánimo de abrir vías de estudio sobre el tema y construir desde la crítica un lenguaje capaz de analizar este corpus incipiente.

Tesis 1: ¿Cómo llamarnos? Nomenclatura, corsés e *identitis*

Ni siquiera en la designación que caracterizaría a esta literatura producida en español en los Estados Unidos encontramos un con-

1 Aquí continúo y expando mis artículos “(M)USA: Avatares (¿actuales?) de la literatura (¿hispana?) en los Estados Unidos” (2014) y “Una literatura (doblemente) débil: los Estados Unidos en español” (2018) ambos publicados en la revista española *Ínsula*. Más adelante me referiré a la crítica sobre la literatura en español en Estados Unidos. El trabajo que más se acerca a la discusión que propongo es el de Francisco Laguna Correa, “The Rise of Latino Americanism: Deterritorialization and Postnational Imagination in New Latino American Writers”, aunque Laguna Correa nunca aclara del todo lo de “new”, son curiosas las insistentes cursivas en “latino” y habla de Estados Unidos como el “northern imperialist country”, declaración que refleja desde dónde lee (Laguna 2018: 114). Aclaro que, como escritor y crítico, soy parte de un contexto que —a falta de mejor nombre— podemos denominar agentes culturales que laboran para conformar una comunidad de lectores y escritores. He participado como escritor en varias antologías de las que menciono aquí, entre ellas, *Se habla español* (2000) y *Diáspora. Narrativa breve en español de Estados Unidos* (2017).

senso: se cuestiona el término “hispano” por su herencia colonial con tufos de imperio; a veces se recurre a la palabra “latino” como conjuntiva, pero ese término se ha usado tradicionalmente en la crítica literaria estadounidense para referirse a escritores de herencia hispana que escriben en inglés —Oscar Hijuelos, Sandra Cisneros, Cristina García, etc.—, quienes por lo general tienen pocos puntos de contacto con la tradición literaria iberoamericana. Han surgido términos como “latinounidenses” y “Latino Americans”, a los que me referiré más adelante. Y recientemente se ha agregado a este problema de nomenclatura el término *Latinx*, que discurre por las redes sociales y ha ido ocupando espacios en instituciones académicas universitarias estadounidenses, sin saber muy bien qué se designa con él o por qué. Algunos lo ven como liberador y otros como una invasión más de lo anglófono sobre el idioma español.²

Todas son palabras cargadas semánticamente con el estigma de lo políticamente correcto/incorrecto dependiendo del cristal con que se las mire. Hagamos un ejercicio desde la crítica y desde la ficción.

Desde la crítica, vayamos al número que la *Revista Iberoamericana* dedica a *Hibridismos culturales: la literatura y la cultura de los latinos en los Estados Unidos* en el año 2005. Hace catorce años los editores del volumen, Alberto Sandoval Sánchez y Frances Aparicio, se preguntaban algo que aún hoy no halla respuesta definida: “¿Cuál es la articulación o conexión entre el canon latinoamericano y el latino estadounidense? ¿Cuándo es que un escritor latinoamericano se vende y categoriza como ‘latino?’” (2005: 680). Curiosamente, lo que encontramos después de esta introducción pluralista y multicultural son estudios sobre la literatura chicana y de la diáspora cubana y puertorriqueña, áreas en las que comúnmente se ha encorsetado a los estudios sobre lo “latino” desde la crítica estadounidense y europea. ¿Cuál

2 Un ejemplo de los problemas que conlleva el asunto de la nomenclatura puede verse en el artículo de Román de la Campa, “Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries”. En su introducción a *Contemporary US Latinx Literature in Spanish. Straddling Identities*. Amrita Das, Kathryn Quinn-Sánchez y Michele Shaul explican: “As confusion exists around the term U.S. Latino/a/x, we want to clarify our definition used for this collection. Specifically, any author of Latino heritage residing in the territories under the governance of the United States of America, which includes the island country of Puerto Rico, was eligible for inclusion” (2018: 9). Las editoras nunca explican por qué se agrega “Latinx” o con qué propósito.

es la dirección que se adopta aquí? La política, entendida desde los términos que transitan por la academia en el momento. Leemos a Sandoval Sánchez y Aparicio: “Como puertorriqueños colonizados a la asimilación cultural y lingüística, nos fue posible identificarnos con otros sujetos subalternos chicanos y nuyoricans. Nuestra concientización surge de nuestro confrontamiento con el racismo imperante norteamericano, el cual nos construye como minorías raciales en este país” (2005: 669). Y, más adelante, agregan: “lo latino se circunscribe a una toma de conciencia política, ideológica y cultural moldeada por los gestos descolonizadores, la militancia social y el activismo académico” (2005: 669).

Colonización y decolonización, encrucijada racial, activismo, “circunscripción”. Poca mención de lo literario, entendido como ejercicio de la imaginación desde el cual todas estas otras “lecturas” pueden ser posibles y/o apropiadas. Algunos de los que escribimos en español en Estados Unidos vemos estos debates como bestias encerradas en un zoológico cuyos barrotes casi infranqueables están constituidos por saberes impuestos de antemano.

En el mismo año, Debra Castillo publica *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture*. Señala:

In the case of the new Latino/as, that first generation immigrant population, the potentiality for misunderstanding multiplies vertiginously. Not only does the new Latino/a have to take into account stereotypes by and about Latino/as in the United States, and stereotypes by and about non-Latino/a U.S. residents, s/he also has to deal with the baggage carried from Latin America, and the implications of that baggage in terms of U.S. cultural politics around issues of ethnicity, race, assimilation, bilingualism, international hemispheric relations, and so on (2005: 8).

En los umbrales de la tercera década del siglo XXI esta “potencialidad para los malentendidos” sobre la literatura hispana/latina/latinx/como se llame en los Estados Unidos se ha seguido multiplicando. A pesar de que Castillo no menciona a los escritores provenientes de la península ibérica que viven y escriben en los Estados Unidos —¿serían “latinos”?— y a pesar de su insistencia en el “exceso de equipaje” (imagino que en términos de prejuicios, estereotipos e idiosincrasias culturales), su libro es ejemplar en muchos aspectos, sobremanera en el énfasis en lo que la tradición cultural, y

sobre todo literaria, iberoamericana aporta en este proceso de doble vía de influencia y/o contaminación cultural entre Estados Unidos y Latinoamérica.³ Por otra parte, cabe señalar que no se habla de las tradiciones literarias nacionales, asunto que complica aún más el tema, como se verá más adelante. También es para destacar el cruce que hace Castillo entre escritores que exploran los Estados Unidos como espacio y referente cultural real e imaginado, desde los dos lados, es decir, desde Estados Unidos y desde Latinoamérica: así, incluye en su estudio a Eduardo González Viaña, Ariel Dorfman y Giannina Braschi, entre otros escritores residentes en Estados Unidos, pero también a Ana Lydia Vega y a Carlos Fuentes, quienes no lo son o fueron.

Esto, por supuesto, no soluciona el tema/problema del nombre. En el mismo año que aparece el número de *Revista Iberoamericana* y

3 Otra es la visión de Laguna Correa sobre el aporte de Castillo: “Overall, *Redreaming America* does not pretend to be a radical approach toward the Latino/a poesis in the United States, but an abdicate [sic] for the understanding of bilingualism (English-Spanish) as a cultural signature of both social and intellectual prestige. While works such as *Redreaming America* and *Se habla español* attempt to position the Spanish language as a constitutive cultural cogwheel of the United States, thus challenging the dominant monolingual American nationalism, these works also reproduce a form of Latin American coloniality in which, working—immigrant—classes are seen as dialectical stages to be left behind, for these collectivities have been historically construed as intellectually inconsequential. I would even dare to suggest that for the cosmopolitan Latin American emigrating to an American academic environment there is nothing more intellectually threatening than encountering rural working-class immigrants, precisely because such an encounter makes uncomfortably visible the historical inequalities that permeate Latin American life on both sides of the border, understanding South of the Border as a heterogeneous, unequal, and conflictive geopolitical space that shares a common, but also heterogeneous, colonial past, and neoliberal present” (2018: 117-118). Pareciera que estamos, otra vez, en 2005 y en el número de la *Revista Iberoamericana*. Porque, más allá de que se pueda estar o no de acuerdo con algunos de los juicios de Laguna Correa (de hecho, lo estoy), pareciera que: (1) Hay que usar términos como “coloniality”, “dialectical stages”, “inequalities”, “conflictive geopolitical spaces” para “decir algo” desde la academia estadounidense; (2) en los Estados Unidos no se puede escribir creación desde la academia, eso es “privilegiado”; (3) en el mismo contexto, hay que ser un inmigrante de clase baja para ser considerado un escritor legítimo o auténtico y (4) hay que leerlo todo desde la política del pasado colonial y el presente neoliberal. Ay, los corsés académicos que se le imponen a la literatura.

el libro de Castillo, Eliana Rivero se preguntaba en *Discursos desde la diáspora*: “¿Cómo hemos transitado los caminos que nos han traído a la declaración general de ser latinos en los EE.UU. —latinounidenses— y cómo se refleja este proceso en los textos literarios y culturales producidos en los últimos años?” (2005: 138). El término “latinounidense” de 2005 —que podría ser apropiado— no parece haberse enraizado ni en los escritores ni en la crítica. En tanto, Laguna Correa comenta que, en su designación del 2018, “the Latino in ‘Latino American’ performs as a signifier in search of commonalities among Latin American authors writing in Spanish across the United States” (115-116). Habrá que esperar para ver si este es el término que perdura y cuáles serían esos aspectos en común.

Es interesante leer cómo justifican Sandoval Sánchez y Aparicio su utilización del término “latino”:

Se articula en varios niveles. 1) Los latinos estadounidenses materializan una identidad colectiva a nivel nacional que se superpone a las nacionalidades latinoamericanas y las reconfigura. 2) El término “latino” rechaza el significante anglo dominante de “Latin” por todas las implicaciones y estereotipos que incumben al respecto (Latin Lover, Latin time), y de hecho lo tropicaliza al añadirle el elemento morfológico de la “o” final, incluso afectando el género. 3) Como término que indica el uso del español, “latino” sirve de referencia a la herencia cultural latino/americana (2005: 670).

Aunque se planteen dudas sobre el punto 1 (la materialización de una identidad colectiva a nivel nacional), sí puede sostenerse que, por un lado, el término “Latin” especificado en el punto 2 está prácticamente desterrado de la crítica anglófona e hispana y, por otro, aunque “latino” no sea una palabra que acabe con la potencialidad para los malentendidos de la que hablaba Castillo, sí es empleada usualmente para referirse al punto 3 aunque esto no solucione el problema de la distinción entre “latinos” que escriben en inglés y “latinos” que lo hacen en español; es decir, no soluciona el problema de la lengua.

Y, hablando de la lengua, tomo desde la ficción dos casos como ejemplos: los de Daniel Alarcón y Junot Díaz, ambos incluidos en la primera edición de *Bogotá39*, que reunía en 2007 a los supuestamente mejores 39 escritores latinoamericanos menores de 40 años. Como caras “nuevas” de una literatura “latina” distinta a la de anta-

ño (Cisneros et al.), Díaz y Alarcón complican el asunto, porque ambos escriben en inglés, pero tienen diferentes dominios del español, así como referentes y estilos distintos. Díaz, por ejemplo, ha desplegado una poderosa literatura “étnica” en inglés que usa el español, el spanglish y otros registros lingüísticos mimetizando un registro oral que quiere pasar por joven o de la calle, con palabras sueltas en español (“campo”, “tío”, “papi”) o insultos (“chinga”, “pendejo”), estilo que, desde mi perspectiva, se adecua —como alguna vez se adecuó para algunos el realismo mágico como representativo de la literatura ¡y la realidad! latinoamericana— a un imaginario adormecedor de lo “latino” para cierto público lector. Veamos en “Fiesta, 1980” del libro *Drown* (1996): “She’d kiss my forehead. Que Dios te bendiga. And then she would give me a handful of mentas because she wanted me to be OK” (Díaz 1996: 35).⁴ Por su parte, Alarcón reúne cuentos en inglés y los publica traducidos en su libro *El rey está por encima del pueblo* (2009). En “Los sueños inútiles”, el narrador del relato hace una pregunta clave: “El ingeniero se frotó los ojos. ¿En qué momento se jodió Estados Unidos?”. ¿Por qué es clave este interrogante? Porque la referencia aquí no es tanto a la “realidad” o la “historia”, aun entendida como construcción, sino a la historiografía literaria canónica del país del que proviene el autor: la famosa pregunta, homologada de Perú a USA, enunciada en la tercera novela de Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, de 1969. Alarcón

4 He mencionado que hay diversas posturas acerca de Díaz en tanto escritor latinoamericano. Al reseñar su *La maravillosa vida breve de Oscar Wao*, la escritora argentina (¿latina?) residente en Boston Alicia Borinsky señala que “para los escritores hispanos que escriben en inglés en EE.UU. es difícil no sucumbir a la tentación de autorrepresentarse, cultivar exageradas idiosincrasias nacionales y elaborar un kilo de identidad étnica que los propone en una clave a la vez exótica y emblemática de un cambio cultural que afecta a la definición del país en el cual viven”. Mientras López Calvo habla de una deuda con los “special effects” del realismo mágico en la novela de Díaz, *De Maeseneer* indica que López Calvo no advierte “la ironía con que el narrador (y no el autor) aborda muchas de estas manifestaciones” (2014: 123). En *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Wilfrido Corral sostiene que “será difícil constatar, como parece insinuar Borinsky, que es un gesto calculado, y dudo que un autor con la sofisticación de Díaz quiera ‘autoexotizarse’” (2019: 503). No es cuestión de si es un gesto calculado o no (o mejor dicho, esa es otra cuestión). El asunto sería, más bien, si la ficción de Díaz es “representativa” de algo y, en ese caso, de qué.

no tiene los mismos tics literarios o estilísticos que Díaz. Habría que poner más atención en las distintas filiaciones literarias y culturales de los autores hispano/latinos/latinx/como se llamen, un aspecto que tal vez sea más fructífero en la búsqueda de rasgos que puedan identificar y distinguir las literaturas producidas en Estados Unidos bajo el manto “latino”. En una entrevista que le hace Marcel Ventura en *Letras Libres*, Díaz explica que en la biblioteca de su infancia había algunos clásicos dominicanos pero: “Era una confusión, porque yo no entendía el contexto. Leía poesía porque era más fácil, pero los libros de historia y política eran un misterio, eran como el *secret archive*. Por otro lado tenía los libros en inglés, con los que me sentía más cómodo, y de esos sí que leía de todo, de to-do. Muchísima historia, muchísima ficción, muchísima novela policíaca, que ahora ni leo, pero me encantaba cuando tenía once y doce años”. Por su parte ante la pregunta que le hace Juanita Heredia sobre influencias literarias, Alarcón señala: “I discovered the importance of reading in Spanish. I read an English translation of *El llano en llamas* and found it a little boring. I remember thinking *what’s the big deal?* A few years later my Spanish had improved somewhat, and I read it in the original. It was just mesmerizing [...]. If I really wanted to be a Latin American writer in any sort of regard [*sic*], I had to be able to read in Spanish” (2009: 15).

Podría concluirse que Díaz es un escritor “latino” en los Estados Unidos (por prosa, por referentes, por los diferentes corsés que usa) y Alarcón es un escritor latinoamericano en los Estados Unidos (por prosa, por referentes, por los diferentes corsés que usa). ¿Es esta distinción importante/necesaria/productiva?

Desde la crítica entonces, existen intentos de reflexión sobre la literatura “latina” en los Estados Unidos —cualquiera sea su campo de referencia— sin llegar a un consenso sobre el modo de denominar a los escritores que se inscriben o son inscritos en la literatura hispana/ latina/latinx/como se llame. Hay, en estos esfuerzos interpretativos, diversos “corsés” étnicos, nacionales e ideológicos y una buena dosis de *identitis*, o inflamación de la identidad —esta muy ligada al país de origen— que entiende la literatura como representación de presupuestos más o menos claros. La literatura, menos interesada en la cuestión de nombres, no obstante también participa de estas variantes y las pone al descubierto. Habría que llegar a ella desprovisto de un bagaje crítico que impone

lecturas y atenaza al objeto y más dispuestos a escuchar lo que los mismos textos tienen para decir sobre cultura y lengua.

Tesis 2: ¿Cómo estudiarnos? Afirmer sin cuestionar y el influjo del “a través”

Como ya he indicado en mis anteriores trabajos, desde el inicio del siglo *xxi* y desde antes, ha habido desde los Estados Unidos —Latinoamérica y España permanecen bastante ajenas al fenómeno— intentos de periodización historiográfica de esta literatura y los seguirá haciendo. Mi observación general del campo a partir de los años 2000 da como resultado los siguientes tres pilares: (1) un afianzamiento del objeto chicano/caribeño (desde los Estados Unidos) con producción de creación mayormente en inglés y producción crítica mayormente en inglés y algo en español; (2) un crecimiento en el país de la producción literaria de escritores no originarios de países que engloban lo “latino” para el imaginario homogeneizador de ciertas instancias políticas y culturales de los Estados Unidos (México, Cuba, Puerto Rico)⁵ tanto en español como en inglés y (3) una efervescencia ni orgánica ni colectiva sobre la literatura que se escribe y se publica en español en los Estados Unidos, con editoriales independientes de medios de circulación mínimos y centros geográficos desde donde irradian eventos y promociones culturales más o menos atomizadas (Miami, Nueva York, Chicago, Houston; Los Ángeles y San Francisco extrañamente parecen ausentes de esta “movida”).⁶

Ha habido también momentos de catalogación. Me ocupo de dos intervenciones críticas en este contexto y dejo para mi siguiente

5 De importancia en este contexto es la edición de José Luis Falconi y José Antonio Mazzoti: *The ‘Other’ Latinos: Central and South Americans in the United States*. En *Poéticas de los desplazamientos*, Gisela Heffes hace un recorrido breve pero vital sobre los libros publicados acerca de este tema.

6 Según Laguna Correa: “What is surprising is that Arizona, California, Illinois, and Texas have not witnessed the emergence of a longstanding Spanish publishing scene, or at least Lolo’s mapping endeavors did not compile it. Moreover, these states have been cultural centers of Chicano/a artistic endeavors, including literary enterprises; thus, one could ponder that the lack of Spanish textualities in those states is due to the dominance of Latino textualities produced in English” (116). Aunque concuerdo, parece desconocerse el trabajo hecho en Chicago y en Texas.

tesis nociones como la de la Literatura del Desarraigo, propuesta por el escritor y editor de *Ars Communis* y Fernando Olszanski.

Por un lado, destaca el esfuerzo de la crítica y escritora residente en Massachusetts Naida Saavedra quien ha insistido en varios medios (académicos, periodísticos, de redes sociales) en el término #New Latino Boom, que “inventa” en Twitter en junio de 2017. En un artículo académico de 2016, “Pedro Medina and Suburbano Come to the Fore: Miami as a Cultural Stage and Source of Creativity”, Saavedra indica: “I propose the development of a New Latino Boom, that is a literary movement led by Medina and other writers/ collaborators who are associated with the suburbano collective” (38).⁷ Más adelante, agrega: “I contend that we are in fact witnessing the formation of a new narrative style, a literary boom that is different from the Latin American Boom and the Latino boom [sic]” (43). Luego, en 2017, publicaría un artículo periodístico en el sitio cultural *El BeiSMan* “El latino Boom en los Estados Unidos” (desaparecido de internet) y luego otra breve nota en el 2018 en *Latin American Literature Today*, “El New Latino Boom”. Básicamente repite en ambos la etiquetación #New Latino Boom y muchos de los mismo juicios. Indica en el artículo de *LALT*:

La importancia de crear una etiqueta y de dar un nombre radica en que todavía no hay un cuerpo teórico desarrollado sobre este fenómeno. Hasta ahora existen contados artículos académicos o ensayos que destaquen en su totalidad el fenómeno literario en español que se está desarrollando en Estados Unidos. Ligeramente el tema se empieza a escuchar en congresos. En pocas palabras, es ahora que empieza a surgir la crítica. Lo que sí hay es una presencia en medios digitales, audiovisuales y en las redes sociales. Quizás sin saberlo, escritores, editores y agentes culturales comenzaron a trabajar en conjunto para difundir el alcance y el desarrollo del New Latino Boom.

Entonces, permítanme definir de forma concisa este movimiento. El New Latino Boom es el movimiento literario en español propio de Estados Unidos. Básicamente es el fenómeno, tendencia, explosión de literatura escrita y publicada en español en Estados Unidos durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Sin embargo, por como veo las cosas, este boom seguirá en la tercera. Esto lo digo con certeza.

7 Sub urbano es un portal cultural de Miami que opera desde el 2009 y también se ha transformado en sello editorial, primero con la edición de libros electrónicos y luego con los libros en papel de la editorial, denominada SED.

Saavedra incluso ha dictado un curso de postgrado en el otoño de 2018 en Worcester State University bajo su etiquetación.

Por otra parte, el libro de Juanita Heredia *Mapping South American Latina/o Literature in the United States. Interviews with Contemporary Writers* (2018) interesa por otras razones. En primer lugar, está en inglés y las entrevistas son con escritores que escriben sobre todo en inglés pero tienen herencia hispana: Daniel Alarcón (Perú), Marie Arana (Perú), Katheleen de Azevedo (Brasil), Carolina de Robertis (Uruguay), Patricia Engels (Colombia), Carmen Giménez Smith (Perú), Daisy Hernández (Cuba-Colombia), Jaime Manrique (Colombia), Farid Matuk (Perú), Julia Sophia Paegle (Argentina), Mariana Romo Carmona (Chile), Sergio Waisman (Argentina). La introducción se titula: “Mapping South American Latinidad in the United States”. Allí, Heredia justifica su libro de este modo: “The significance of this volume is quite timely because in the post-2000 period, these authors are publishing literary works within a global context that departs from the nationalist approach of the past and thereby, broadening the trans-American literary canon but also conversing with a Latin American literary tradition” (2018: 3).

La cantidad de pre-supuestos es aquí importante: ¿Cuál es el “global context”? ¿Qué es “South American Latinidad”? ¿Cuál es ese “nationalist approach of the past”? La crítica indica que estos autores han establecido puentes no solo literarios sino también de intercambio cultural: “These collaborations between South American and South American descent authors in the U.S. also exemplify a new chapter in U.S. Latina/o literary studies that wishes to build literary and cultural bridges across transnational lines” (2018: 7).

En este apartado he tomado solamente dos intervenciones críticas sobre el campo de la literatura hispana/latina/latinx/como se llame que se publica en los Estados Unidos. Hay más, por supuesto, y el campo amerita un debate más amplio del que se puede ofrecer aquí, en este intento de construir un lenguaje crítico para esta producción de la que nos venimos ocupando.⁸ Es claro que estos

8 El mejor libro que articula teóricamente las tensiones del campo es *Poética de los dislocamientos* (2012). Señales de que la crítica académica está reconociendo más y más esta producción son (Re) *Mapping the Latina/o Literary Landscape. New Works and New Directions* (2017) y *Contemporary US Latinx Literature in Spanish. Straddling Identities* (2018). Es curioso que, a pesar de que se abogue por una inclusión de producciones li-

gestos son parte de una sintomatología que advierte sobre una presencia y allí es, precisamente, donde radica su valor. Creo que el aporte documental y de promoción de Saavedra es importante y contribuye a la cartografía que intento plantear; también el libro de Heredia permite apreciar no solo los múltiples vectores vitales y culturales que construyen la obra de escritores de dos, tres o cuatro “mundos”, sino que también reconoce las varias metamorfosis e imbricaciones que puede representar lo “latino” en el decir literario desde los Estados Unidos. Habría que agregar aquí otros volúmenes y artículos ya mencionados. Sin embargo, hay cuestiones que deben mejorar. En término de la construcción de un pensamiento y, por ende lenguaje, para analizar esta producción literaria, estas contribuciones no son gestos fuertes. Saavedra, por ejemplo, no termina de ponerse de acuerdo sobre el “New Latino Boom” (además de usar un término del que la crítica hispánica parece no poder despegarse): habla de “fenómeno, tendencia, explosión de literatura escrita y publicada en español en Estados Unidos durante las dos primeras décadas del siglo *xxi*” sin nunca especificar qué elementos literarios podrían justificar este mote. Antes había hablado de un ;nuevo estilo narrativo! No parece que haya una conciencia colectiva de “movimiento” literario en los escritores que publican en español en los Estados Unidos. Si, como dice Corral, “los autores del boom reestructuran completamente el ADN de la novela contemporánea y reconfiguraron su partículas elementales” (2019: 321), habría que preguntarse qué es lo que precisamente estos autores de literatura hispana/latina/latinx/como se llame están reconfigurando.⁹ No alcanza con Facebook, o Twitter, o una etiqueta, para pensar este fenómeno que describe Saavedra. Heredia por su parte provee

terarias creativas en español en Estados Unidos, las pocas referencias críticas sean en inglés. No hay menciones en estos dos últimos volúmenes al libro de Heffes o a los artículos ya citados de *Ínsula*, todos textos publicados en español.

- 9 En una introducción por demás valiosa, las editoras de *Contemporary US Latinx Literature in Spanish. Straddling Identities* reconocen que “a new development is that some writers have turned to starting their own publishing houses. A phenomenon that is very much like the Latin American Boom of the 1960s, when publishing demanded Latin American authors be translated for an international audience, is taking place” (2018: 8) en consonancia con lo que dice Saavedra. El salto argumentativo obvia demasiadas diferencias. Estas son ejemplo de afirmaciones sin cuestionamiento o reflexión.

un material importante de análisis y amplía el campo a géneros no narrativos. Sin dudas, conoce bien la obra de sus entrevistados, pero al ser un libro de conversaciones no hay un enfoque más amplio y su afirmación de que “*Mapping South American Latina/o Literature represents an important contribution to the literary and cultural context by positioning South American descent authors as creators of new epistemologies between the U.S/Global North and South American/Global South*” (Heredia 2018: 4), consecuentemente, no está justificada. Alto lenguaje y una noción por demás interesante que se queda en la mención. ¿En qué consisten esas epistemologías?

Es hora de pensar lo que se produce en Estados Unidos en español más allá del impulso mercadotécnico de lo “latino”. Categorizaciones basadas en cronologías lineales, movimientos o generaciones, o estéticas levemente compartidas, si bien son buenos inicios, no alcanzarán a dar una dimensión comprehensiva del fenómeno y, en cambio, sería más aconsejable proceder de manera inductiva con lo que propuse en mi artículo “Literaturas hispánicas desde/hacia/a través de los Estados Unidos” como el *a través*. Mi propuesta es que una manera efectiva de comenzar a leer esta producción estadounidense en español es mediante la transversalidad, es decir, líneas de contacto (o puentes) que intersecten los planos (temáticos, geográficos, políticos, estéticos, etc.) que ya están conformando un campo literario y un objeto de estudio.

Tesis 3: ¿Cómo constituir(nos) en objeto?

En esta sección voy a repasar y repensar algunas ideas que ya planteé en publicaciones anteriores. Si bien existe una larga tradición de literatura escrita o pensada en español en los Estados Unidos (partiendo de José Martí, sí, de Federico García Lorca, sí, o de antes, pero también pasando por Lydia Cabrera, por Ariel Dorfman, y llegando a Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Antonio Muñoz Molina, y muchos otros y otras que escriben desde ese suelo), esa tradición ha sido escasamente reconocida, estudiada y auscultada, en su flujo que mezcla orígenes, lenguas, viajes, exilios, culturas, comidas, películas, músicas y literatura. Como ya he señalado, en los años 90 se produce en Texas el primer intento comprehensivo de “recobrar” la herencia cultural hispana en Estados Unidos, privi-

legiando el decir de la literatura, con *Recovering the U.S. Hispanic Heritage*. La primera antología literaria significativa es *En otra voz: antología de la literatura hispana de los Estados Unidos* (2002). Es un volumen de corte académico y de ánimo historiográfico. Destacan el trabajo de archivo y recopilación, el panorama histórico, la voluntad de inclusión y ordenamiento y la identificación de los tres procesos culturales que representarían la vida hispana/latina en los Estados Unidos —“el exilio, la inmigración y el desarrollo de una cultura nativa” (liii)—. El énfasis está, y esto no sorprende ya que constituyen las diásporas más numerosas y visibles, en autores con fuerte tradición enraizada en el país: chicanos, puertorriqueños y cubanos. Más preocupante es la incorporación de nombres discutibles como representativos de un posible mapa de la literatura hispana en Estados Unidos como Isabel Allende, Luisa Valenzuela y Luis Rafael Sánchez. No se incluyen, por ejemplo, autores ni de la “vieja” guardia, como Ariel Dorfman, ni de la “nueva guardia”, como Edmundo Paz Soldán. En la introducción se proclama que “la literatura hispana de los Estados Unidos es de naturaleza transnacional [...] emerge y permanece íntimamente relacionada con el cruce de fronteras políticas, geográficas, lingüísticas, culturales y raciales” (li). Esta declaración reafirma lo que otros han indicado, es decir, la centralidad de la nación en tanto eje de esta literatura, inclusive si es necesario despegarse de él; por otra parte, se habla de política, geografía, lengua, cultura y raza, pero no de estética o, más precisamente, de fronteras literarias.

El comienzo de los 2000 acentúa el proceso de conformación del objeto con antologías como la ya mencionada *Se habla español* —que intentó ser el lanzamiento de la transnacional Alfaguara (Santillana) en Estados Unidos— y algunos escasos trabajos académicos sobre el tema.¹⁰ Pero es partir de 2010 que —podría decirse, como lo indicara yo en el 2014 y luego Saavedra— “explota” la difusión de la literatura en español en los Estados Unidos, sobre todo de la mano de algunas editoriales no ligadas a la academia como Suburbano (SED) en Miami, Literal en Houston, Ars Communis en Chicago y Sudaquia, Chatos Inhumanos y Brutus Editoras (ya desaparecida) en

10 Traté esto ampliamente en “Literaturas hispánicas desde/hacia/a través de los Estados Unidos”. Para una visión de uno de los editores de la antología, véase el trabajo de Edmundo Paz Soldán que reflexiona sobre la confección y las características de *Se habla español*.

Nueva York y con revistas como *Sub urbano* (<https://suburbano.net>, Miami), *Nagari Magazine* (<http://www.nagarimagazine.com>, Miami), *Letra Urbana* (<http://letraurbana.com>, Miami), *SurcoSur* (<https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/>, Tampa), *El BeiSMan* (<http://www.elbeisman.com/revista/>, Chicago), *Literal* (<http://literalmagazine.com>, Houston), *Ventana Abierta* (Santa Bárbara, California), *ViceVersa* (<https://www.viceversa-mag.com>, Nueva York) y *Los Bárbaros* (<https://losbarbarosny.com>, Nueva York), entre las más importantes.¹¹ Todas se empeñan en promover autores que escriben en español en este país, aunque no exclusivamente. Es de notar el dominio de la narrativa en términos de publicación, y en lo que sigue me centraré en ese aspecto por cuestiones de espacio y porque entreveo en algunos prólogos una intención estética bastante definida.¹² Las antologías ocupan un lugar prominente dentro de la publicación de ficción (para una muestra de lo que hay y lo que falta, véanse los sitios web de las editoriales, que, dicho sea de paso, dejan mucho que desear en su diseño). Esta lista es bastante completa: *América nuestra. Antología de narrativa en español en Estados Unidos* (2011); *Cruce de fronteras. Narradores iberoamericanos en Estados Unidos* (2013); *Estados Hispanos de América. Narrativa latinoamericana made in USA* (2016); *Diáspora. Narrativa breve en español de Estados Unidos* (2017, publicada en México); *Trasfondos. Antología de narrativa en español del medio oeste norteamericano* (2014; 2016); *Ni Bárbaras ni Malinches. Antología de narradoras en Estados Unidos* (2017); *Pertenencia. Narradores sudamericanos en Estados Unidos* (2017); *Testigos de ausencias. Cuentos y relatos de escritores de la diáspora mexicana* (2017); *20 narradores colombianos en USA* (2018); *Cuentos de ida y vuelta. 17 narradores peruanos en Estados Unidos* (2019; publicada en Perú).

11 Un catálogo amplísimo (pero no exclusivo de literatura) se encuentra en el artículo de Maricel Mayor Marsán, “Editoriales que se dedican a la publicación de libros en español en los Estados Unidos. Panorama de las ediciones, catálogos y folletos”.

12 Algunas antologías que proponen mezcla de géneros o directamente no ficción son: *Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA* (2004); *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas mirantes y un sueño americano* (2012); *Viaje One Way: antología de narradores de Miami* (2014); *Escribir en Nueva York: antología de narradores hispanoamericanos* (2014); *Exiliados. Narradores y poetas migrantes* (2015); *Del Sur al Norte. Narrativa y poesía de autores andinos* (2017); *Mirando al Sur. Antología desde el exilio* (2019), *Escritorxs salvajes. 37 Hispanic Writers in the United States* (2019) y el número de *Hostos Review*, “Ecos urbanos. Literatura contemporánea en español en Estados Unidos” (2019). Serían nueve volúmenes más para agregar al corpus.

Diez antologías en nueve años. Surgen más preguntas: ¿Quién lee sus prólogos; quién sus textos de ficción? ¿Habría que aceptar la endogamia y no arquear una ceja cuando vemos que los mismos agentes culturales de los que hablaba en el principio publican en sus propias editoriales o es que, más bien, incluirse en la antología o editarla es parte del compromiso con el campo? ¿Qué pasa con la autopublicación, el *print-on-demand* y las plataformas de Amazon que facilitan el acceso a “ver el libro publicado” pero no significa necesariamente ni ventas ni, sobre todo, lectura?¹³ De las antologías que enlisté, quedaría para otro momento —y para otros críticos— la discusión de las propuestas y el valor estético de las colecciones en torno a geografías regionales (Midwest: *Trasfondos. Antología de narrativa en español del medio oeste norteamericano*), continentales o nacionales (Sudamérica: *Pertenencia. Narradores sudamericanos en Estados Unidos*; Colombia: *20 narradores colombianos en USA*; México: *Testigos de ausencias. Cuentos y relatos de escritores de la diáspora mexicana*; Perú: *Cuentos de ida y vuelta. 17 narradores peruanos en Estados Unidos*) o de género (*Ni Bárbaras ni Malinches. Antología de narradoras en Estados Unidos*).

Me detengo en los primeros cuatro primeros volúmenes porque son los más amplios en su selección. Tienen dos puntos en común: por un lado, el entendimiento de la literatura en español en Estados Unidos como una especie de territorio postnacional y tal vez translatinoamericano y, por otro, desde mi lectura, la función de los prefacios como protocolos de lectura y por ende “gestos estéticos”, a la manera quizá de McOndo o de *Se habla español*, aunque sin sus ambiciones. *En América nuestra. Antología de narrativa en español en Estados*

13 A pesar de que la materialidad de los procesos de producción o circulación de la literatura en español en Estados Unidos no es mi área de interés o especialización, suscribo al comentario de las editoras de *Contemporary US Latinx Literature in Spanish. Straddling Identities* sobre la raíz del problema: “The cause and effect relationship cannot be clearer: publishers choose not to support works in Spanish, hence authors publish outside the United States, and the market and academia continue to view the literature of the United States as English only. We end up at the same place we began; the level of resistance remains, and the struggle to educate publishing houses that yes, there is a market for Spanish works, remains illusory. The reduction of American literature to be considered as such, only when it is written in English, is to lose a considerable market of readers who wish to read in Spanish, even when they may be bilingual speakers of English and Spanish. Publishing works in Spanish would reach a growing population of readers. Why not engage the bilingual reader?” (2018: 7).

Unidos y en Diáspora. *Narrativa breve en español de Estados Unidos* se recurre a una historización que puede verse como el inicio de una instancia legitimadora del campo que se va conformando. En la primera antología de 2011 José Castro Urioste identificaba tres tendencias en los cuentos reunidos —la literatura de trasplante, la literatura con peso en los Estados Unidos y la construcción de un mundo “pan-latino” (2011: 10-11)— y hablaba de la necesidad de estudiar las tradiciones literarias en las que se insertan los narradores, tarea que la crítica futura de este campo debería emprender con más ahínco. Para 2017 en la antología de Cárdenas la clave es la elección del español como “arma” —e interesantemente explica que el español de Estados Unidos como idioma ha buscado “un punto medio” (2017: 11)—. Se distinguen dos momentos clave para la literatura hispana allí: uno, que comienza hacia 1959 y que incluye la literatura escrita en inglés y otro, a fines de siglo xx, donde la literatura es escrita “original e intencionalmente en español” (2011: 13). En tanto, en *Cruce de fronteras. Narradores iberoamericanos en Estados Unidos*, de 2013, Eduardo González Viaña, escritor de origen peruano de larga residencia en los Estados Unidos, toca los puntos sintomáticos de esta literatura: el cambio en la lengua, el exilio, la nostalgia de la patria, la inmigración. Hace una observación, además, sobre la ausencia de movimientos o generaciones; parecería no existir en esta literatura un espíritu de colectividad o propósito común. En estas tres antologías hay variantes que se repiten: la importancia del idioma, la oscilación entre lugar de origen y lugar de residencia a partir de la experiencia migratoria y la idea de que el sueño de Bolívar (la Gran Colombia que uniría a las naciones latinoamericanas en el siglo xix) se está cumpliendo paradójicamente y de manera más modesta en las comunidades hispánicas de los Estados Unidos. En tanto, *Estados Hispanos de América. Narrativa latinoamericana made in USA*, de 2016, es el libro que replica más de cerca el tono de antologías como *McOndo* y *Se habla español* que querían imponer algún tipo de discusión o debate sobre la literatura de su presente. Así, aparece desde su comienzo casi parodiando a *McOndo* —“Esta anécdota (no) es real” (2016: 13)—, y luego haciendo una referencia a la segunda antología como una especie de “kilómetro 0” para los escritores que escriben a través de los Estados Unidos: “2000: se publica *Se habla español* [...] Dieciséis años más tarde, con recambios generacionales, es necesaria una nueva antología que radiografe lo que sucede en

USA” (2016: 14-15). Curiosamente, es la única antología que casi impudicamente reconoce en la traducción al inglés la clave de un supuesto éxito; el prólogo de Antonio Díaz Oliva cierra así: “Como sea, por el momento los que escriben en español —como los 31 autores acá incluidos—, seguirán caminando sobre la promesa de un mañana latino o hispano, aunque no necesariamente en español” (2016: 21).¹⁴

Resulta evidente que en este espacio supuestamente pregonado como post o transnacional y multicultural, que ha sido inserto por la crítica hispánica sobre todo desde Europa y, en menor medida los Estados Unidos como un paradigma dominante de la literatura hispánica del siglo XXI, el influjo identitario ligado a la nación o región sigue estando vigente. En la “Introducción a la Literatura del Desarraigo [sic, con mayúsculas]” que precede a los textos de *Trasfondos. Antología de narrativa en español del medio oeste norteamericano*, Fernando Olszanski afirma que “América Latina [es] una sola gran nación [...] que incorpora a los Estados Unidos con decididas características latinoamericanas” y en esta antología “vemos la fusión de todos los orígenes en un nuevo ser transnacional [¡!]” (2017: 16-17). Nunca se explica cuáles son las “características latinoamericanas” de los Estados Unidos o de ese nuevo “ser transnacional”. Poco tiempo después aparecen antologías que reúnen a narradores sudamericanos o colombianos o peruanos o mexicanos en Estados Unidos.¹⁵ ¿Por qué o para qué? ¿Estrategia de mercado? ¿Qué mercado? ¿Nostalgia de una nación o región aunque se ha dicho que estamos en una etapa “postnacional”? Ligada a estas nociones aparece la idea de que la

14 Esta antología es la que está más cerca de la discusión que plantea Laguna Coorras: “A closer look at these new Latino American authors writing in Spanish from/in the United States confirms that these de-territorialized and postnational literary imaginations irradiate from authors that at some point have been affiliated—as graduate students or faculty—with American universities. It is indeed quite difficult to locate authors writing in Spanish outside the academic bubble, especially considering that most—if not all—Latin American authors arriving to the United States do so under the promise of a fellowship, grant, scholarship, or teaching assistantship, which in many cases is the main motivation for these Latin American authors emigrating to American universities” (2018: 117).

15 En *Del Sur al Norte. Narrativa y poesía de autores andinos*, Olszanski y Saavedra están incluidos como “andinos”, aunque él es argentino y ella venezolana. ¿En qué sentido serían andinos?

literatura en español en Estados Unidos debe reflejar las vivencias de los “hispanos” o “latinos”, sobre todo las vicisitudes de los migrantes. La idea de la literatura como reflejo da como resultado, en el mejor de los casos, buena literatura realista y, en el peor, bodrios de realismo socialista o “progresista”. Me pregunto qué se haría en este contexto con “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges, o con las fábulas de Monterroso. O sea, ¿propugnamos el derrumbe de fronteras y después pedimos representatividad? La contradicción es evidente. El trabajo de Fernando Olszanski con su editorial y la publicación de antologías contribuye al campo y su idea de que la patria es la lengua —aunque no original, por supuesto— se relaciona con varios de los conceptos que hemos venido manejando aquí, pero se necesita mejorar el estilo y afinar el pensamiento; se dice en el prólogo a *Ni Bárbaras ni Malinches. Antología de narradoras en Estados Unidos* por ejemplo: “Escribir desde el desarraigo es el acto de buscar el origen de uno mismo [...] Desde el desarraigo, hasta lo que finalmente buscamos todos los migrantes, el arraigo” (2017: 12-13). La pregunta es si es esto válido para los que escriben en español hoy en Estados Unidos o, más bien, para quiénes y en qué sentido la literatura se relaciona con esa afirmación. Coincido por ejemplo con Cárdenas quien en la introducción a *Díáspora. Narrativa breve en español de Estados Unidos* señala que “la existencia de un origen común, esto es, la latinidad, no necesariamente implica una comunidad creativa” y que la búsqueda identitaria no conlleva necesariamente “una unidad estilística y formal” (2017: 13). Y la pregunta que se hace resuena fuertemente: “¿Es válido seguir hablando de desarraigo cuando esta literatura viene escribiéndose desde fines de siglo xx?” (16).

Tesis 4: ¿Cómo leemos?

Aquí propongo breves reflexiones sobre dos temas puntuales: contexto y actividad.

Sobre el primer aspecto, me parece fundamental engarzar el debate sobre la literatura producida en Estados Unidos en español con el énfasis de las últimas dos décadas del decir crítico sobre la literatura mundial que ha sido siempre parte de la tradición literaria latinoamericana desde antes de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges pero, sobre todo, por Reyes y Borges y su adhesión a lo que antaño

se denominaba cosmopolitismo. A partir de los multicitados Franco Moretti y Pascale Casanova, aquí cabe mencionar el volumen esencial editado por Ignacio Sánchez Prado en 2006, *América Latina en la "literatura mundial"*, basado en el concepto de ciudadanía cultural y en las diversas "teorías de las mundializaciones" que allí aparecen. A eso se suman los diversos libros editados en español por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (*Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008), Julio Ortega (*Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*, 2010); Francisca Noguerol (*Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, 2011), Ana Gallego Cuiñas (*Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, 2012), Gesine Müller y Dunia Gras Miravet (*América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, 2015) y los libros de Fernando Aínsa (*Del topos al logos: propuestas de geopoética*, 2006), Mariano Siskind (*Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, 2014) y Héctor Hoyos (*Beyond Bolaño, The Global Latin American Novel*, 2015), estos dos últimos publicados en inglés, pero con Latinoamérica como objeto. Particularmente, el libro de Siskind lee la modernidad literaria latinoamericana como "a set of aesthetic procedures that mediate a broadened transcultural network of uneven cultural exchanges" (2014: 7) y Hoyos aboga por un lente "latinoamericanista" que revitalizaría el debate sobre la literatura mundial, ya que "it does not sacrifice close reading or attention to specific works of art in the name of politics. In this way, Latin Americanizing world literature entails both politicizing that paradigm and bringing it closer to the texts themselves" (2015: 10).¹⁶ Aínsa utiliza una bella metáfora para plantearnos el complejo problema: "Si la frontera es la piel que envuelve un cuerpo social, traza el límite del mundo peculiar que protege, es una piel que respira y que posee la facultad sensitiva de comunicar-

16 No quiero dejar de mencionar el excelente artículo "Cosmopolitismo y latinoamericanismo: Nuevas propuestas para los estudios literarios", de Ricardo Gutiérrez Mouat, incluido en *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Allí, dice: "En concreto, mis propuestas son estas: reintegrar la dimensión ética del cosmopolitismo a una tradición literaria que en sus orígenes modernistas y vanguardistas [...] ostentó un esteticismo a veces alienante, pero hacerlo sin desentenderse de los logros del cosmopolitismo, que es la tradición central de la letras latinoamericanas..." (106). Dejo para otra ocasión el diálogo entre los volúmenes citados y la producción sobre "world literature" en inglés.

se con el mundo” (2006: 230). ¿Cómo se aplicaría esta bibliografía al campo que venimos describiendo? Todas estas son obras que nos permitirían leer desde otro lado ese “a través” que necesitamos para la literatura en español en Estados Unidos acerca de cuestiones postnacionales, transatlánticas y de nuevas tecnologías dentro de dos paradigmas centrales: lo global/mundial y el mercado. Hasta Marx y Engels en el *Manifiesto comunista* se ocuparon de la literatura mundial cuando afirmaron que la necesidad del mercado de expandirse *ad infinitum* tenía consecuencias no solo materiales sino también intelectuales y así surgía “una interpenetración en todas las direcciones, una interdependencia universal de naciones entre las cuales se alza la literatura mundial” (Locane 2019). Destaco en el final de este apartado el notable trabajo de Jorge Locane en su *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores* publicado en 2019 y que sintetiza y avanza sobre cuestiones tales como la narración sin fronteras, las literaturas mundiales vs. las locales, la globalización, las condiciones materiales de producción, los tipos de “literatura latinoamericanas” y un largo etcétera.

En cuanto a la lectura como actividad, hoy somos lectores salteados, simultáneos, de fragmentos, obsesivos, de largo y corto aliento. Permanentemente conectados, nos enfrentamos a una actividad que, en su forma tradicional, solicitaba cierto retiro. Hay múltiples tipos de lectores pero todos somos temerarios porque la lectura en serio exige concentración, deseo e intensidad. Me gusta recordar a Don Quijote, con el cerebro seco de tanto leer novelas de caballería, o a Juan Dahlmann, protagonista de “El Sur” y alter ego de Borges, quien se accidenta porque sube las escaleras apurado por ir a leer una traducción rara de *Las mil y una noches*. Tal vez algunos libros, en vez de tener una banda de papel roja con el número de ejemplares vendidos, deberían tener una que dijera: “Cuidado: Leer puede ser perjudicial para su salud”. Es lo que diría Pierre Bourdieu: el gesto vanguardista o el gesto comercial. Como dice Alberto Manguel en *A History of Reading*, más que liberar tensiones, la lectura de la literatura que vale la pena las hace más presentes. Y, entonces sucede: “The recognition of something we never knew it was there, or of something we vaguely felt as a flicker or a shadow, whose ghostly form rises and passes back into us before we can see what it is, leaving us older and wiser” (1996: 303). Por otra parte, no hay dudas de que la literatura ha sido desplazada por los medios audiovisuales en el

campo de la producción simbólica cultural y hay quien argüiría que la mejor escritura de hoy está presente en algunas series de Netflix. Ver el avance de los medios audiovisuales sobre la cultura como el enemigo es un error. Creo, por el contrario, que deberíamos cruzar trabajos de crítica en varias lenguas sobre lo que podemos denominar la “teoría de las nuevas modalidades”. Allí contaríamos con los trabajos de Vicente Luis Mora y el *lectoespectador* (2012) donde explica que el crítico del mañana debe trabajar sobre la noción de *internexto*, es decir, lo “rastreado críticamente” (2012: 184) y refuta la idea del ciudadano cultural doblegado por el sistema: “Creo que no conformarse con lo que te dan o con lo que toca en el desigual sorteo de la globalización es un retorno a nuestra antigua condición de animales: de *animales políticos*, aristotélicos” (2012: 228). Y también sopesar las tesis de Nicolás Bourriaud en su libro *Radicante* (2009) donde, a contrapelo de la noción de abigarramiento contemporáneo plantea la idea del artista como *semionauta* que crea recorridos dentro de un paisaje de signos y pone el dedo en la llaga sobre la construcción de valor en el siglo XXI: dejar de lado a los “aduaneros de la cultura”, a los juristas, a los *gatekeepers* y en cambio preguntar: “¿Qué es lo que, al atravesar el espacio-tiempo del arte, constituye una presencia real? Este objeto nuevo, introducido en la burbuja del arte, ¿genera actividad, pensamiento, o no? [...] Rompamos con los reflejos del policía y del legislador, y miremos al arte con el ojo del viajante curioso, o del huésped que recibe en su casa a comensales desconocidos” (2009: 121).¹⁷

Tesis 5: ¿Cómo ser latinohispanoespañol latino/a/xamericano? (Breve coda)

En varias ocasiones Jorge Volpi ha declarado el fin de la literatura latinoamericana: porque “ha dejado de existir como un corpus uniforme, vendible y exportable” (2008: 109). El escritor costarricense Carlos Cortés se afianza en esa afirmación y comenta: “Lo que caracteriza a la modernidad globalizada es la imposibilidad de

17 En torno a la lectura, me pregunto si quedará reducida a los likes de Facebook o los 140 caracteres de Twitter. Es decir, un gesto de aprobación o de indiferencia (o de odio) ante algo que ni siquiera se lee.

inscribir la actualidad dentro de la tradición. Todo es posible, pero, o no hay antecesores, o no se sabe de qué lo son, a que anteceden, qué es lo que viene después, cuál es ese pasado mañana que se está deslizando dentro del presente” (2015: 19). En el contexto de la literatura que se produce en español en Estados Unidos, es claro que el problema es el lugar, el territorio. ¿Qué pasa con los escritores hispanos/latinoamericanos que producen en Estados Unidos? Es necesario revisar herramientas conceptuales; la desinformación y la falta de diálogo entre saberes conspira contra un estudio adecuado del objeto. Nociones como exilio, nostalgia, culturas híbridas, desarraigo, transculturalidad, desterritorialización, globalización, nomadismo planetario, literaturas mundiales, ¿cuáles usar? ¿cuáles dejar de lado? Como afirmé hace poco, la debilidad de la literatura en español en los Estados Unidos es doble: por un lado, se necesitan más intervenciones críticas y de calidad en el campo; por otro (y aquí sigo a Bourdieu), el horizonte cultural y literario de lo hispano en Estados Unidos es complejo, fragmentario y volátil, pero también abierto, dispuesto a ser codificado: “Una de sus propiedades más significativas [la de campo artístico] es la extrema permeabilidad de sus fronteras y la extrema diversidad de la definición de los puestos que ofrecen y, al mismo tiempo, de los principios de legitimidad que en ellos se enfrentan” (Bourdieu 1995: 335). A pesar de algunos esfuerzos críticos por hablar de los “latinounidenses” o una supuesta “panlatinidad” o de Latino Americanos (véase Rivero y Laguna Correa) hasta ahora sostengo que solo una de las apreciaciones de Deleuze/Guattari en torno a las literaturas menores se cumpliría en la próxima década: la apuesta más o menos clara es por el idioma español. Los gestos de política literaria estarían allí y no en otras categorías. El lenguaje aparece así como una prótesis figurativa, simbólica de una identidad y un origen irrecuperables, por más que, como decía Derrida, todos hablamos una lengua que no es del todo nuestra. Josefina Ludmer ha marcado el camino al hablar del pasaje de la nación a la lengua (las transmigráficas) en las literaturas del presente; como señala en *Aquí América Latina*, el territorio (real o imaginado, siempre dispuesto discursivamente) es “una organización del espacio donde se desplazan cuerpos” (2010: 123). En todo caso, está en escritores y críticos dibujar la trayectoria de esos cuerpos. En estas páginas, intenté plantear que las producciones literarias hechas en

español en los Estados Unidos pueden beneficiarse de una desesencialización con un lente del a través que atravesase varios planos (el país de origen de los escritores; sus varias migraciones; los Estados Unidos reales e imaginados) para (de)construir la literatura latinoamericana/hispana presente y futura.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (2006): *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ALARCÓN, Daniel (2009): *El rey está por encima del pueblo*. Barcelona: Seix Barral.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.
- BORINSKY, Alicia (2008): “Junot Díaz y la nueva cultura norteamericana”, en *La Nación, Cultura*, 26 de abril. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/junot-diaz-y-la-nueva-cultura-norteamericana-nid1006553> (12/01/2020).
- BRESCIA, Pablo (2014): “(M)USA: Avatares (¿actuales?) de la literatura (¿hispana?) en los Estados Unidos”, en Ana Gallego Cuiñas (ed.), número especial: *Literatura y mercado global en español*. *Ínsula*, 814, pp. 16-19.
- (2018a): “Una literatura (doblemente) débil: los Estados Unidos en español”, en Ana Gallego Cuiñas (ed.), número especial: *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*. *Ínsula*, 859-860, pp. 45-49.
- (2018b): “Literaturas hispánicas desde/hacia/a través de los Estados Unidos”, en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros, pp. 171-188.
- CÁRDENAS, Gerardo (ed.) (2017): *Diáspora. Narrativa breve en español de Estados Unidos*. Madrid: Vaso Roto.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- CASTILLO, Debra (2005): *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture*. New York: SUNY Press.
- CORRAL, Wilfrido H. (2019): *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- CORTÉS, Carlos (2015): *La tradición del presente. El fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*. Miami: La Pereza.
- DAS, Amrita y Naida Saavedra (eds.) (2019): “Ecos urbanos. Literatura contemporánea en español en Estados Unidos”, en número especial de *Hostos Review*, 15.
- DAS, Amrita; Kathry Quinn-Sánchez y Michele Shaul (eds.) (2018): *Contemporary US Latinx Literature in Spanish. Straddling Identities*. London: Palgrave MacMillan.
- DE LA CAMPA, Román (2001): “Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries”, en *Comparative Literature*, vol. 53, 4, pp. 373-388.
- DE MAESENEER, Rita (2014): “Junot Díaz, ¿escritor latinoamericano?”, en *Cuadernos del CILHA*, año 15, 20, pp. 114-129.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1978): *Kafka: por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- DÍAZ OLIVA, Antonio (ed.) (2016): *Estados Hispanos de América. Narrativa latinoamericana made in USA*. Miami: Sudaquia.
- FALCONI, José Luis y José Antonio Mazzoti (eds.) (2008): *The ‘Other’ Latinos: Central and South Americans in the United States*. Cambridge: Harvard UP, 2008.
- FONSECA, Diego (ed.) (2012): *Sam no es mi tío: veinticuatro crónicas mirantes y un sueño americano*. Madrid: Alfaguara.
- FUGUET, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1996): *McOndo*. Barcelona: Grijalbo.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.) (2012): *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA LINARES (ed.) (2015): *Exiliados. Narradores y poetas migrantes*. Lima: Altazor.
- (ed.) (2019): *Mirando al Sur, antología desde el exilio*. Virginia: Raíces Latinas.
- GEFFES, Gisela (ed.) (2012): *Poética de los desplazamientos*. Houston: Literal.
- GONZÁLEZ VIÑA, Eduardo (pról.) (2013): *Cruce de fronteras. Narradores iberoamericanos en Estados Unidos*. New York: Axiara Ediciones.
- GUTIÉRREZ, Ramón y Genaro Padilla (eds.) (1993): *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Houston: Arte Público Press.
- HEREDIA, Juanita (2018): *Mapping South American Latina/o Literature in the United States. Interviews with Contemporary Writers*. London: Palgrave/Macmillan.

- HERNÁN CASTAÑEDA, Luis Hernán y Carlos Villacorta González (eds.) (2019): *Cuentos de ida y vuelta. 17 narradores peruanos en Estados Unidos*. Lima: Grupo Editorial PEISA.
- HOYOS, Héctor (2015): *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP.
- KANELLOS, Nicolás et. al. (2002): *En otra voz: antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*. Houston: Arte Público Press.
- LAGUNA-CORREA, Francisco (2018): "The Rise of Latino Americanism: Deterritorialization and Postnational Imagination in New Latino American Writers", en Amrita Das, Kathryn Quinn-Sánchez and Michele Shaul (eds.), *Contemporary US Latinx Literature in Spanish. Straddling Identities*. London: Palgrave MacMillan, pp. 114-125.
- LOCANE, Jorge (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin: De Gruyter.
- LÓPEZ CALVO, Ignacio (2009): "A Postmodern Plátano's Trujillo: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo", en *Antípodas*, n.º 20, pp. 75-90.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MANGUEL, Alberto (1996): *A History of Reading*. New York: Viking.
- MARCELES DACONTE, Eduardo (ed.) (2018): *20 narradores colombianos en USA*. S/e.
- MÁRQUEZ ADAMS, Melanie (ed.) (2017): *Del Sur al Norte. Narrativa y poesía de autores andinos*. Chicago: El BeiSMan.
- MÁRQUEZ ADAMS, Melanie y Hemil García Linares (eds.) (2017): *Per tenencia. Narradores sudamericanos en Estados Unidos*. Chicago: Ars Communis Editorial.
- MARTÍN FLORES, José Mario y José Salvador Ruiz Mendez (comps.) (2017): *Testigos de ausencias. Cuentos y relatos de escritores de la diáspora mexicana*. Colorado Springs: University of Colorado Press.
- MARX, Karl y Friedrich Engels (1998): *Manifiesto comunista*. Edición bilingüe. Barcelona: Crítica.
- MAYOR MARSÁN, Maricel: "Editoriales que se dedican a la publicación de libros en español en los Estados Unidos. Panorama de las ediciones, catálogos y folletos". https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/publicaciones01.pdf (04/01/2020), pp. 915-936.
- MEDINA LEÓN, Pedro y Hernán Vera Álvarez (eds.) (2014): *Viaje One Way: antología de narradores de Miami*. Miami: Suburbano.

- MONTOYA JUÁREZ, Jesús y Ángel Esteban (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MORETTI, Franco (1996): *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*. New York: Verso.
- NOGUEROL, Francisca; María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.) (2011): *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- OLSZANSKI, Fernando (intro.) (2016): *Trasfondos. Antología de narrativa en español del medio oeste norteamericano*. Chicago: Ars Communis Editorial.
- OLSZANSKI, Fernando y José Castro Urioste (eds.) (2011): *América nuestra. Antología de narrativa en español en Estados Unidos*. Barcelona: Tres Aguas/Linkgua.
- (introd.) (2017): *Ni Bárbaras ni Malinches. Antología de narradoras en Estados Unidos*. Chicago: Ars Communis Editorial.
- ORTEGA, Julio (ed.) (2010): *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2018): “Por favor, rebobinar: a veinte años de McOndo y *Se habla español*”, en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros, pp. 23-28.
- PAZ SOLDÁN, José Edmundo y Alberto Fuguet (2000): *Se habla español. Voces latinas en USA*. Madrid: Alfaguara.
- RIVERO, Eliana (2005): *Discursos desde la diáspora*. Valencia: Aduana Vieja.
- SAAVEDRA, Naida (2018). “El New Latino Boom”. *Latin American Literature Today*, núm. 8. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/noviembre/el-new-latino-boom-de-naida-saavedra> (04/01/2020).
- (2016): “Pedro Medina and Suburbano Come to the Fore: Miami as a Cultural Stage and Source of Creativity”, en Cristina Herrera and Larissa M. Mercado-López (eds.), *(Re) Mapping the Latina/o Literary Landscape. New Works and New Directions*. London: Palgrave Macmillan, pp. 35-52.
- SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia (ed.) (2014): *Escribir en Nueva York: antología de narradores hispanoamericanos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2006): *América Latina en la “literatura mundial”*, en Gesine Müller y Dunia Gras (eds.), *América Latina y la literatura*

- mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un Continente. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SANDOVAL SÁNCHEZ, Alberto y Frances R. Aparicio (2005): “Hibridismos culturales: la literatura y la cultura de los latinos en los Estados Unidos”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 71, 212, pp. 665-697.
- SISKIND, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern UP.
- VENTURA, Marcel (2013) “Entrevista a Junot Díaz”, en *Letras Libres*. 5 de julio de 2013 <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-junot-diaz> (04/01/2020).
- VERA ÁLVAREZ, Hernán (ed.) (2019): *Escritorxs salvajes. 37 Hispanic Writers in the United States* (2019). Madrid: Editorial Hypermedia.
- VOLPI, Jorge (2008): “Narrativa hispanoamericana, INC.”, en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 99-112.
- VV.AA. (2007): *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá: Ediciones B.

III

La circulación global de la literatura latinoamericana mundial

“En la tradición dionisiaca”: la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a contraluz del *boom*

EVA VALERO JUAN
Universidad de Alicante

Resulta evidente que todo abordaje a la narrativa latinoamericana del siglo XXI aboca no solo a la magnitud y diversidad del corpus textual generado a partir del cambio de centuria y milenio, sino también a la naturaleza cambiante y fuera de canon que implica lo actual. Sin embargo, ello no impide delinear tendencias, apuntar caminos, estudiar obras y autores, tal vez negar grandes paradigmas, y ver todo ello en su conjunto en relación con lo ocurrido antes de 2000, en el devenir de la gran tradición literaria latinoamericana del siglo XX.

En 2008 Fernando Iwasaki planteó una idea que tomo como punto de partida para el desarrollo de un acercamiento al panorama de la narrativa latinoamericana del nuevo milenio. En *Republicanos. Cuando dejamos de ser realistas* contrapuso —utilizando una idea de Bolaño— la tradición apolínea, “que precisa patrias e identidades, culturas oficiales y jerarquías culturales, sueños colectivos y tradiciones nacionales”, a la tradición dionisiaca, “que defiende su derecho a ser ecléctica y nihilista, apátrida y extraterritorial,

excéntrica e individualista" (2010).¹ Identificados los ideales apolíneos con el boom y sus "proyectos platónicos", el postboom nacería con ideales dionisiacos: nihilismo identitario, abolición de las fronteras geográficas y lingüísticas, excentricidad y extra-territorialidad. Sin embargo, desde 2008, cuando Iwasaki escribe sobre la idea bolañesca, hasta 2018, la narrativa latinoamericana ha experimentado un crecimiento exponencial de nuevos autores y publicaciones que no siempre siguen todas las características apuntadas entonces, si bien se observa una intensificación de la idea de heterogeneidad y de eclecticismo también contenida en su propuesta. Por poner un ejemplo inicial, encontramos tanto novelas y libros de cuentos que abolen dichas fronteras geográficas y lingüísticas, como otras que vuelven a remarcarlas y a convertirlas en centrales.

En este sentido, y consciente de la problemática de la naturaleza proteica y dinámica de lo actual, parto de la perspectiva señalada por Ana Gallego en sus trabajos sobre la narrativa última, y en concreto en su artículo "Claves para pensar la literatura latinoamericana del siglo XXI", que da inicio al volumen de *Ínsula* titulado *La novísima literatura latinoamericana del siglo XXI (2001-2015)* (2018): se trata —apunta— de "articular preguntas sobre el estado actual de la literatura" teniendo en cuenta que "el presente es el terreno de la incertidumbre por antonomasia, pero también el de la hipótesis y el de la experimentación" (Gallego Cuiñas 2018a: 2), además de que el estudio de obras actuales nos sitúa ante "la controversia" y "la falta de perspectiva temporal", a lo que se suma "la superproducción" (Gallego Cuiñas 2018a: 2), de modo que toda tarea de elección de un corpus, necesariamente proteico, nos dirige al espacio de lo hipotético y conjetural, a veces, incluso, a lo contradictorio. Sin embargo, a pesar de esa pluralidad, fluidez, coexistencia y transición, Gallego plantea la posibilidad de "cartografiar por zonas y temporalidades" (Gallego Cuiñas 2018a: 2). Acatando esa posibilidad, mi propuesta pretende abordar esta perspectiva desde una posible fotografía de lo actual (si bien una fotografía siempre es un recorte) a contraluz del boom, con el fin de intentar aportar

1 Cito la obra en la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, por lo que no indico paginación. Véase la referencia con su correspondiente dirección web en "Bibliografía".

algo de luz, en cierta medida, a esa imagen forzosamente nebulosa de los derroteros narrativos del nuevo milenio.

Para ello, preciso es anotar el estado de la cuestión sobre nuestro objeto de estudio, en obras ya de referencia sobre la literatura latinoamericana del siglo XXI, que ha sido abordada en una bibliografía ya contundente: desde el libro editado por Jesús Montoya y Ángel Esteban en 2008 que centra su temática en el mismo objetivo a las puertas del nuevo milenio, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, a una serie de obras que han ahondado en la literatura producida desde el año 2000: la de Jorge Fornet *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006); *La narrativa del milenio* (en *Nuevo Texto Crítico*, editada en 2008 por Jorge Ruffinelli); el volumen colectivo *Nueva narrativa latinoamericana*, editado por Oswaldo Estrada para *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* (2010); el libro de Wilfrido Corral Bolaño traducido: *nueva literatura mundial* (2011); el monográfico *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana* de Jorge J. Locane (2016); el número 22 de la revista *América sin nombre* cuyo monográfico, coordinado por Agustín Prado, está dedicado a “El cuento hispanoamericano del siglo XXI” (2017); y el aludido número de *Ínsula* dedicado a *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)* (2018), editado por Ana Gallego. A estas aportaciones hay que añadir numerosos trabajos críticos en revistas y el recién publicado volumen, editado por Pablo Brescia y Oswaldo Estrada, *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (2018), una puesta en perspectiva de lo que dichos movimientos (la antología *McOndo* y el *Crack*) han significado para la literatura del nuevo siglo, de la mano de sus propios protagonistas y de una serie de críticos principales sobre la literatura actual.

A este conjunto de obras críticas se suma el volumen *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio* (Eva Valero y Oswaldo Estrada, eds.), que forma parte de la colección “Globalizaciones” de la editorial Anthropos. En él, catorce trabajos analizan las problemáticas de la literatura latinoamericana actual y de la figura del escritor a la luz del impacto que le ha asestado el neoliberalismo y la globalización, tanto en lo que atañe a la tarea literaria, como en lo que toca a la transformación de su imagen pública, clausurada desde hace años la concepción del escritor como portavoz ideológico en el panorama cultural y político de la sociedad. Tal transformación,

asumida y promovida por los propios escritores que ya no quieren hablar en nombre del "pueblo", es otro de los motivos de reflexión de este volumen en relación con el mundo global, en el que el escritor quiere opinar como ciudadano y no como mesías de la sociedad. Pero también la mercantilización de su imagen, su conversión en personaje mediático para la atracción del público, será un nuevo modo de visibilización determinado por el mercado global. Este eje de análisis va de la mano de la reflexión sobre el nuevo panorama literario del siglo XXI en relación con el boom y su impacto editorial, en tanto que los principios que fueron resortes principales de los 60, tales como el compromiso político, el realismo mágico, la violencia (si bien existen evidentemente otras perspectivas en la literatura que rodeó al boom) siguen teniendo un peso decisivo en el mercado editorial, a pesar de que la literatura latinoamericana posterior se haya distanciado de esa pretendida especificidad latinoamericana que tan buena recepción ha tenido desde entonces en el lector global. El volumen se pregunta entonces ¿cuál es el cometido de la literatura del siglo XXI tras el huracán del boom e incluso de McOndo y el Crack? ¿Persigue otra diferencia? ¿Cómo impactan y cuán visibles son las obras en el exterior en relación con el boom? ¿Cómo afectan las nuevas formas migratorias, las redes sociales, la pérdida de hegemonía de los antiguos medios de difusión como suplementos culturales o la propia crítica literaria? ¿Se mantienen los estereotipos latinoamericanos en el lector global? ¿Qué papel juega lo latinoamericano, puesto en cuestionamiento ante tal panorama transfronterizo?

A tales preguntas tratamos de dar respuesta en dicho volumen, en el que emerge "una" cartografía de la literatura latinoamericana del nuevo milenio. Pero el espacio de un capítulo como el presente no es el de un libro, de modo que a continuación me propongo lanzar derroteros (algunos), cuestionar paradigmas, y afirmar, con Ana Gallego, que "cualquier interpretación y reflexión crítica será siempre provisoria" (2018a). Para ello, surgirán autores y obras que no pueden caber sino en el determinante indefinido "algunos". Y lo harán en una suerte de caminos que parten del siglo XX, tales como la migración/exilio o desplazamiento vital como temática medular para observar la literatura actual; el camino de la narrativa de lo insólito, entre lo fantástico y lo inusual; la narrativa que aborda las relaciones entre literatura y mercado que ha sido estudiada por Ana Gallego, a cuyo corpus añado una obra reciente; la narrativa

intimista fuera de lo insólito; la narrativa de corte realista-urbano y su relación con el neorrealismo de la centuria anterior; la narrativa llamada transmedial; la que aborda otras formas de la violencia; las narrativas de la memoria; y otras tantas que quedarán en el tintero como la narrativa neogótica, la policiaca, etc., si bien son las tres primeras las que elijo para un mayor desarrollo en esta ocasión.

Errancia, viaje y migración en la narrativa del siglo XXI

Hablar del desplazamiento vital, en sus diferentes formas, ya sea las del viaje, la migración o el exilio, es hablar de la historia de la literatura latinoamericana en términos generales. Y en la literatura latinoamericana del siglo XXI es un tema que ha cobrado no solo un gran protagonismo, sino que es medular para la reflexión sobre la literatura actual en relación con la del siglo XX. Regresando al título del presente capítulo, cito a Fernando Iwasaki, quien, de nuevo a través de Bolaño, establece el puente entre el *boom* y el *postboom*, identificando en este último la característica de lo extraterritorial:

...aunque gracias a Borges, Octavio Paz y los autores del *boom*, cualquier escritor del *postboom* podría reclamar como suya la tradición literaria de Occidente, creo que después de Roberto Bolaño deberíamos preguntarnos con sinceridad de qué tradición occidental estamos hablando. ¿De la tradición apolínea que precisa patrias e identidades, culturas oficiales y jerarquías culturales, sueños colectivos y tradiciones nacionales? ¿O de la tradición dionisiaca que defiende su derecho a ser ecléctica y nihilista, apátrida y extraterritorial, excéntrica e individualista? (Bolaño 2015: 195)

Qué duda cabe que tanto en el *boom* como en la generación anterior (no solo la de los grandes protagonistas de los 40 y 50 sino la del Modernismo e incluso antes), así como en el *postboom* y hasta la actualidad, los escritores viajeros o emigrados conforman una parte muy importante del panorama de la literatura latinoamericana. La pregunta obvia, a la vista de la cita de Iwasaki, gira en torno a los modos en que esa experiencia se ha canalizado literariamente en unos y en otros. En una respuesta simplificada estaría la diferencia: mientras la generación del *boom* que escribió desde el exterior, descubrió allí su “ser latinoamericano”, y adquirió la perspectiva

necesaria para captar desde la distancia la realidad de sus propios países (en algunos casos para componer grandes epopeyas nacionales, como en algunas novelas de los consagrados del boom, y en otros para captar una realidad fragmentaria, de personajes anónimos y anodinos, como en una parte de la narrativa neorrealista), la generación marcada por Bolaño haría de esa vivencia la matriz de su ideario antinacionalista y extraterritorial. Ahora bien, ¿podemos generalizar esta dicotomía a todo lo que viene tras Bolaño? Veremos que evidentemente la respuesta es negativa (al menos en los modos en que lo transnacional o extraterritorial se traduce) y que esa negación repercute en la heterogeneidad propia de un siglo XXI que en ocasiones sigue derroteros del pasado, haciéndolos evolucionar, y en otras produce quiebres fundamentales.

La idea esencial para el desarrollo de esta reflexión se encuentra en un discurso de Roberto Bolaño sobre "literatura y exilio", titulado "¿Uno es de donde escribe?". Un antecedente a la temática allí abordada es el conocido ensayo de Borges "El escritor argentino y la tradición", en el que recordemos que desarrolló la idea según la cual se puede ser muy nativo prescindiendo del color local, y donde terminó reivindicando como patrimonio, el universo. En esta línea, Bolaño utiliza este poema artefacto de Nicanor Parra, "Los cuatro grandes poetas de Chile / son tres / Alonso de Ercilla y Rubén Darío" (2015), para plantear su reflexión sobre el estrecho vínculo entre exilio o desplazamiento y literatura que deriva en su noción multiterritorial. El núcleo de esta es la consideración de un español y de un nicaragüense como grandes poetas chilenos, dos viajeros a través de los cuales expresa su antinacionalismo y, finalmente, su afincamiento en la patria de la literatura. Lo cual conduce a la cuestión básica: la idea de que lo latinoamericano, que se expresa tanto política como artísticamente, está formulado históricamente desde el desplazamiento o el exilio mismo que viven los escritores y que imprimen de diferentes modos en sus obras.

Vayamos a la ejemplificación con cuatro narradores peruanos cuyas obras resultan especialmente significativas del vínculo en la errancia y de su diversidad de abordajes: Fernando Iwasaki, Grecia Cáceres, Jorge Eduardo Benavides y Ricardo Sumalavia. Recordemos que la impronta migrante se materializa con intensidad en la literatura peruana desde la década del 80; una literatura marcada "por la diáspora", como apunta Félix Terrones (afincado en París) en su

bosquejo de la narrativa peruana contemporánea publicado en el volumen 127 de la revista española *Turia* (2018). Señala Terrones la consolidación del eje temático del exilio y/o migración en la literatura producida por tales autores: “Escritas desde los bordes, las ficciones que recrean la experiencia del exilio son tanto una constante como una obsesión” (Terrones 2018: 177). Asimismo, el crítico reflexiona sobre la renuncia, o no, a la pertenencia al país natal, vinculada al tiempo con la asimilación del nuevo mundo en el que transcurrirán las vidas de estos autores. Tal experiencia será el motivo de la literatura peruana actual que ahonda en el vivir en el extranjero y en las experiencias de exilio (y en ocasiones de retorno), en un eterno “interrogar una esencia profunda, aquello que se dejó atrás” (Terrones 2018: 177). Efectivamente, son muchos los nombres de escritores que viven fuera del país, pero en su trabajo Terrones se refiere a quienes han convertido el desplazamiento vital en centro temático, tales como Jorge Cuba Duque, Walter Lingán, Gabriela Wiener, Santiago Roncagliolo, Gunter Silva, Sergio Galarza, Grecia Cáceres, entre otros. Añado a esta lista a Ricardo Sumalavia y su penúltima obra, *No somos nosotros* (2017) y a Nataly Villena, con su libro de cuentos *Nosotros que vamos ligeros* (2018), obras en las que sus autores ahondan en el viaje y la migración desde nuevos puntos de vista, determinados por los contextos del siglo XXI.

Efectivamente, la perspectiva de la escritura migrante se revela en la literatura actual como amplia y compleja. Y para seguir deslindando cuestiones cruciales de este panorama es preciso recordar el artículo que Roncagliolo publicó en 2007 con el título “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, en el que reflexionó sobre la visión literaria de escritores jóvenes latinoamericanos residentes en España (Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa o Edmundo Paz Soldán como ejemplos principales); escritores que dejan atrás la temática sobre lo identitario y el sentido de pertenencia, y que insisten (como hemos escuchado tantas veces a sus protagonistas) en la consabida consigna: que sus obras están escritas como si fueran “de cualquier momento y de cualquier lugar” (Roncagliolo 2007: 157). Roncagliolo se plantea si existen rasgos comunes a todos ellos. Su conclusión se resume en la propuesta de la categoría de “cosmopolitas” para englobar una literatura migrante exenta de referencias a la experiencia de la migración y distanciada de la realidad latinoamericana, producida en un mundo globaliza-

do, y desde planteamientos claramente antiesencialistas y antinacionalistas. Propone además una delimitación cronológica para esta generación, nacida entre 1961 y 1974.

Ahora bien, el artículo de Roncagliolo es de 2007 y, llegado 2018, es fácilmente constatable que esta línea central de las últimas décadas no ha sido la única trayectoria narrativa producida por autores nacidos en esos años y que viven fuera del país. Lo cierto es que al mismo tiempo existen otros autores, que también caben bajo la etiqueta de cosmopolitas, que pertenecen a la misma delimitación cronológica, y que sin embargo transitan por otros caminos. En sus obras, el abordaje de la temática se realiza desde los más diversos ángulos, siendo la experiencia y consecuencias de la migración, en relación con el mundo dinámico que se desarrolla en diversas ubicaciones geográficas, el centro de escrituras situadas a caballo entre lo global y lo nacional. Escritores que adoptan el cosmopolitismo derivado de la experiencia migrante —tanto como lo hacen los señalados por Roncagliolo—, pero que no entran en los parámetros de un *ethos* apátrida o, dicho de otro modo, en la voluntad de obviar referencias a lo nacional o identitario. Así, por ejemplo, las obras de Ricardo Sumalavia y Grecia Cáceres, nacidos ambos en 1968 y emigrados a Francia. El caso de Iwasaki es especial, como veremos, en este contexto retratado por Roncagliolo.

El deslinde referido resulta crucial para no confundir, en un mismo bloque "transnacional", diversas manifestaciones de la literatura migrante que se han desarrollado en las últimas décadas, entre otras, en primer lugar, ficciones del exilio que tratan sobre la experiencia y situaciones de personajes transterrados, o desplazados temporalmente que, al igual que sus propios autores, viven la emigración a ciudades europeas en una era global, marcada por nuevos condicionantes socioeconómicos y culturales: tal es el caso de *Mar afuera* (2017) de Grecia Cáceres, escritora radicada en París; también de *No somos nosotros*, de Ricardo Sumalavia (2017), que vivió diez años en Burdeos entre 2005 y 2015 y regresó a Lima; y de algunos de los cuentos de *La noche de Morgana* (2005) de Jorge Eduardo Benavides, afincado en Madrid. En segundo lugar, ficciones de escritores —emigrados o no— que, a partir de finales del siglo xx, trasladan el devenir de sus historias literarias a cualquier lugar del planeta, en el afán por superar el arraigo identitario y geográfico que caracterizó la literatura del boom (en parte). Por último, ficciones que reflexio-

nan sobre la superación de lo identitario apelando a la multiterritorialidad sin por ello eludir temáticas nacionales, si bien tratándolas desde procedimientos paródicos para derivar en la presentación de la identidad como entelequia anacrónica y, además, falaz: tal el caso de Fernando Iwasaki, quien instala la problemática identitaria en buena parte de su obra, paradójicamente para superarla, así, por ejemplo, en *España aparta de mí estos premios* (2009), *Republicanos. Cuando dejamos de ser realistas* (2010) y *Nabokovia peruviiana* (2011).

A pesar de las diferentes perspectivas que cada uno de ellos adopta, todos comparten dos aspectos: la puesta en escena de personajes en contextos y geografías diversas que se desenvolverán en un mundo dinámico de constantes idas y vueltas y de solapes entre mundos distantes, y la construcción de esa identidad resuelta, finalmente, en la literatura como patria del escritor, al modo bolañesco. ¿En qué medida los autores seleccionados —nacidos en el Perú a comienzos y finales de los 60— han seguido la impronta de la narrativa de los 60 o se han alejado de ella para ficcionalizar el desplazamiento en diversos abordajes dentro de una literatura producida desde Europa? Todos ellos desarrollan proyectos literarios al reflexionar sobre identidades que diluyen fronteras al tiempo que suman naciones, alejándose de la plasmación de lo nacional en la línea de las grandes novelas de los 60: en el caso de Iwasaki, como proyecto antinacionalista que se resuelve en el anclaje en la patria de la literatura; a modo de introspección identitaria íntima en la obra de Sumalavia; y en la forma instalada en el tratamiento del viaje y la patria dejada atrás desde la distancia europea que realizan Grecia Cáceres y Jorge Eduardo Benavides, línea esta última que seguiría la estela más tradicional.

Ahora bien, incluso en las obras de estos dos últimos, los propios contextos peruanos, sean relatados desde París o desde Madrid, imponen la diferencia con respecto a sus predecesores, en tanto que la Lima que ambos trazan es una ciudad con renovados problemas: el terrorismo de Sendero Luminoso como telón de fondo en la obra de Benavides, o la Lima globalizada e híbrida en Grecia Cáceres. Ni qué decir de la obra de Iwasaki, en la que los mecanismos del humor y de los elementos propios de la postmodernidad, unidos a la adopción del discurso transnacional, renuevan los parámetros de la llamada literatura migrante; o la obra de Ricardo Sumalavia, en la que la autoficción reemplaza a la ficcionalización del viaje a modo de trasfondo autobiográfico o a los formatos clásicos del diario personal y la auto-

biografía. Esta diversidad de abordajes no impide sin embargo que se trate de un gran eje transversal que atraviesa la historia de la literatura peruana (y latinoamericana) desde sus orígenes hasta nuestros días, cuando los autores dan buenas muestras de que el tema migratorio llegó para quedarse, con todas sus mutaciones y potencialidades narrativas, en el seno de la poliédrica literatura latinoamericana actual.

Cierro este apartado con algunas obras y autores colombianos. En primer lugar, con la reciente novela de Consuelo Triviño, *Transterrados* (Calambur, 2018). La escritora colombiana afincada en Madrid nos adentra en un gran cuadro de la inmigración latinoamericana en España y, por ello, en realidades que forman parte de nuestra cotidianidad y de los entornos vivenciales de este país. Ese cuadro discurre por una trama con elementos de thriller cuyo inicio nos sitúa ante un asesinato supuestamente cometido por quien será el protagonista de la obra; un hilo argumental para el trazado del gran cuadro de los "transterrados". Para esa composición, la autora maneja la técnica coral, a través de la puesta en funcionamiento de distintas voces narrativas que no solo abocan a una profunda reflexión sobre la difícil (a veces dramática) historia de los emigrantes que aparecen en la novela, sino que a partir de ellas la obra ahonda en la condición humana y en las relaciones personales (profesionales, de amistad, amorosas...). Consuelo Triviño logra, con todo ello, varios objetivos concatenados, entre los cuales hay que resaltar la sensibilización sobre las realidades de la emigración, entrando en temas de la más candente actualidad (la ilegalidad, la clandestinidad, el tráfico de drogas o la trata de blancas); sensibilización que aúna con esa visión general de la condición humana que está en el fondo de la novela.

Continuando en Colombia, es obligado referirse a Juan Gabriel Vásquez, y en concreto a su obra más compleja formalmente, *La forma de las ruinas* (Alfaguara, 2015), en la que la extraterritorialidad del escritor entra en juego; de hecho, es el gran telón de fondo en una novela escrita en Colombia, pero desde la experiencia del desplazamiento y los dieciséis años vividos en Europa, fundamentalmente entre París y Barcelona. Esta novela de Vásquez, al tiempo autobiografía, recuperación histórica, novela policial, reflexión sobre la nación, etc., abordada desde esa experiencia de exilio vivido, tiene un antecedente en su ensayo "La aplanadora de la historia", un texto en el que Vásquez se refiere a la "familia" de novelas que

han sido sus grandes referentes. Cita en él las grandes obras del boom, las novelas españolas coetáneas, como *Señas de identidad* de Goytisolo, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé; cita *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, *Tu rostro mañana* de Javier Marías; se extiende en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán y en el Borges cuentista. Y en medio de esta familia cruzada de textos que une las dos orillas del Atlántico, Vásquez problematiza la espinosa cuestión que nos ocupa:

A mí, por lo pronto, la idea de “literatura nacional” me provoca poco más que una sonrisa ladeada, irónica y un poco paternalista. Las literaturas nacionales, como bien señaló Borges [...] son un invento de los nacionalismos europeos del siglo XIX, pero hay que decir que sus imitadores latinoamericanos tuvieron mucho éxito: durante la primera mitad del siglo XX, este fue el mayor esfuerzo de la novela escrita del otro lado del océano: hacer país. [...] De las literaturas nacionales pasamos a la literatura latinoamericana; se publicaron entonces las novelas en que mi generación se hundió y se perdió en el afán por encontrarse. El Territorio de la Mancha ensanchado. Pregunta obligatoria: ¿qué hay al final de la línea del tren? ¿Qué viene después, qué hemos heredado nosotros? ¿Estando por fin dejando atrás los gentilicios militantes, estaremos ya pensando en la literatura en lengua española como una sola galaxia? (2018: 121-122)

La pregunta de Vásquez resume el rumbo de su literatura. A aquel siglo XIX que se debatía entre el cosmopolitismo de los modernistas y el regionalismo, sucedió un siglo XX que quebró los límites de la novela nacional para virar hacia preocupaciones de calado y alcance continental. Para Vásquez, el diálogo entre América y Europa correspondería a la siguiente fase, en la que debiera primar el criterio de una novela cuya frontera estaría en la lengua y no en el territorio, como también ha planteado Fernando Iwasaki con insistencia.

La narrativa insólita: entre lo fantástico y lo inusual

Introducirse en la narrativa de lo insólito como una de las grandes vetas de la literatura latinoamericana actual, hondamente arraigada en esta tradición latinoamericana, es penetrar fundamentalmente en una literatura escrita por mujeres (ya sean novelas o cuentos), si bien mencionaré al final de este apartado a un autor que también

se inscribe en esta trayectoria narrativa. En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Agustín Prado en su prólogo al monográfico de *América sin nombre* antes citado, dedicado al cuento latinoamericano del siglo XXI:

A diferencia de lo ocurrido en el siglo XX —donde las escritoras de cuentos se encontraban poco o casi nada atendidas por la crítica y con mucha fortuna podían asomar tímidamente en las antologías, salvo las mencionadas Elena Garro, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela o Margo Glantz— los nombres de las mujeres en el presente siglo adquieren una relevancia completa como está ocurriendo con las argentinas Samantha Schwebelin, Mariana Enríquez o Valeria Correa. Lo mismo podemos decir de la escritora boliviana Liliana Colanzi o las chilenas Alejandra Costamagna y Andrea Jeftanovic, o las peruanas Claudia Ulloa, Katya Adauí, Yeniva Fernández, Karina Pacheco, Grecia Cáceres, las mexicanas Aurora Penélope Córdoba, Cecilia Eudave y Guadalupe Nettel [...] o la escritora Vera Giaconi y la cubana Ena García, las ecuatorianas Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, quienes son reconocidas por la crítica periodística, la crítica académica y el aprecio de la comunidad lectora en diferentes países de Iberoamérica, que esgrimen opiniones en favor de su alta calidad en la escritura del cuento (2017: 14).

De esta tradición, me centro en la mexicana, en la que hallamos un nutrido grupo de títulos que en el nuevo milenio están renovando el panorama de la narrativa actual en México. Aunque de forma incipiente, estas obras están recibiendo atención de la crítica, en trabajos que las analizan con parámetros que permiten visualizar cierta unidad de conjunto. Esta unidad viene dada por ejes comunes que las atraviesan, tales como la reubicación de lo fantástico en la dimensión de lo "inusual" —término acuñado recientemente por Carmen Alemany en varios artículos²—; la narración de identidades femeninas a través de la representación del cuerpo como línea argumental; así como rasgos esenciales derivados de los límites genéricos en los que todas ellas se inscriben: la novela breve. En este grupo de obras, entre las que se cuentan, entre otras, *El animal sobre*

2 Carmen Alemany define la "narrativa de lo inusual" como una forma de narrar "que nos permite amparar una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes, pues no hay en sus ficciones una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito" (2016: 114).

la piedra (2008) de Daniela Tarazona, *Bestiaria vida* (2008) de Cecilia Eudave, *Moho de Paulette Jonguitud* (2009), *Odio* de Adriana Díaz Enciso (2012), como ejemplos paradigmáticos, me detengo en una novela anterior, *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick, que fue publicada en 2000 por el Consejo para la Cultura de Nuevo León y reeditada en 2003 por la mexicana Editorial Era; una novela pionera en esa exploración de la identidad a través del *fluir* de la conciencia de los personajes que se encuentra en este conjunto de obras en el formato específico de la novela breve.

En el trabajo de Daniela Tarazona, “Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas” (2014), dedicado a las citadas novelas de Eudave y Díaz Enciso, y a *El camino de Santiago*, la escritora e investigadora señala algunos rasgos comunes a todas ellas:

La construcción de las identidades fantásticas, de las mujeres misteriosas y sobrenaturales que procuran nombrar lo impensable, lo sobrenatural o la duda, se desarrolla mediante un proceso que podría considerarse semejante al *performance* artístico. Movidos por la sorpresa y la espontaneidad de estas vidas, encontramos la representación del cuerpo femenino como uno de los temas centrales. *El cuerpo en estas novelas no cuenta con una definición dada, es inacabado y busca completarse a lo largo de las narraciones* (Tarazona 2014: 181).

Efectivamente, el cuerpo se presenta desde el comienzo de la novela como el espacio que va a ocupar la narración misma, el territorio en el que se va a desarrollar una identidad femenina en un relato que fluctúa, como ocurre en este grupo de novelas mencionadas, entre lo insólito y lo natural. El cuerpo se presenta como habitáculo de una protagonista anónima (nunca sabremos su nombre en la novela), con una identidad que se presenta como anómala (esquizofrénica o desequilibrada mental) y que por ser innombrada puede estar apuntando a una lectura en clave social, grupal, de lo que en principio sería una historia íntima al límite de lo íntimo; una identidad que conocemos en retrospectiva desde la edad adulta hacia la niñez, adolescencia y juventud, y en cuyo discurrir se suceden todos y cada uno de los estados apuntados por Tarazona: “el nacimiento, la caída, el desasosiego y la euforia, la definición de la identidad, presenciados por íncubos y súcubos, por fantasmas y seres con cualidades bestiales” (2014: 181).

Es importante señalar, con Diana Palaversich, que “en el caso de las autoras mexicanas mencionadas, las protagonistas terminan locas o definidas como tales principalmente porque fallan en su performance de una feminidad ‘normal’ cuyo guión escribe la sociedad patriarcal” (“El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick”³). Desde este punto de vista estaríamos ante una obra (y obras) que, siendo de carácter profundamente intimista, contienen una gran carga de crítica social. En esta misma línea se encuentra *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave (recientemente reeditada por Eolas Ediciones en España, 2018) y también la obra de Brenda Navarro, *Casas vacías*, publicada por la editorial argentina Caja Negra en 2018, un conjunto de historias breves que exploran la identidad femenina desde hondos desgarramientos vitales. Sin embargo, a diferencia de *Bestiaria vida*, que se inscribe en la narrativa de lo inusual, *Casas vacías* penetra en la intimidad de sus personajes femeninos prescindiendo del componente insólito.

Para concluir esta línea, regreso al Perú y a su literatura actual, en la que destaca el libro de cuentos de Yeniva Fernández *Siete paseos por la niebla* (publicado en Lima, en la editorial peruana Campo Letrado, 2015), si bien se trata de cuentos ubicados en la línea fantástica. Asimismo, añado la también reciente novela de Ricardo Sumalavia, *Historia de un brazo* (Seix Barral-Perú, 2019) que cuenta la relación entre un escritor y su padre, un hombre que acaba de morir y que tenía una particular malformación: un tercer brazo, pequeño como el de un bebé, en medio del pecho. El ámbito de lo familiar y la historia que se deriva de una malformación, abordados con un peculiar sentido del humor y desde la perspectiva de lo insólito, acercan *Historia de un brazo* y *Bestiaria vida*, cuyo argumento gira en torno a estos mismos motivos.

Literatura y mercado

La transformación de las relaciones entre la literatura y el mercado editorial ha sido tematizada en diversas obras que crean un eje de exploración sobre los propios resortes que mueven y determinan el devenir de la literatura. Es lo que se ha denominado en la historio-

3 Artículo en revista digital, sin paginación. Véase la referencia en "Bibliografía".

grafía literaria “las poéticas de la globalización en Latinoamérica”. De nuevo en este tema es Ana Gallego una de las especialistas, que en el aludido volumen editado por Estrada y Brescia, *McCrack:McOndo*, el *Crack*, ha dedicado un certero análisis a la ficcionalización de la relación literatura-mercado en la novela *Sudor* de Alberto Fuguet, en el que escribe:

La novela es una muestra perfecta del renovado auge de las escrituras del yo, donde se (sobre)expone de la vida privada de los escritores al calor de ciertas formas de representación biográfica que tienen en cuenta el uso de la imagen pública como estrategia de mercado. Esta incorporación del esquema genérico de la subjetividad del autor en la obra, con el consabido uso de la autoficción, es la forma narrativa más común en las novelas latinoamericanas actuales. Porque lo que vende y atrae a los lectores, y eso lo sabe muy bien Fuguet, es la ilusión de “verdad”, de “crudeza” y de inmediatez que ofrecen estas escrituras... (2018b: 247)

A ello cabe también añadir, en palabras de Gallego, que “en contraposición a la uniformidad identitaria del realismo mágico proyectada internacionalmente por el boom, para los mcondistas la identidad latinoamericana es individual, urbana, expresada a través de la influencia global de los *mass media*”. Cuestión que ejemplifica en *Sudor*: “Lo mismo sucede en *Sudor* cuando arremete contra Fuentes, a quien cuestiona más por su relación con los agentes del campo que por su poética. Pero Fuguet también es productor de una mercancía, un autor ‘global’ como Fuentes” (2018b: 349).

Gallego ha ampliado recientemente su estudio a un corpus de obras y autores que tematizan la relación literatura y mercado en el trabajo que forma parte del citado *Literatura y globalización. América Latina en el siglo XXI* (2019). En concreto analiza obras de Mario Levrero, César Aira, Alberto Fuguet y Rosa Beltrán. A la conformación de este corpus, añado un caso peculiar y significativo para este eje temático: la novela *Interruptus* del peruano Leonardo Aguirre, publicada por Planeta Perú en 2018. En ella conviven dos discursos: el texto del manuscrito de la novela titulada *Jirón Soledad*, escrito en primera persona, y entregado por el autor a su editora como parte del argumento; y el de los comentarios que la editora hace sobre él, interrumpiendo con ellos, por momentos, nuestra lectura de la novela en cuestión (de ahí, en parte, el título del libro, *Interruptus*).

Lo interesante del caso para este eje temático es que, como el autor ha explicado en varias entrevistas, su idea original no contemplaba la presencia de este personaje de "la editora", que fue sugerida por los editores, es decir, por los editores reales de Planeta Perú. El autor explica en varias entrevistas haber proyectado y escrito este libro como un discurso continuo, de modo que estamos ante un caso en el que la editorial real introduce el esquema final de la novela. Por tanto, la tematización de la intervención y determinación de la editorial en la obra no proviene de la propia imaginación del autor sino de la esfera de lo real. La intención era que las intervenciones de esta editora aligeraran la lectura, y que el estilo de ella, frío y cortante, contribuyera a resaltar las peculiaridades del de la novela misma que ella —la editora— comenta y corrige: un discurso que ofrece el argumento, hecho con una mezcla de jergas urbanas, de diferentes tiempos históricos y algunas incluso inventadas. El resultado es una mezcla que busca deliberadamente el exceso y que ejemplifica un uso del idioma rupturista con respecto a la tendencia a la utilización de un idioma neutro y que sitúa esta novela, por momentos, en la tradición de la "ilegibilidad". Pero lo que más me interesa destacar es que el propósito del papel de la editora también era que se hiciera evidente la tensión entre las imposiciones del mercado y la libertad artística. Ella es, como el autor ha comentado en varias intervenciones, la "aguafiestas", y al tiempo significa un factor de comicidad esencial en la novela para la ficcionalización de literatura y mercado. En suma, la incursión editorial es en este caso real, y convierte esta novela en un nuevo ejemplo de tematización de la relación literatura y mercado impuesta por la propia presión editorial.

Otros ejes de la narrativa latinoamericana actual

Qué duda cabe que otras líneas, también importantes, quedan en el tintero, pero no dejaré de enunciarlas. En la tradición realista, fundamentalmente en lo referente a la literatura urbana, cito como ejemplos recientes dos novelas que son modelos de renovación de las poéticas de la ciudad: *Las reputaciones* de Juan Gabriel Vásquez, publicada en Alfaguara en 2013, en la que la historia de un caricaturista de la actualidad política ocurre en una Bogotá que se convierte en espacio desde el que lanzar una mirada crítica al contexto político

de la Colombia de las últimas décadas; y *Madrugada* de Gustavo Rodríguez (publicada en la misma editorial en 2018) en la que el Perú de la violencia se retrata en una suerte de comedia musical urbana.

Sin duda otra trayectoria fundamental de la narrativa latinoamericana del nuevo milenio sigue siendo la nueva narrativa de la memoria, por ejemplo, la narrativa chilena última en la que las últimas generaciones cuentan la dictadura: una línea en la que destacan las novelas de Alejandro Zambra (en *Formas de volver a casa* de 2011), Lina Meruane (en su novela *Cercada* del año 2000) y Nona Fernández (en *Space invaders* de 2013). En esta misma línea de la memoria se encuentran los cuentos del postconflicto peruano, por ejemplo, los reunidos en la antología *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (publicado en Lima, en Cocodrilo Ediciones, en 2015), en los que cada autora, a decir de Rocío Ferreira,

visibiliza con la escritura de su relato —tras el conflicto, la violencia y el terror— casos y experiencias significativos de las violaciones a los derechos humanos que ocurrieron en el Perú. En el acto mismo de escribir sobre el tema, las narradoras se solidarizan e identifican con los sobrevivientes del trauma social que significó el conflicto interno armado peruano con sus políticas de exterminio de los sectores más vulnerables de la población: los indígenas, las mujeres, los niños y los pobres (2017: 18).

Directamente vinculada a esta línea se encuentra asimismo la narrativa de la violencia, que lo es tanto de la historia reciente (Sendero Luminoso, las dictaduras, etc.) como de la temática del narcotráfico. Esta ha recibido especial atención de la crítica, destacando el volumen editado por Oswaldo Estrada *Senderos de la violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas* (Albatros, 2015), y el de José Manuel Camacho *Sic semper tyrannis. Dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica* (Iberoamericana/Vervuert 2016). A ellos me remito para el tratamiento del tema. Pero conviene en este punto remarcar que en la actualidad hay otro tipo de narrativas de la violencia, como lo es la de espacios individuales e íntimos que abordan las ecuatorianas Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero. Así, en 2018 han destacado la novela de la primera, *Mandíbula* (publicada en España en Candaya), en la que la violencia se mezcla con el terror, la perturbación, la sexualidad, el miedo, desde individualidades femeninas; y el libro de cuentos de Ampuero, *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma), en el que

la autora narra de la forma más descarnada y dura los horrores que se viven en el espacio doméstico de la casa. Ambas nos trasladan el espanto, el horror de las vidas cotidianas.

En relación con esta penetración en la intimidad más profunda a través de la violencia, es preciso referirse a la narrativa intimista fuera de lo insólito o neofantástico. La tendencia al intimismo proviene, como es bien sabido, del *postboom*, e incluso de algunas obras del *boom*, y en la actualidad encontramos muchos ejemplos interesantes que cabrían bajo este eje. Menciono tan solo, como ejemplo, la novela del peruano Francisco Ángeles: *Austin, Texas 1979*, publicada por Animal de Invierno en 2014 y más tarde editada por Random House. Una novela que se propone como relato íntimo desde la intimidad de los personajes imbricada con una perspectiva crítica, reflexiva y racional. Además, *Austin, Texas 1979* no solo es una novela íntima escrita desde una perspectiva crítica, sino que también contiene un componente político, aunque no sea el tema central. Así, la segunda parte de la novela nos sugiere la idea de pensar la política a partir de algo distinto al impacto que dejó Sendero Luminoso en la historia social peruana, destacando así como una obra renovadora de la recurrente temática sobre Sendero Luminoso en la literatura peruana de las últimas décadas.

Un amplio recorrido tiene, por último, la llamada literatura *Trans* e intermedial, esto es, la literatura publicada bajo el formato de libro que combina texto verbal e imagen (fotografía, video en YouTube, o una estética digital de la página impresa). Se trata de lo que se está denominando una *TransLiteratura*, es decir, una literatura situada en la grieta que separa o une dos o más dimensiones estéticas, materiales, nacionales e institucionales.

Podría seguir enumerando otras líneas, pero el panorama comienza a parecerse a la biblioteca de Borges. Vasta pero finita, contiene todos los libros posibles. Podría probar a lanzar conclusiones, pero cada una de ellas se desbarata cuando aparece una nueva obra que la contradice. Sin duda lo dionisiaco afirmado por Bolaño, y ratificado por Iwasaki, sirvió para la narrativa del *postboom*, pero quisiera reivindicar que ya estaba instalado en los 60 (no tan apolíneo), cuando el realismo mágico convivió con tantas otras perspectivas narrativas (la neorrealista, la existencialista, la del testimonio, la que trabaja la cultura de la imagen, la intimista, la fantástica, la neoindigenista, la narrativa de la escritura), y no solo en los temas sino

también en las formas, pues la novela total, la gran epopeya nacional, convivió desde muy pronto con otras formas breves que ya introdujeron también la ruptura de géneros.

En todo caso, lo dionisiaco sería una premonición con respecto a lo venidero en el siglo XXI. Por ello, toda tentativa de abordaje del panorama narrativo latinoamericano del siglo XXI no puede ser sino incompleta, inconclusa, trunca: una lectura entre múltiples posibilidades de lectura, una elección de líneas y de obras entre múltiples autores y obras. Sirvan las elegidas y recorridas como tentativa de contribución a la cartografía de lo actual.

Bibliografía

- ALEMANY, Carmen (2016): “Bestiaria vida, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, mayo-agosto, 68, año 22, pp. 103-118.
- BRESCIA, Pablo y Oswaldo Estrada (eds.) (2018): *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros.
- BOLAÑO, Roberto (2015): “¿Uno es de donde escribe?”. <http://www.elbarrioantiguo.com/el-exilio-y-la-literatura/> (03/12/2019).
- CAMACHO, José Manuel (2016): *Sic semper tyrannis. Dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- CORRAL, Wilfrido (2011): *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid: Escalera.
- ESTEBAN, Ángel y Jesús Montoya (2008): *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ESTRADA, Oswaldo (2010): *Nueva narrativa latinoamericana*, en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 14.
- (2015): *Senderos de la violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros.
- FERREIRA, Rocío (2017): “Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*”, en *América sin nombre*, 22, pp. 17-24.
- FORNET, Jorge (2006): *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.

- GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.) (2018a): "Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI". *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*. Ínsula, 859-860, pp. 2-4.
- (2018b): "La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura del autor en Sudor, de Alberto Fuguet", en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros, pp. 235-252.
- (2019): "Poéticas del mercado global en América Latina", en Eva Valero Juan y Oswaldo Estrada (eds.), *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona: Anthropos, pp. 37-57.
- IWASAKI, Fernando (2008): *Republicanos. Cuando dejamos de ser realistas*. Madrid: Algaba.
- LOCANE, Jorge (2016): *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- PALAVERSICH, Diana (2004): "El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick", en *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n° 11. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/Palaversich.html> (03/12/2019).
- PRADO, Agustín (coord.) (2017): "El cuento hispanoamericano del siglo XXI", en *América sin nombre*, 22.
- RONCAGLIOLO, Santiago (2007): "Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI", en *Quórum. Revista de Pensamiento Iberoamericano*, 19, pp. 151-158.
- RUFFINELLI, Jorge (2008): *La narrativa del milenio*. *Nuevo Texto Crítico*, XXI, 41-42.
- TARAZONA, Daniela (2014): "Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas", en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Bern: Peter Lang, pp. 179-196.
- TERRONES, Félix (2018): "Los firmamentos de la narrativa peruana contemporánea", en *Turia. Revista Cultural*, 127, pp. 173-186.
- VALERO JUAN, Eva y Oswaldo Estrada (eds.) (2019): *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Barcelona: Anthropos.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2018): *Viajes con un mapa en blanco*. Madrid: Alfaguara.

Literatura y globalización: una reflexión generalista

JEFFREY CEDEÑO MARK

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Los criterios de inclusión y exclusión en literatura no los puede decidir el Estado, como no los puede decidir la empresa privada. Las grandes transnacionales de la literatura cada vez están apostando más a las propuestas sencillas, y hay algunas buenas y otras malas. Si no equilibras el funcionamiento del campo literario privado, llegará un momento en que todo el mundo tendrá que escribir como Dan Brown, el de El código Da Vinci. Si le dejas el campo literario al mercado o al Estado, y no dejas que sean los propios escritores, lectores, críticos los que manejen ese campo con mayor flexibilidad, vas a tener una literatura muy mala.

GISELA KOZAK

Lo que muchísimos teóricos denominan “globalización” constituye, antes que un sistema de equivalencias, una estructura y un proceso contradictorio y ambivalente... porque la circulación global de significados, prácticas y conocimientos presenta, en el mundo contemporáneo, cualquier tipo de obstáculos y desafíos en diversas y entrecruzadas escalas: gubernamentales, militares, administrativos, logísticos y tecnológicos; económicos, políticos, sociales y cul-

turales; éticos, morales e ideológicos... La enumeración puede no decir mucho, o casi nada, pero no es retórica, es decir, indica fases y obstáculos por superar, en algunas ocasiones infranqueables. Los resultados o las soluciones de tales (des)encuentros son disímiles, no necesariamente armónicos, y constituyen sin duda una prueba en el tiempo. Dentro de este contexto colmado de dificultades, pretendidamente global, la literatura y, en suma, los objetos estéticos y culturales, si bien responden a precisas condiciones (pero, al mismo tiempo, a enormes diferencias) de producción, no pueden excluir una asimétrica, contingente y contradictoria multiplicación de prácticas, discursos y significados en los órdenes de la circulación y la recepción sociocultural.

Más allá de las contingencias posibles, de los esencialismos declarados, o de los francos indeterminismos, presenciamos hoy el avance de una inquietante gramática de representación a la hora de considerar tanto la *descripción conceptual* como la *significación histórica* de los objetos culturales. Entre una y otra, surge al punto la pregunta —o, con otras palabras, la responsabilidad— por los alcances de ciertas capacidades del texto literario —la narración, la imaginación, la libertad, la complejidad y la exigencia, entre tantas otras aristas— cuando a su vez se trata de establecer y pensar el sentido histórico, estético y crítico de la literatura en un mundo social globalizado. Las reflexiones siguientes apuntan a un grado de generalidad, ciertamente, pero en modo alguno olvidan la formación de categorías irresueltas y en discusión: la literatura es la primera y, también, la última de ellas.

I

“¿Cuánta ignorancia de la existencia profunda de las culturas está en el fondo de la leche descremada, baja en calorías, deshidratada y sin sabor?”, nos pregunta Laura Esquivel en *Íntimas suculencias* (1998). La interrogante no resulta en modo alguna gratuita, si consideramos que la entrada y circulación de diversos bienes y productos culturales —gracias a la migración transnacional del capital— genera transformaciones, rupturas y reinventiones socioculturales en la vida ordinaria, en la vida de todos los días: Esquivel plantea, desde la cultura *light*, un desplazamiento que, en realidad, describe una

carencia, una falta de conocimiento histórico y cultural en la construcción identitaria individual y colectiva.¹

Revisemos someramente el término: según las definiciones que ofrecen diccionarios como el *Webster*, el significante *light* remite a un maridaje de significados que giran alrededor tanto de la producción —fácil de producir, industria o maquinaria de productos insignificantes—; como de la especificidad misma del producto/objeto —digerible, casi inmaterial o inexistente—; su alcance semántico —ligero, superficial—; el modo de proceder —poco serio—; las relaciones de delimitación recíproca que explicitan una “norma” —menor en relación con el peso, la cantidad y la fuerza usuales—; y, también, el juicio de valor que convoca su recepción —de poca importancia—. Vista desde la literatura, se trata de una literatura contradictoria, “desliteraturizada”, es decir, privada en buena medida de su sustancia —cualquiera que sea—; una literatura que tiene menos literatura; que incluso opera por negación o inversión de su significado; por lo tanto, su carencia al mismo tiempo excede su definición.

Nuevamente Laura Esquivel:

¿A qué gobierno le puede interesar que un soldado sienta compasión por el enemigo al que tiene que aniquilar? ¿Que piense en el dolor que va a provocar en la esposa y los hijos de ese hombre al momento de matarlo? O a qué inversionista le agradecería que una anciana se negara a vender su casa ubicada en un área altamente comercial porque en ella nacieron sus hijos y nietos? [...] ¿A quién importan los ríos, las casas, los árboles, los monumentos históricos, los campesinos, los pobres cuando está de por medio el desarrollo económico? ¿Cuál es el valor que tienen en el mercado las emociones? Ninguno. Y tal parece que a muchos les encantaría acabar de plano con ellas para que no interfirieran en sus proyectos de desarrollo [...]. Pero a las emociones no se les puede vender tan fácilmente (2005: 96, las cursivas son mías).

Y sí que se pueden, como bien lo materializa la “literatura” de la misma Esquivel en la que el yo y sus emociones —a saber, sus

1 No podemos olvidar que el mercado no logra consumirse en la mera alienación, expropiación y reconversión de significados históricos, o en la ruptura, el residuo o la pérdida cultural, también constituye un espacio capaz de erigir nuevas relaciones —de comunicación y de solidaridad, diría Arendt (Kristeva 2001)— tras la formación de un reservorio (incluso alternativo) de bienes simbólicos y culturales.

pretendidas intervenciones políticas— constituyen el nuevo objeto de consumo de múltiples industrias, desde la cosmética hasta la editorial. El libro de las emociones o *Íntimas suculencias* desea “pensar lo político atravesado por el placer, el humor y los artificios de la seducción” (Amar Sánchez 1999: 197), lo que, más allá de su legitimidad, concluye en algunos casos en una explícita reproducción de las directrices mercantiles de interpelación y reconocimiento del sujeto contemporáneo desde diversos registros de representación e intervención sociocultural: la transgresión espectacularizada, la memoria (intra)histórica de personajes periféricos o subalternos;² el saber terapéutico de la Nueva Era; el exótico realismo de lo sucio, lo sexual y lo abyecto; la búsqueda de un efectista conocimiento histórico y cultural en la globalizada televisión por cable, sin olvidar las diversas aristas para la reafirmación del yo en las redes sociales. Estas narrativas en modo alguno forman compartimentos estancos, más bien tejen una zona de diálogos, superposiciones e hibridaciones en la que la representación abandona mediaciones históricas y al mismo tiempo inéditas porque se desea instantánea y expedita; de este modo, cuerpos y sentimientos organizan una “intervención individual” y aportan una “teleología” (Masiello 2000: 807), una relación de continuidad tras una “ética pedagógica” (Rancière 2010: 55) cuya tarea es la de garantizar la eficacia

2 En el fin del siglo xx, la escenificación de la (intra)historia puede leerse, entre otras posibles lecturas, como la recuperación política de una diferencia cultural. Dice Francine Masiello, con agudeza: “Dentro de este contexto, entonces, no es sorprendente que la forma que domina sea la de la memoria. Así, dándole un cierto toque a la narrativa llana del realismo —que presupone el control de todo exceso o fantasía—, esta práctica de la escritura memorística pretende, ingenuamente, hacer coincidir el fluir de la historia con las propias elecciones subjetivas. Esta forma del género literario presupone que para abordar las tensiones de las zonas de contacto entre memoria y representación no se necesita ninguna información adicional. De este modo, se sitúa un sujeto psicológico dentro del campo de la historia tornándose disponible a todos los lectores. Así, cuerpos y sentimientos organizan la historia y aportan una teleología que enlaza a los individuos y a las familias con las políticas más amplias de la esfera nacional e internacional. Estas prácticas representacionales ejemplifican una tendencia contemporánea de la intervención individual en los fracasos de la historia reciente, un camino de revertir el curso del tiempo, de comprimir los desvíos a través de la pluma, más allá de alertar a los lectores sobre los aspectos de la historia con la cual han estado profundamente familiarizados” (2000: 807).

del arte y la literatura al servicio de cualquier tipo de fines. Aquí la literatura es un medio y no un fin.

En *El libro de las emociones*, Laura Esquivel nos dice “Conócete a ti mismo”, apelando a la máxima délfica de los griegos que, según la autora, invita al “verdadero crecimiento” (2005: 42). Pero Esquivel también revela el mecanismo de este ansiado e histórico deseo: “Uno siempre busca repetir una experiencia a través de las imágenes y las palabras” (44), y esa experiencia se consume en la emoción como fuente del proceso de subjetivación al inscribir un diálogo efectivo —por ético— con el otro: con las emociones podemos, según Esquivel, “descubrir cuáles son las esperanzas, los sueños, los ‘quieros’ y los ‘puedos’ de las personas que nos rodean, ampliando con esto nuestra capacidad de comprensión y de aceptación de los demás” (41). Resulta curioso, por no decir paradójico, que la reconstitución de un tiempo petrificado —idílico— por parte de muchos lectores (y, sumo, de algunos autores) sea, en el fondo, una estructura repetitiva y placentera y, afortunadamente para las fuerzas productivas del mercado, masiva. El enriquecimiento mundano y espiritual que muchos lectores esperan de la literatura puede ser alcanzado y convertido inmediatamente en experiencia significativa, pero también en moneda falsa, por el tráfico mercantil de las ilusiones y emociones dentro de un esquema de simulacros culturales sin alcance político y material alguno. No se trata entonces de una reevaluación y recomposición identitaria e histórica desde lo que la literatura erige por sí misma al interrogar el lenguaje en la construcción de un yo y de un mundo posible, sino de una repetición narcisista que se mira y admira una y otra vez —por medio de códigos culturales establecidos— y en la que el lector no logra superar su propia individualidad más aún cuando se autosatisface como un sujeto ético y compasivo, destinado a la búsqueda de soluciones efectivas y perfectas tras el logro de la felicidad individual. Pero además esta literatura reafirma, como bien lo demuestran *El libro de las emociones*, justo lo que pretende denunciar: la global mercantilización de las identidades y las emociones, todo lo cual interroga y subsume y cuestiona políticas identitarias que se presentan como radicales, incontaminadas y certeras en sus diversas intervenciones sociales y culturales.

La paradójica valorización mercantil en la autoconstrucción política del yo le ofrece al lector el cumplimiento de otro deseo:

retornar, sin mayores obstáculos, como “Sujeto de la Historia” (Masiello 2000), justo cuando esta gramática *light* de categorizar la literatura captura y se apropia abiertamente de la carga simbólica de la literatura moderna occidental y, más allá, de la modernidad histórica. Presenciamos, en conjunto, un *simulacro de identidad* —del sujeto, de la literatura y de la cultura moderna—, capaz de exhibir, irónicamente, su valor *posthistórico* al participar en los reordenamientos y entrecruzamientos temporales y discursivos regulados por las políticas de producción y recepción de la mercadotecnia en sus trazados globales.

El continuo reemplazo de la cultura histórica por las formas estandarizadas e indiferenciadas de la cultura masiva y la cultura industrial, si bien ha generado resultados disímiles, hiere en algunos casos un largo y arduo trabajo social —irreductible al rol hegemónico de la burguesía— en la creación y el sostenimiento del valor comunitario, cognitivo, crítico e histórico de la literatura en el mundo occidental: un pensamiento y un conocimiento sobre y desde la palabra escrita cuya memoria resguarda y, también, reinventa, no solo subjetividades individuales y colectivas, sino también un valor de representación tras una lectura e interpretación del mundo. Desligada de una tradición social significativa y de sus históricas formas autorreflexivas y autorreferenciales, la reificación de la literatura ha encontrado un terreno fértil para cualquier tipo de resemantizaciones sociales y culturales. Así, por ejemplo, la literatura *light* es, hoy, para muchos, la *literatura*: esta es la autoridad social que erigen y con la que se identifican y acreditan millones de lectores en el mundo.

En el reverso de la literatura *light* presenciamos una experiencia individual que, hoy, se precisa fracturada y sin sentido, vulnerable, de ahí la necesidad —ineludible— de erigir (auto)conocimiento. Esta incesante búsqueda de la esencia del yo se encuentra las más de las veces despojada de todo historicismo y de toda acción política justo cuando se rinde o se codifica de acuerdo con la estructura masiva de discursos y simulacros —supuestamente emancipadores— fabricados por una dúctil psicoterapia globalizada. No creo, como lo sostiene Helena Béjar —en su excelente artículo—, que esta versión popularizada de la psicología “constituye un nuevo régimen de verdad y virtud que ha desplazado a los regímenes teológicos y morales” (2011: 347). Antes bien, presenciamos una formación

discursiva —la literatura de autoayuda, la literatura *light*, la vida *diet*, la Era de Acuario— que ha cooptado, reemplazado, hibridado, pero en cualquier caso resignificado tales regímenes y algunos otros —el político, por ejemplo y, más allá, el estético— en la medida en que el Yo desaloja la conflictividad psíquica con el Otro para abrazar un ideal de felicidad que solo se cumple —irónicamente— cuando el bienestar alcanza *todos los órdenes de la vida* hasta conformar el universo utópico de subjetividad estable, feliz e invulnerable..., redimida. Por lo tanto, la historia pierde su sentido crítico a la hora de valorar la vida individual y colectiva.

La literatura *light* se suma a una cultura terapéutica —masiva y popular al tiempo— que, más allá de una función de (re)conocimiento, tiene como objetivo “la autocorrección”: “De hecho, la fase introspectiva se hace necesaria de camino a la rectificación o salida de un ‘mal’ cuya identifica también supone adherir a la determinación de normal-anormal presente en esta misma cultura” (Papalini 2013: 172). Esta práctica normativa resulta comprensible: la mercancía *light* jerarquiza el consumo al margen de cualquier efecto malicioso; su casi inmaterialidad sirve a un disciplinamiento del yo cuyo placer y beneficio se entroniza, justamente, en el límite: aquí resguarda con propiedad —no podía ser de otra manera— su definición. Así las cosas, presenciamos un sujeto que debe arreglar o, mejor aún, eliminar defectos; ajustarse, conformarse o sujetarse a una regla; debe dejar o apartarse totalmente de *algo* para renacer en la seguridad y en la garantía de un mundo deseado por idealizado. Hoy, cierta literatura no es más que el espacio de las soluciones personales, morales, políticas e ideológicas.³ Esta “solución final” en ocasiones trasciende la indiferencia que convoca el placentero conformismo del mundo privado y puede alcanzar diversas formas de socialización, pertenencia y acredita-

3 Se trata, sí, de una definición de deseos y valores, como bien lo recuerda D. W. Harding: “Lo que a veces se denomina como cumplimiento del deseo en las novelas y en las obras... puede describirse de manera más plausible como formulación del deseo y la definición de los deseos. Los niveles culturales en los cuales procede pueden variar mucho: el proceso es el mismo... Parece más cercano a la verdad... decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o el espectador, y quizás a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen el deseo mediante algún mecanismo de experiencia vicaria” (en Iser 1987: 242).

ción comunitaria ocupadas en contrarrestar (o apoyar) política e ideológicamente —con resultados variables— otras fuerzas sociales también centradas en alcanzar la felicidad de las multitudes: el mercado o el Estado, por ejemplo.

II

Tanto la crítica literaria marxista como los Estudios Culturales señalaron que el arte y literatura moderna occidental redujeron sus historias a un asunto de tradición y ruptura, evolución y revolución, imitación e innovación, siempre tras una metafísica sustraída de la Historia, correlativa, además, con la formación de la clase burguesa. Esta política de representación trató de evidenciar relaciones de poder aún más complejas y no gratuitamente en las últimas décadas del siglo pasado las políticas de identidad articuladas en movimientos sociales reorganizaron perspectivas y significados tradicionales y hegemónicos dentro del campo sociocultural. Si bien legítimo, el surgimiento del relativismo cultural ha obviado en gran medida la extenuante sedimentación histórica que cristalizó la literatura en el mundo occidental como narración autorreferencial y autorreflexiva, es decir, como discurso estético, crítico, cognitivo y público, tras un sentido comunitario capaz no solo de excluir, también de *reliqar* —y, al tiempo, *desestabilizar* y *transcender*— clases, géneros, razas y geografías. Todas inconmensurables con la representación literaria, enclave de distancias, reconversiones, indeterminaciones y autonomías, como bien lo estudió la teoría de la literatura del siglo xx.

En cualquier caso, lo que resta del valor de lo nuevo en la idolatría del arte y el progreso moderno ya ni siquiera es el kitsch en tanto retorno crítico o paródico del pasado en el presente, sino la franca mercantilización de una literatura que, muchas veces bajo la pretendida reafirmación política de la identidad, desaloja lo político y la historia y, en esa justa medida, la vida, en tanto una formación irreductiblemente heterogénea y contradictoria. Resulta claro entonces que, hoy, poner el pie en la identidad es, de algún modo, pisar el maleable terreno del mercado.

Para no pocos críticos literarios y culturales contemporáneos el texto literario debe funcionar “como cualquier otra trama o artefacto simbólico-cultural, no para fijar identidades, sino para facilitar

identificaciones” que, dentro de un territorio existencial, “dé cuenta de la formación de subjetividades” (Moraña 2003: 150). Esta definición del texto literario es válida, ciertamente, pero la jerarquización de la literatura como un operador de identificaciones y formaciones subjetivas bien podría (o no) entrelazarse con las fuerzas productivas de carácter (trans)nacional que requieren —justamente— de continuas y desplazadas identificaciones como energía motriz del intercambio y acumulación de capital, en un mundo donde predomina una “sensibilidad social proclive a instancias rápidas de identificación y movilización emotiva” (Papalini 2013: 170). Así las cosas, la literatura es vista como un “discurso más” —en naturaleza, forma, calidad y cantidad— dentro de la equivalencia general que convoca el intercambio en el mundo social contemporáneo.⁴ Esta idea sostiene muchas veces un relativismo discursivo e identitario en el que “todo vale”, lo que podría concluir en un conformismo cuya inercia es el reverso, sí, de un populismo que en principio se tilda democrático, celebratorio por lo demás, pero unos pasos más allá, sirve a intereses francamente económicos e ideológicos.

El abandono de la literatura en el mar indiferenciado de las prácticas discursivas contemporáneas alcanzó en sus versiones más extremas la retirada de la historia y la teoría literaria en tanto formalizaciones que, en grueso, validan, no lo olvidemos, la noción de literatura como una “cambiante conciencia práctica” (Williams 1997): aquella que indaga en la palabra y en el imaginario una relación estética —es decir, siempre renovada y vicaria— con el mundo. Si bien la distinción conceptual de la literatura resurge como una

4 En este sentido, al discutir la relación entre la literatura, los medios masivos y los estudios culturales, concuerdo con Françoise Perus cuando sostiene que “disolver la literatura, la gran literatura, la tradición humanística en ese discurso masivo donde lo queramos o no se impone el discurso sin cuestionamiento de la relación entre el mundo y su representación. Y la gran tradición humanística sí mantiene esa gran pregunta que no la podemos resolver con una teoría única. La pregunta tiene que seguir abierta y seguirá abierta y el problema se seguirá renovando, pero esa pregunta no se puede abandonar. Entonces volvemos a ¿a qué...? ¿No hay distancia entre el mundo, la experiencia del mundo, la representación en el lenguaje, la representación artística, el lenguaje de la realidad? Es decir, vamos derecho al pensamiento único y eso sí sería grave. De ahí mi inquietud por volver a problematizar la relación, no directa obviamente entre el mundo y su representación literaria, sino la relación de la forma artística con los discursos sociales, las tradiciones” (en Grijalva 2000: 884, las cursivas son mías).

categoría de lo posible, siempre en conflicto, el restablecimiento de la semántica histórica de la literatura —de su relativismo, como dice Rancière (2009)— desvela tanto preguntas como respuestas que abrevan sus fuentes en la *representación*, el clivaje que nos recuerda una *diferencia*: no todos los textos y discursos son iguales.

En el fin del siglo xx, la no equivalencia entre las políticas de representación e interpretación de la literatura que agencian los autores, los conglomerados editoriales, las instituciones académicas, estatales y sociales, el periodismo cultural, las tecnologías digitales emergentes y una masa de lectores altamente heterogénea, cuestiona, ciertamente, cualquier esencia de lo literario, pero, a su vez, posibilita la permanencia y transformación del concepto. Una transformación que en modo alguno se produce en un vacío teórico, mucho menos histórico, si bien no se trata de un retorno beligerante a la tradición: el límite de la postmodernidad literaria es “el concepto mismo de literatura, que la postmodernidad no suprime” (González en Ludmer 1994: 21).

La conquista epistemológica y política de la diferencia cultural por parte de la racionalidad postmoderna acentúa y, por lo tanto, extiende los fines políticos a la ética, a la cultura, a la literatura, al arte..., pero tal redistribución discursiva —que es, también, un ejercicio de poder— exige en modo alguno una sobredeterminación de la estética y la literatura por la política, aun cuando las demandas en este sentido se hayan acentuado en las últimas décadas. Más bien requiere una fuerte interrogación sobre la estética —en tanto representación, concepto y práctica cultural— dentro de la estetización/espectacularización generalizada del mundo que agencian los procesos de globalización en sus diversas escalas de intervención, y, también, dentro de la esfera pública considerando sus diversos actores y demandas.

Más allá de las asimetrías en los órdenes de la producción, la distribución, el consumo y la reproducción cultural que trazan la literatura y el mercado en el mundo social contemporáneo, no creo que las posibilidades de la literatura y la cultura *in extenso* se recorten de manera exacta sobre la expansión e intensificación mercantil en sus diversas fases y en sus simplificaciones organizacionales sobre discursos, emociones y representaciones. Mientras el arte y la política constituyan fenómenos del mundo público (Arendt 1996: 231) —sin duda un espacio en modo alguno natural y, además, un valor

a resguardar, una esfera a defender tras una crítica indeclinable de las formas hegemónicas de la comunicación colectiva— la propiedad de la cultura se encontrará en franca e irremediable disputa. Una disputa que no puede desconocer la historia como un sentido crítico, cognitivo y estético de la literatura en sus diversas inscripciones y definiciones identitarias y sociales.

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María y Ana María Zubieta (comps.) (1999): *Letrados iletrados. Representaciones de lo popular en literatura*. Buenos Aires: EUDEBA.
- ARENDT, Hannah (1966): *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre reflexión política*. Barcelona: Península.
- BÉJAR, Helena (2011): “Cultura psicoterapéutica y autoayuda. El código psicológico-positivo”, en *Papers*, 96/2, pp. 341-360.
- BUSTILLO, Carmen (2000): *Una geometría disonante: imaginarios y ficciones*. Caracas: eXcultura.
- ESQUIVEL, Laura (2005): *El libro de las emociones*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GRIJALVA, Juan Carlos (2000): “En torno a la crítica, la literatura, los Estudios Culturales y los medios masivos. Una entrevista con Françoise Perus”, en *Revista Iberoamericana*, 193 (octubre-diciembre), pp. 879-887.
- ISER, Wolfgang (1987): “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, pp. 215-244.
- KRISTEVA, Julia (2001): “Hannah Arendt: política y singularidad”, en *Concordia*, 39, pp. 89-104.
- LUDMER, Josefina (1994): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MASIELLO, Francine (2000): “La insoportable levedad de la historia: los relatos best-seller de nuestro tiempo”, en *Revista Iberoamericana*, 193 (octubre-diciembre), pp. 799-814.
- MORAÑA, Mabel (2003): “Literatura, subjetividad y estudios culturales”, en *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala, pp. 147-152.

- MORETTI, Franco (1985): “Literatura de masa”, en VV.AA., *La cultura del 900*. Vol. 2. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 9-13.
- PAPALINI, Vanina (2013): “Recetas para sobrevivir a las exigencias del capitalismo (O de cómo la autoayuda se volvió parte de nuestro sentido común)”, en *Nueva Sociedad*, 245 mayo-junio, pp. 163-177.
- RANCIÈRE, Jacques (2009) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- TRILLING, Lionel (2018): “Sobre la enseñanza de la literatura moderna”, en Lionel Trilling, *El derecho a escribir mal. Ensayos literarios*. Madrid: Tres Puntos, pp. 219-248.
- WILLIAMS, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Mercado global sin “original”: (auto)traducción, (des) localización y disemiNación

CÉSAR DOMÍNGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

En una conferencia dictada el 9 de junio de 1978 bajo el título de “El cuento policial”, Jorge Luis Borges previó aquello que están discutiendo en la actualidad los investigadores en literatura mundial, esto es, la mundialidad del género negro. En palabras de Borges (2011: 232), “[h]ay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector [...] se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones”. En palabras de los editores del volumen de 2017 *Crime Fiction as World Literature*, “[c]rime fiction is certainly one of the most widespread of all literary genres. It is both part of our literary heritage and intimately intertwined with the rise of today’s consumer society. Crime novels are read worldwide, and crime writers around the world inspire each other” (Nilsson, Damrosch y D’haen 2017: 2). Pero Borges, no solo como crítico, sino también como autor y antólogo de relatos policiales, intuyó asimismo la potencialidad del género a la hora de situar una literatura periférica en el panorama internacional. Ahí está *Los mejores cuentos policiales*, antología que Adolfo Bioy Casares y Borges elaboraron en 1943 para Emecé y en la que el propio Borges, con “La muerte y la brújula”, y Manuel Peyrou, con

"La espada dormida", comparten espacio con los escritores canónicos internacionales, desde Edgar Allan Poe hasta Georges Simenon.

Esa potencialidad canonizadora se ha visto recientemente refrendada cuando el 13 de mayo de 2014 la Modern Language Association of America aprobó la creación de una sección dedicada al gallego en el elenco de lenguas, literaturas y culturas. En la carta de petición, los signatarios expusieron diversos argumentos a favor de la inclusión, entre los cuales las traducciones de obras literarias gallegas tuvieron un papel destacado. La lista de traducciones incluyó diversas antologías poéticas, sean individuales o colectivas, mientras que los narradores contemporáneos estuvieron representados fundamentalmente por dos autores de gran éxito de ventas, tanto en Galicia como en el extranjero, Manuel Rivas y Domingo Villar. Rivas ha practicado el género negro solo ocasionalmente con un relato ("O muíño") y la novela de 2010 *Todo é silencio*. Villar, sin embargo, es un escritor de género negro al que se le han otorgado diversos premios prestigiosos (Sintagma, Brigada 21, Frei Martín Sarmiento, Antón Losada Diéguez, Premio Nacional "Cultura Viva"), ha sido finalista de los Crime Thriller Awards y el Dagger International (ambos del Reino Unido), Le Point du Polar Européen de Francia y el Premio de la Svenska Deckarakademin. Pero quizás haya sido la escritora inglesa de novelas policiales Ann Cleeves quien ha actuado como auténtica *gatekeeper* internacional al incluir a Villar en 2014 en la lista de los diez mejores escritores del género en traducción.¹

Este reconocimiento internacional entra en directa contradicción, no obstante, con la situación del género negro tanto en la literatura gallega como en el ámbito de los estudios gallegos. En términos literarios, el género negro gallego cuenta con una amplia recepción que va más allá de las novelas de Villar e incluye a otros escritores de éxito, como Carlos G. Reigosa y, muy especialmente, Diego Ameixeiras, de quienes cumple subrayar que su obra no ha sido traducida a lenguas no ibéricas. El éxito de estos autores ha dado como resultado tanto la reedición de representantes gallegos del género como la traducción al gallego de clásicos internacionales. A este respecto, Ameixeiras, por ejemplo, ha traducido a Dashiell

1 Utilizo el término *gatekeeper* en el sentido definido por William Marling (2016: 5) como aquellos quienes "have acquired the cultural resources to be aware of the literary artifact's possibilities beyond its home field".

Hammett y Raymond Chandler. En términos críticos, con las notables excepciones de los estudios panorámicos debidos a Stewart King (“Condenada a la modernidad”) y Dolores Vilavedra, la novela policial no ha sido analizada en profundidad; tanto es así que no se ha dado un paso básico en este sentido como es la compilación de las obras que componen el género. El mercado y la academia se reúnen así simbólicamente en lo que propongo denominar el “Agujero negro del 17 de mayo”. El 17 de mayo es el Día das Letras Galegas, una celebración que tiene lugar cada año desde 1963. En la presentación del número monográfico de *Cadernos “A Nosa Terra”* de 1989, que se dedicó al género negro, se planteó la siguiente pregunta: “Se o meirande éxito de vendas nos últimos anos na nosa literatura constitúeno un relato policial, por qué non un 17 de Maio de contos policiais en galego?” (“Presentación” 1989: 3). Treinta años después, esta pregunta continúa sin respuesta.

En este ensayo me centraré en Domingo Villar, quien, sin ninguna duda, es el escritor gallego contemporáneo más vendido y más internacional. Por lo que a las ventas se refiere, las siete ediciones y los 12.000 ejemplares de la primera novela en gallego (*Ollos de auga*) y los 5.000 ejemplares de la primera edición de la segunda novela en gallego (*A praia dos afogados*) y una inmediata segunda edición a la altura de septiembre de 2009 llevaron al periódico *El País* a publicar un reportaje sobre Villar bajo el título de “Un superventas gallego é posíbel” (Cuñías 2009). Si en Francia se considera un éxito una tirada de 5.000 copias para un autor nuevo, aquí estamos hablando del mercado gallego, que es extremadamente limitado. Piénsese a este respecto en que, según el Barómetro de hábitos de lectura de 2018, solo un cuatro por ciento de las personas encuestadas afirmaron preferir leer en gallego. En términos de traducción, las novelas de Villar han sido traducidas a más de quince lenguas, aparte del castellano, un número que lo sitúa próximo tanto a Manuel Rivas (con una obra traducida a alrededor de veinte lenguas) como a la obra gallega que ha conocido la circulación más amplia, a saber, *Memorias dun neno labrego* (1961), de Xosé Neira Vilas, que ha sido traducida a dieciséis lenguas (véase Galanes Santos).² Mi análisis estará

2 Las cifras son orientativas en la medida en que no existen fuentes fiables; ni siquiera el Index Translationum cuenta con un registro actualizado para las traducciones de escritores gallegos.

limitado a las traducciones a tres lenguas meta, gallego, castellano e inglés. Podrá sorprender, inicialmente, que hable de "traducciones" al gallego en vez de "originales" en gallego. Una buena parte de mi estudio estará dedicado a justificarlo.

Al ser Villar un escritor exclusivamente de obras policiales, su obra resulta un caso representativo de un género que, en palabras de Eva Erdmann (2011: 278-279), se está desarrollando "into the dominating literary discourse of a global local knowledge". No concuerdo, sin embargo, con Erdmann (278) cuando afirma, por una parte, que "the genre of the crime novel fulfils the function of a world literature in the sense in which literary history determined this concept in the early nineteenth century" o cuando, por otra parte, asume que "the internationality of the crime novel, unlike that of world literature classics of single works of genius [...] applies to the entire genre". Ambas afirmaciones implican, primero, soslayar que es precisamente a través del género negro como algunas literaturas periféricas han logrado situarse en el escenario mundial (a este respecto es manifiesto el caso escandinavo) y, segundo, mantener una cuestionable jerarquía entre alta y baja cultura.

En la primera parte de este estudio discutiré el tratamiento de que ha sido objeto el género negro en los estudios gallegos. Obviamente, no puedo ser exhaustivo, sino que me limitaré a aquellos factores clave en relación con la constitución sistémica "disemiNacional" de la literatura gallega. En la segunda parte examinaré cómo Villar negocia con el género negro internacional desde el contexto gallego. Su ejemplaridad no responde en exclusiva al hecho de ser el escritor gallego del género más aclamado internacionalmente, sino también al hecho de que su obra exige un acercamiento "disemiNacional". Para concluir, en las consideraciones finales insistiré en las asimetrías que los procesos de glocalización no parecen resolver para las literaturas minorizadas en el marco de la literatura mundial.

Un bazar de Vigo

En el relato principal de la literatura gallega el honor de ser el primer ejemplo del género negro le corresponde a *Crime en Compostela* (1984), de Carlos G. Reigosa, aunque algunos críticos se decantan por *Corrupción e morte de Brigitte Bardot* (1981), de Xosé Fernández Fe-

reireiro, escritor que también habría sido responsable de introducir el *Western* en la literatura gallega con *A morte de Frank González* (1975). En uno u otro caso, el nacimiento del género negro se sitúa en la primera mitad de la década de 1980, un acta de bautismo que obedece a tres argumentos más o menos implícitos: 1º) no hay ejemplos previos del género negro en la medida en que aquellos que podrían serlo no se adecuan a las normas del género; 2º) no hay ejemplos previos del género negro en la medida en que aquellos que podrían serlo no se adecuan a las normas del sistema y 3º) el género negro surge en la literatura gallega más tarde que en la literatura española. Abordaré cada uno de estos tres argumentos de forma breve y por separado, aunque son mutuamente dependientes.

Acerca de la inexistencia del género negro en Galicia antes de la década de 1980, acudo a la propuesta de Maurizio Ascari, quien defiende la necesidad de una contrahistoria del género negro (en general) en la medida en que las definiciones dominantes se basan en los enfoques teóricos e históricos de las décadas de 1920-1930, que “tended to consign it [el género] to a space of rigid rules. In their attempt to assert the dignity of the genre, writers and critics emphasised its rational elements at the expense of other components and consequently pushed the more sensational aspects into the background” (Ascari 2007: 3). Para Ascari (xi), sin embargo, el género negro implica “a centuries-long process” de “interaction between realism and fantasy”, pero este último componente —el fantástico— ha sido suprimido de la definición del género porque la literatura fantástica refleja “the uneasy conscience of the positivist nineteenth century”, sostiene Ascari (xi) en la línea de lo propuesto por Tzvetan Todorov.

Es interesante a este respecto que una escritora gallega —Emilia Pardo Bazán— haya argumentado ya a principios del siglo xx a favor de la importancia de lo fantástico para el género negro cuando examina la recepción de las novelas de Arthur Conan Doyle en España. La opinión que le merece el realismo de las novelas de Sherlock Holmes merece ser citada íntegramente:

No cabe lectura más adecuada para *girls* y *boys*. Allí ni por casualidad se desliza una frase, un pormenor escabroso. El terrible elemento pasional, tan frecuente en el crimen, ni asoma, o asoma tan envuelto en pudibundez, que no hay mejor disfrazada máscara. Al lado de este

idealismo que produce impresión de falsedad, muestra Conan Doyle un realismo que halaga los instintos de sus compatriotas; realismo puramente epidérmico, local [...]. En las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones, lugares, muebles, armas (¡qué de armería!) son genuinos y castizos de Albión, y sin embargo, al acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un átomo del sentido íntimo del alma inglesa. Creemos salir de un bazar de Vigo, de esos donde se expenden objetos ingleses auténticos (Pardo Bazán 1909a: 122).

Pardo Bazán no solo rechaza el "realismo puramente epidérmico" de Conan Doyle, que vincula a la errada "idea de que para descubrir un crimen hace falta, no solo mucha actividad, sino gran reflexión y penetración", sino que aprecia la reaparición de lo gótico en otros ejemplos del género negro, un "desenfreno inventivo", una "nueva forma de los viejos relatos espeluznantes de la novelista inglesa Ana Radcliffe" (Pardo Bazán 1912: 254). En definitiva, para Pardo Bazán el realismo y la fantasía no se contradicen en las obras maestras del género negro.³ El realismo, por un lado, obedece a la atención a los detalles, tan característica del género; la fantasía, por otro, proviene del mismo crimen. Imponer el realismo sobre la fantasía da lugar a "crímenes inventados" como los de las obras de Conan Doyle, crímenes "cerebrales, o mejor, geométricos y matemáticos —tan distintos de la realidad humana y tan parecidos a problemas de ajedrez" (Pardo Bazán 1909a: 122).

Como consecuencia de estos dos pilares, estimo que quien quiera reconstruir la historia del género negro en Galicia durante los siglos XIX y XX (hasta la década de 1980) deberá acudir en primer lugar a los periódicos, tanto en lo que concierne a la construcción retórica de los crímenes en cuanto noticias como a la publicación de relatos y folletines.⁴ Pardo Bazán (1909a: 122) afirmó que cuando

3 Puede ser relevante a este respecto contrastar lo expuesto por Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* y sus obras y sus artículos periodísticos criminales con el papel desempeñado por el Naturalismo en la historia del género negro tal y como ha sido examinada, por ejemplo, por Lana Whited y Gary Scharnhorst.

4 A la dimensión más directa del concepto *diseñación*, de Homi Bhabha, que abordaré de inmediato, señalo otra —las "lagunas" del repertorio en las culturas literarias minorizadas— que Georg Brandes (12) expresó para el caso danés en los siguientes términos: "No es posible estudiar por medio de ella [la literatura danesa] toda la vida sentimental del pueblo danés; para esto tiene lagunas demasiado grandes".

“leo en la prensa el relato de un crimen, experimento deseos de verlo todo, los sitios, los muebles, suponiendo que, de poder hacerlo así, averiguaría mucho y encontraría la pista del criminal verdadero”. En sus colaboraciones para *La Ilustración Artística* entre 1909 y 1912, Pardo Bazán mencionó crímenes famosos que tuvieron lugar tanto en Madrid (la degollación de Vicenta Verdier) como en París (el parricidio cometido por Marguerite Steinhek). Sorprendentemente, no alude a uno de los crímenes más brutales en la historia de Galicia, aquel que tuvo lugar en 1911 cerca de Vilalba y se le conoce como el “Crime da Legua Dereita”, la desolladura de la cara de Ángel Castro Cabarcos en vivo y su posterior asesinato. Parece poco probable que no lo conociese ni le interesase por su combinación de realismo y fantasía, máxime al haber tenido lugar en su país. Mientras que algunos atribuyeron la desolladura al intento de hacer irreconocible la víctima, otros la vincularon a prácticas de la medicina popular según las cuales la piel facial de un imberbe posee efectos curativos. Pardo Bazán, presidenta de la Sociedad del Folklore Gallego, tuvo especial predilección por este tipo de combinaciones según lo demuestra su propia obra. En el relato “Rabeno”, por ejemplo, los habitantes de una pequeña aldea gallega asesinan a un hombre que creen ser Rabeno, el criminal que en el folclore gallego secuestra y abusa de las muchachas jóvenes para extraerles la grasa. Como nota al pie, recuerdo que, para una feminista como Pardo Bazán (1909b: 762), la venganza femenina de crímenes sexuales no debe ser castigada en pie de igualdad con la masculina mientras “la mujer no disfrute de la plenitud de los derechos civiles”.

En lo que se me alcanza, ninguna investigación se ha llevado a cabo acerca de la presencia del género negro en los periódicos gallegos. Tal investigación podría comenzar con *El Herald Gallego*, el periódico literario fundado por Valentín Lamas Carvajal que jugó un papel central durante el Rexurdimento y en el que colaboraron figuras literarias como Rosalía de Castro y la propia Pardo Bazán. En este periódico se encontrará, por ejemplo, el relato “O demo das Rías Baixas”, que se publicó en dos partes en enero de 1880. Se trata de un relato en castellano de Víctor G. Candamo en el que se ofrece una perfecta muestra del género negro ambientado en Galicia, incluidos una tormenta marina, un crimen sexual y la venganza de los hermanos de la víctima quince años más tarde (elementos, por cierto, presentes en *A praia dos afogados*).

La reconstrucción del género negro para Galicia exige en segundo lugar no perder de vista que las más grandes concentraciones urbanas de gallegos durante los siglos XIX y XX no se encuentran ni en Galicia ni en el resto de España, sino en ciudades como Buenos Aires, México y La Habana (Colmeiro 2013: 132). Siendo el género negro un género eminentemente urbano, cualquier intento de análisis que no tome en consideración esta dimensión "disemiNacional", esto es, que la sociedad gallega debe ponerse en relación con "the scattering of the people that in other times and other places, in the nations of others, becomes a time of gathering" (Bhabha 1994: 139) como consecuencia de la diáspora, resultará fallido.

No puedo proseguir, por razones obvias, ninguna de estas dos vías aquí. Por lo que respecta al segundo argumento —no hay ejemplos previos del género negro en la medida en que aquellos que podrían serlo no se adecuan a las normas del sistema— Pardo Bazán lo ejemplifica nuevamente. Patricia Hart (1987: 13) ha definido el género negro español como el conjunto de historias "written by a Spaniard in which some or all of the characters are Spanish, and which [are] usually set at least in part in Spain". Pese a lo problemático de esta definición, la extrapolaré por un momento al caso gallego: la obra policial gallega está escrita por un escritor gallego; en ella, todos o prácticamente todos los personajes son gallegos; está ambientada, al menos en parte, en Galicia. Aunque muchas obras del género negro de Pardo Bazán cumplen todos estos requisitos, ninguna de ellas ha sido considerada propia de la literatura gallega por el simple hecho de estar escritas en castellano. Y pese a ello los relatos de Pardo Bazán retratan a la perfección la geografía gallega del crimen propia del Antiguo Régimen, desde la localización en la frontera con Portugal (donde se refugian los criminales que huyen de la justicia, como sucede en "Santiago el Mudo"), hasta el creciente número de robos en las ciudades atlánticas (como en "La cana"), pasando por la violencia sexual de la Galicia interior (como en "Rabeno"). Todas estas ambientaciones aparecen envueltas por un factor que Pardo Bazán consideró consustancial al crimen, a saber, la pasión, al menos desde la perspectiva de los cronistas de la época. En el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Pascual Madoz afirmó que los gallegos "son vengativos, y es tan viva en ellos esta pasión que cualquiera que les hace una ofensa puede contar con que adonde se dirija lleva sobre su cabe-

za la eterna venganza del agraviado o de sus parientes” (citado en Iglesias Estepa 2005: 415). Esta exclusión de obras en función del criterio filológico (véase González-Millán), que subrepticamente opera también en la definición de Hart, no se limita a escritores a caballo entre los siglos XIX y XX como Pardo Bazán, sino que alcanza también a obras contemporáneas del género negro, como sucede con *Cándida, otra vez* (1979), de Marina Mayoral, en contraste con la inclusión de *Case perfecto* (2007) en gallego, o *Huesos de santo* (2010), de Alfredo Conde, excluidas de las historias de la literatura gallega por estar escritas en castellano.

Los dos argumentos hasta el momento revisados inciden directamente en el tercero, que se concreta en el surgimiento tardío del género negro en la literatura gallega en comparación con la española. Hay un consenso más o menos generalizado acerca de la existencia de dos grupos de obras en castellano. El primero incluye obras entre finales de la década de 1970, cuando el género experimentó un auge tras el fin de la dictadura franquista, e inicios de la transición democrática (véase Craig-Odders). Un rasgo definitorio de este grupo es que la policía no tiene ningún papel en la investigación, lo que es una consecuencia lógica de las sospechas que este símbolo del estado totalitario aún suscitaba. El segundo grupo emerge hacia mediados de la década de 1990 y aborda asuntos propios de la era de la globalización, desde los flujos migratorios y acontecimientos globales, como los Juegos Olímpicos de Barcelona, hasta el tráfico de estupefacientes y la especulación urbanística. Contra este panorama, el género negro gallego de la década de 1980 incluye un número muy limitado de obras que reflejaban los cambios políticos y sociales de Galicia.⁵ A ello siguió una discusión sobre las posibilidades de crear un auténtico género negro gallego. Algunos críticos, como Silvia Gaspar (1991: 26), dudaron de que el género negro en Galicia representase algo natural en la medida

5 Son siete las escritas en gallego según mi cómputo: las ya mencionadas *Corrupción e morte de Brigitte Bardot* (1981), de Xosé Fernández Ferreiro, y *Crime en Compos-tela* (1984), de Carlos G. Reigosa, *A chave das nozes* (1987), de Xabier P. Docampo, *O misterio do barco perdido* (1988), de Reigosa, *Seis cordas e un corazón* (1989), de Xelís de Toro, *Xogo de gardas e ladróns* (1989), de Antón Risco, y *O crime da rúa da Moeda Vella* (1989), de Román Raña Lama. La coincidencia en 1989 de tres novelas policíacas explica por qué *Cadernos “A Nosa Terra”* dedicó el número monográfico de ese año a dicho género.

en que obedecería únicamente a estrategias editoriales. Otros señalaron las limitaciones impuestas por la tradición. Xesús González Gómez (1991: 27), por ejemplo, sostuvo que “aínda non existe unha novela policial galega; existen, eso si, algúns títulos [...]. E se a cantidade é cativa, a calidade quedou no alcacén. E quedou no alcacén porque case tódalas policiaais galegas están cheas de tópicos, non saben evitar os clichés”. Ante este panorama, Dolores Vilavedra (2010: 136) ha atribuido la reemergencia del género, de la que las novelas de Domingo Villar son un ejemplo clave, a “unha reacción a esta desintegración paulatina do modelo; velaí, para demostralo, o éxito acadado por obras que son totalmente feis á hermenéutica tradicional da novela negra”.

“Non sei de onde se traduciú exactamente”

La obra policial de Domingo Villar pertenece a la literatura mundial, al menos si se toma en consideración el criterio esgrimido por el Edinburgh International Book Festival de 2008, en el que su novela *Ollos de auga* se incluyó en la categoría *World Literature*, reservada para escritores que ni proceden de países de habla inglesa ni escriben en inglés. Aunque pueda parecer un criterio arbitrario, lo cierto es que las investigaciones han establecido una relación directa entre literatura mundial y el sistema-mundo de la traducción, en el que el inglés ocupa la posición más central (Heilbron 1999: 434) en la cuota de ex-traducción. Si al mismo tiempo se toma en consideración que la cuota de in-traducción al inglés representa para Estados Unidos y el Reino Unido conjuntamente tan solo el uno por ciento del mercado de ficción global (véase Fitzpatrick), se comprenderá el valor de alcanzar el inglés como lengua meta. A este respecto resulta revelador que en la entrevista que Xabier Cid hizo a Villar en 2009, al hacerle notar que en la traducción al inglés de su primera novela *Ollos de auga* no se hace referencia alguna al original en gallego, Villar respondió: “Non sei de onde se traduciú exactamente” (Cid 2009a: 91).

Califico esta respuesta de reveladora porque no solo describe el proceso de traducción alográfica al inglés como lengua meta, sino el propio proceso de escritura de Villar. Hasta el momento sus obras de género negro incluyen la novela de 2006 *Ollos de auga/Ojos de agua*, la primera en presentar al inspector Leo Caldas y el oficial Rafael

Estévez, la novela de 2009 *A praia dos afogados/La playa de los ahogados*, la segunda en la serie de Caldas, el relato de 2009 “Las hojas secas”, que no está protagonizado por Caldas, el relato de 2010 “El último verano de Paula Ris”, que proporciona una precuela a la serie de Caldas, y los relatos de 2010 “Die Bestie von Oelde” y 2016 “El lobo”, ninguno de los cuales cuenta con Caldas como personaje. En 2015 se anunció la tercera novela de la serie Caldas bajo el título de *Cruces de pedra/Cruces de piedra*, que fue abandonada. Y en abril de 2019 se publica *O último barco/El último barco*, que se convierte en la tercera novela de la serie, con una edición de 10.000 ejemplares en gallego y siete ediciones en castellano (la primera edición de 30.000 ejemplares). Su contribución al género negro incluye por tanto tres novelas en gallego y castellano, tres relatos en castellano y un relato en alemán.

Apenas un mes separa la publicación de cada novela en gallego y castellano, lo que sitúa en el tiempo a la novela en gallego como “original”. La “traducción” al castellano de *Ollos de auga* incluye un paratexto que reza “Traducido del gallego por el autor”, lo que nos sitúa en el ámbito de la autotraducción. Con idéntica separación de un mes para las novelas segunda y tercera, las versiones en castellano de *A praia dos afogados* y *O último barco* ya no incluyen el citado paratexto, de forma que se presentan ante el público como originales. Ante estos datos podría concluirse que la novelística policial de Villar se compone de un original gallego (*Ollos de auga*), una autotraducción (*Ojos de agua*) y cuatro originales, dos en gallego (*A praia dos afogados* y *O último barco*) y dos en castellano (*La playa de los ahogados* y *El último barco*). Sin embargo, el proceso de escritura es más complejo a tenor de las declaraciones del autor. En una entrevista concedida a María Míguez en octubre de 2010, Villar explicó: “Escribo inicialmente en gallego y voy traduciendo al castellano en el mismo día. Acabo a la vez en los dos idiomas porque utilizo la traducción como corrección. [...] traducir no es cambiar palabra por palabra. Es descomponer el texto, bajar el sustrato y volver a montarlo, lo que permite ver toda la arquitectura interna, los entresijos, con mayor perspectiva” (s.p.).

El grado de complejidad de este proceso de escritura se puede apreciar cuando se lo intenta aprehender desde la traductología. Ciertamente nos encontramos en el ámbito de la traducción de autor o autotraducción, que, de acuerdo con una definición de referencia, consiste en “both [...] the act of translating one’s own writings into another language and the result of such undertaking”

(Grutman, 2009: 257). El problema radica en que los estudios sobre la autotraducción han privilegiado la autotraducción consecutiva, es decir, aquella que el autor realiza de un original propio previamente publicado, con Samuel Beckett como figura icónica (véanse, a título ilustrativo, Brian T. Fitch y Carmen García Cela). La mención por parte de Rainier Grutman (2009: 259) de una autotraducción simultánea permite, no obstante, iniciar una aproximación al caso de Villar, para el que también son de la máxima utilidad tres conceptos, uno elaborado desde la literatura comparada (escritor bilingüe) y dos desde la traductología (autotraducción mental y autotraducción intratextual). Dejaré para las consideraciones finales el concepto de escritor bilingüe y me detendré ahora en los dos conceptos traductológicos. La traductóloga Helena Tanqueiro (2011: 245) define la traducción mental como "un proceso de traducción que se realiza dentro de las propias obras originales" frente a la autotraducción material, que "se materializa en una publicación". Y el traductólogo Julio-César Santoyo (2011: 217-218) propone el concepto de autotraducción intratextual, que considera "una forma poco frecuente de manifestación interlingüística", como "el proceso autotraductor [que] no genera un *segundo* texto, distinto y diverso del primero, sino un *único* texto, una singularidad textual en dualidad lingüística".

Si nos atenemos al proceso de escritura descrito por el propio Villar, se observará que se trata de una autotraducción simultánea que tiene por resultado dos traducciones, una al gallego y otra al castellano, sin que exista un auténtico *original*. Villar inicia el proceso creativo en gallego para, a continuación, autotraducirse al castellano. La autotraducción al castellano se convierte en texto fuente para la corrección de la versión en gallego, ahora transformada en texto meta, pero que, a su vez, también puede funcionar como texto-fuente en la corrección de la versión en castellano, convertida a su vez en texto meta. Se trata de un proceso de traducción que se realiza entre las propias obras originales, pero que, a diferencia de la traducción mental de Tanqueiro, sí acaba por materializarse en dos publicaciones. Es un proceso autotraductor en dualidad lingüística, pero que, a diferencia de la autotraducción intratextual de Santoyo, genera un segundo texto.

Mientras que en el modelo dominante de traducción de autor, de tipo consecutivo, la distinción entre original y traducción se mantiene, aunque ambos textos cuenten con el mismo grado de

autoridad, en el caso de Villar el proceso de escritura consiste en una autotraducción simultánea en la que la distinción (incluso temporal) entre original y traducción se desmorona en la medida en que el resultado comprende dos versiones de un original inexistente intrasistémicamente, sea en el caso del sistema gallego o en el caso del sistema español. Es la in-traducción fuera de la comunidad interliteraria española la que, significativamente, crea el original. Los paratextos de las traducciones al inglés, así como a otros idiomas, informan al lector de que *Water-Blue Eyes y Death on a Galician Shore* han sido “[t]ranslated from Spanish”.

Tan innegable es la complejidad del proceso de escritura puesto en práctica por Villar como evidentes las asimetrías que pone de manifiesto. Es verdad que la distinción entre original y traducción desaparece. Pero no lo es menos que la breve primacía temporal concedida a la publicación en gallego la sitúa como (pseudo)original que repite el habitual proceso de “supraautotraducción” (Grutman 2011: 78-82) desde una lengua minorizada (el gallego) a una hegemónica en la comunidad interliteraria (el castellano), que además ocupa una posición central en el sistema-mundo de la traducción (Heilbron 1999: 432). Es verdad que las versiones en gallego y castellano aparecen revestidas de idéntica autoridad autorial. Pero no lo es menos que la función puente ejercida por el castellano en los flujos traductológicos sitúa la versión en castellano en la posición privilegiada del original. Estas asimetrías de las autotraducciones en relaciones verticales, que, en palabras de Grutman (2011: 79), “ocurren entre dos lenguas de estatus y prestigio bastante variables para que sea difícil, y hasta imposible, que desplieguen algún tipo de concurrencia”, deben conducir a manejar con cautela los datos estadísticos. Por ejemplo, de la disparidad de ventas entre el original policiaco en castellano *Entre dos aguas*, de Rosa Ribas, con alrededor de 3.000-4.000 copias, y las 15.000-17.000 de la traducción al alemán *Kalter Main*, Stewart King (2012: 76) ha concluido que las obras de Ribas “have had a greater resonance among German readers”. No puedo en estos momentos ni corroborar ni desmentir la conclusión de King; no obstante, su conclusión no es extrapolable al caso que aquí me ocupa. Mientras el suyo es un ejemplo de traducción en relación horizontal, parece obvio que el mayor número de ventas de las versiones en castellano en el caso de Villar no obedece a que hayan sido mejor recibidas por los lectores castellanohablantes que

por los lectores gallegohablantes. Tal afirmación equivaldría a soslayar el mayor número de lectores castellanohablantes (algunos de ellos también gallegos), las distintas dimensiones de cada mercado y el monopolio de las editoriales españolas en América Latina.

La autotraducción en contextos de minorización es un arma de doble filo. Algunos escritores hacen uso de la autotraducción consecutiva para llegar a un público más amplio y ganar el reconocimiento institucional de la cultura hegemónica, lo que a su vez redundaría en consolidar su posición en el sistema minorizado. Una vez obtenido el reconocimiento del sistema hegemónico, se abandona la autotraducción a favor de la traducción alográfica, lo que no supone un obstáculo para que el público en la lengua hegemónica considere al autor en cuestión como propio. Este es el caso de Manuel Rivas, de quien Jordi Gracia (2000: 9) ha señalado que es "léido por un altísimo porcentaje de ciudadanos como narrador y poeta de la literatura española (y no, como es, traducido del gallego)". En el caso concreto de Villar, es demasiado pronto para anticipar cuáles serán las consecuencias de su estrategia de escritura tanto en el sistema gallego como en el español. En todo caso, creo que no podrán desvincularse de una segunda absoluta novedad en el sistema gallego. Me refiero a la intervención de una agencia literaria.

En efecto, Villar es uno de los escritores de la agencia literaria Schavelzon-Graham, que Guillermo Schavelzon fundó en Buenos Aires en 1998 para trasladarla a Barcelona en 2002 como "un paso definitorio", según se anuncia en su web, "en el proceso de internacionalización que ya habíamos comenzado". En el panorama gallego, la intermediación de agentes entre autores y editores es completamente inusual. De hecho, la primera y única agencia literaria gallega —Kontrakapa— no se fundó hasta 2017. Considero que el éxito nacional e internacional de Villar merece ser analizado a través de la conjunción de agencia literaria, bilingüismo/diglosia literaria y género negro. De hecho, Schavelzon-Graham tiene en nómina 78 escritores, de los que ocho practican el género negro; de ellos, dos, el argentino Ernesto Mallo y el gallego Villar lo practican en exclusiva. Salvando todas las distancias con el contexto sueco, merece la pena señalar el vínculo establecido por Karl Berglund entre el auge de las agencias literarias y el boom del género negro. "The demand for Swedish crime fiction", afirma Berglund (2014: 76-77), "simultaneously created a new market for Swedish agents; it engen-

dered business opportunities that simply did not exist before”. Berglund (74) muestra además cómo el interés de las agencias literarias no radica en la literatura, sino en las historias, dada la posibilidad de transformarlas en distintos formatos, principalmente el cinematográfico, que, a su vez, genera grandes ingresos. Esta misma situación se observa en el caso de Villar, cuya *A praia dos afogados* fue adaptada al cine en 2015 bajo la dirección de Gerardo Herrero y producción de Tornasol Films, empresa fundada por Herrero junto a Javier López Blanco. Significativamente, la carrera como director de Herrero se basa en gran medida en la adaptación de novelas, como *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes, *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte, o *La conquista del aire*, de Belén Gopegui. Además, Herrero es un activo defensor de la colaboración cinematográfica entre España e Hispanoamérica, como lo atestiguan su participación como productor de *Martín (Hache)*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Plata quemada* o *El hijo de la novia*. Esta colaboración obedece a una voluntad panhispánica. “Dado que tenemos la suerte de hablar una lengua común”, afirma Herrero, “hemos de diseñar proyectos que se puedan elaborar en colaboración, de forma que puedan sobrepasar las fronteras nacionales”. En el caso específico de la novela de Villar, el filme se distribuyó en dos versiones, en gallego para las salas de Galicia y en castellano para el resto del mundo, si bien Herrero sostiene que la versión original es en “gallego-castellano” (R. C.).⁶ Paradójicamente, el papel del inspector gallego Leo Caldas lo interpreta el actor leonés Carmelo Gómez.

Para concluir esta segunda parte, quiero detenerme brevemente en cómo bilingüismo y diglosia se tematizan en la obra de Villar en la medida en que ambos factores determinan su proceso de escritura. Cada capítulo de *Ollos de auga/Ojos de agua*, *A praia dos afogados/La playa de los ahogados* y *O último barco/El último barco* se inicia con la definición de un término que, como tal o en alguna forma derivada, reaparece en las páginas siguientes. Si se comparan las definiciones proporciona-

6 Una buena muestra de las dificultades que experimenta el audiovisual en gallego con respecto a su circulación en el Estado español lo constituye la serie televisiva *O sabor das margaridas*, que fue rechazada por las cadenas estatales por estar rodada en gallego. Distribuida por Netflix, esta serie policial llega ahora a más de 180 países y se ha convertido en abril de 2019 en la séptima producción de habla no inglesa más vista en el Reino Unido e Irlanda.

das por Villar con los estándares de diccionario, resulta claro que el autor introduce nuevas acepciones. Si la comparación se efectúa para un único término en gallego y el mismo en castellano, se observa que el proceso de autotraducción simultánea no afecta la identidad lingüística de cada lengua. De hecho, el número de acepciones para un mismo concepto en gallego y castellano puede llegar a variar considerablemente. El género negro ha creado un tipo de lector que, en palabras de Borges, comenzó a ser definido por Poe, de tal forma que se espera replique los pasos de investigación dados por el policía/inspector. Villar transforma este lector en un "investigador lingüístico", quien debe seguir la pista de un término determinado en el seno del capítulo en cuestión y evaluar la exactitud de las distintas acepciones en contexto. A este respecto, no debe soslayarse la relevancia del género negro para la normalización, tanto lingüística como política, especialmente en contextos de minorización. Es interesante a este respecto el hecho de que en las traducciones al inglés de la obra de Villar, realizada por traductores diferentes (Martin Schifino para *Ojos de agua* y Sonia Soto para *La playa de los ahogados*), se hayan suprimido estas definiciones iniciales de capítulo. Si bien desconozco las razones exactas de esta supresión, no parece inapropiada leerla como un recordatorio de que todas las lenguas —el castellano incluido— son potencialmente lenguas minorizadas.⁷

La pareja formada por el inspector Leo Caldas y el oficial Rafael Estévez sitúa en un primer plano cuestiones relativas a bilingüismo y diglosia en la obra de Villar. En *Ollos de auga* el lector sabe que Estévez ha sido trasladado desde Zaragoza, su ciudad natal, a Vigo hace solo unos meses. Se contraponen así con respecto a Galicia, su lengua y su cultura las visiones de Caldas, gallego y, en consecuencia, bilingüe, y Estévez, un aragonés monolingüe en castellano en la medida en que no se hace ninguna referencia al aragonés.⁸ En ningún momento

7 Leo la supresión del "vocabulario castellano" en las traducciones al inglés como símbolo de la posición hegemónica global de esta lengua.

8 "from its inception, the detective genre has been intrinsically engaged with epistemological formations that are not simply those of 'society' in the abstract—that is, dominant cultural groups and their hegemonic discourse—but those produced in encounters between nations, between races and cultures, and especially between imperial powers and their colonial territories" (Pearson y Singer 2009: 3). Por lo que se refiere a los estereotipos nacionales en la obra de Villar, véase Rivero Grandoso.

de la novela se alude a que Estévez haya aprendido gallego, por lo que los lectores se ven invitados a considerar que el oficial puede comprender a los gallegohablantes, con quienes solo interactuaría en castellano. Dado que tanto en *Ollos de auga* como en *A praia dos afogados* todos los diálogos se proporcionan en gallego, la posibilidad de un conflicto lingüístico no se trae a primer plano. De hecho, el carácter gallego se materializa también a través de la lengua.

O axente aceptara sen especial desagrado traballar en Vigo, aínda que había varias cousas ás que lle estaba a custar un pouco máis tempo do previsto acostumarse. Unha era o impredecíbel do clima, en variación constante, outra a continua pendente das rúas da cidade, a terceira era a ambigüidade. Na recia cachola aragonesa de Rafael Estévez as cousas eran ou non eran, facíanse ou deixábanse sen facer, e supoñíalle un esforzo considerábel desenlear as expresións cargadas de vaguidades dos seus novos veciños (Villar 2006a: 16-17).

Por su parte, el lector de las versiones en castellano muy probablemente asumirá que, aunque todos los diálogos se proporcionan en dicha lengua, el inspector Caldas y la mayoría de los personajes hablan gallego, con la excepción del oficial Estévez. En cualquier caso, una pregunta relevante en función del proceso de elaboración de las traducciones alógrafas al inglés es: ¿Qué lengua asumirá el lector anglohablante que hablan los personajes de la novela cuando la información relativa al gallego como una de las lenguas de escritura también permanece opaca?

Consideraciones finales

Como señalé antes, desde el punto de vista de la historia literaria es demasiado pronto aún para determinar qué papel ocupará —si es que llega a ocupar uno— en la historia de la literatura gallega la obra de Domingo Villar. Que un sistema literario minorizado como el gallego tenga capacidad para integrar un “autor-marca” (uso el término en el sentido de John B. Thompson en *Merchants of Culture*) es más que dudoso toda vez que, con su producción simultánea en gallego y en castellano, favorece el mercado lector en castellano en Galicia. En este sentido, y recuperando el término propuesto por el comparatista eslovaco Dionýz Ďurišin (1993:

52), quien entiende por "escritor biliterario" aquel que participa en dos sistemas literarios, es muy probable que esta categoría sea descriptiva del caso de Villar, sin que por ello acabe siendo automáticamente ni un escritor "nacional", sea en el sentido en el que lo fueron los escritores-autotraductores del periodo de postguerra (Álvaro Cunqueiro, Eduardo Blanco Amor), sea en el sentido de un escritor con una práctica de escritura semejante, el vasco Joan Mari Lekuona en *Mimodramak eta ikonoak* (Mimodramas e iconos), quien solo publica la versión en euskera, ni un escritor "binacional", una categoría para la que la siempre conflictiva comunidad interliteraria española no parece estar preparada aún. Además, la intermediación de la agencia literaria Schavelzon-Graham asegura que la "versión gallega" de las novelas de Villar sea, en el mejor de los casos, un mero gesto en la medida en que, como se dice en su web, "la mayoría de [...] sus escritores] escribe en castellano, por lo que tenemos una relación privilegiada con Latinoamérica y con España, tanto en lo relativo a los editores como a los mercados en que trabajamos".

Habiendo debutado hace trece años, la posición internacional alcanzada por Villar está inextricablemente ligada a la elección de género en tiempos post-Larsson. El género negro escandinavo como fenómeno global ha jugado un papel central en la evolución descrita por Eva Erdmann (2011: 274) desde "enigmatic bodies, murders and crime scenes" a un "geopolitical genre that conveys primarily one thing to the general public: an extensive knowledge of geographical orientation". Villar ha situado a Galicia en el mapa, tanto literalmente, con el mapa que se proporciona en las traducciones al inglés, como simbólicamente, gracias a las detalladas descripciones del clima, el paisaje, la cocina y el carácter gallegos.

Pero ello no está exento de contradicciones como he venido mostrando. De hecho, estas descripciones detalladas pueden tener un atractivo meramente turístico para los lectores no gallegos y extranjeros, como los anglohablantes que, desde los cruceros que recalcan en Vigo, acuden con la traducción inglesa en mano a visitar los lugares de las novelas de Villar. ¿Cuál es la reacción de los lectores gallegos? Pensemos un momento en el caso de Donna Leon, quien ha prohibido la traducción de sus novelas al italiano. "That's my choice", afirma, "because I do not want to live where I am famous [...]". I don't like being approached by people in a differential way"

(Petrocelli s. a.). No puedo evitar preguntarme, sin embargo, si la detallada “densidad italiana” de las novelas de Leon ha jugado algún papel en su rechazo de las traducciones al italiano. Cuando esta densidad no constituye el foco de interés del lector, el éxito de la obra depende de la singularidad del argumento. Sea como fuere con Leon, el contexto de minorización en el caso de las novelas de Villar no debe pasarse por alto en la medida en que su éxito entre el público gallego puede deberse tanto a la gratificación de la “presentatividad”, subrayada por la heterovisión del oficial Estévez, como al retorno de la “hermenéutica tradicional da novela negra” (Vilavedra 2010: 136) detectado por algunos críticos.⁹

Por todo ello es importante no olvidar la advertencia realizada por Pardo Bazán acerca del género negro. La hermenéutica tradicional del género se corresponde precisamente con lo que la escritora gallega caracterizó como “una cosa muy lánguida, desarrollada con procedimientos de monotonía infantil” (Pardo Bazán 1909a: 122), mientras que la descripción densa puede dar lugar a un “realismo puramente epidérmico, local” (Pardo Bazán 1909a: 122). Nos enfrentamos así a las paradojas típicas de los procesos de (des)localización. De hecho, el recurso al género negro para situar a Galicia en el mapa de la literatura mundial puede acabar por proporcionar al lector no un bazar de Vigo, sino Vigo como bazar.

Bibliografía

- ASCARI, Maurizio (2007): *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*. London: Palgrave Macmillan.
- BERGLUND, Karl (2014): “A Turn to the Rights: The Advent and Impact of Sweden Literary Agents”, en Jon Helgason, Sara Kärrholm y Ann Steiner (eds.), *Hype: Bestsellers and Literary Culture*. Lund: Nord Academic Press, pp. 67-87.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.

9 “Presentatividad” es un término acuñado por Āurišin (1993: 61-62) para referirse a aquellas situaciones por las que las literaturas periféricas no se limitan a cuestiones estéticas, sino que reservan un lugar prominente a asuntos y ambiciones políticos. Amplió esta definición para incluir la inflación de los detalles locales, que, en el caso de Leon, he llamado “densidad italiana”.

- BIOY CASARES, Adolfo y Jorge Luis Borges (eds.) (1965): *Los mejores cuentos policiales*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2011): "El cuento policial", en *Miscelánea*. 1978. Barcelona: Random House Mondadori, pp. 231-242.
- BRANDES, Georg (1946): "Introducción general", en *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. Vol. 1. Buenos Aires: Americalee, pp. 11-19.
- CANDAMO, Víctor G. (1880): "O demo das Rías Baixas", en *El Heraldo Gallego* 10 y 25 de enero.
- CID, Xabier (2009): "Interview. Domingo Villar, autor de *Water-Blue Eyes* (2008)", en *Galicia 21: Journal of Contemporary Galician Studies*, 1, pp. 90-94.
- CLEEVES, Ann (2014): "The Top 10 Crime Novels in Translation", en *The Guardian* 22 de enero. Web.
- COLMEIRO, José (2013): "Visións periféricas, posición globalis. Resituando a cultura galega contemporánea", en *Grial: Revista Galega de Cultura*, 198 (abril-junio), pp. 131-143.
- CRAIG-ODDERS, Renée W. (2009): "Introduction", en Renée W. Craig-Odders y Jacky Collins Jefferson (eds.), *Crime Scene in Spain: Essays on Post-Franco Crime Fiction*. Jefferson: McFarland, pp. 1-9.
- CUÍÑAS, Teresa (2009): "Un supervendas galego é posíbel", en *El País* 25 de septiembre. Web.
- ĎURIŠIN, Dionýz (1993): *Notions et principes*, en Alena Anetová (trad.), Vol. 6 de *Communautés interlittéraires spécifiques*. Bratislava: Institut de Littérature Mondiale/Academie Slovaque des Sciences.
- ERDMANN, Eva (2011): "Topographical Fiction: A World Map of International Crime Fiction", en *The Cartographic Journal*, 48.4, pp. 274-284.
- FITCH, Brian T. (1984): "L'Intertextualité interlinguistique de Beckett", en *Texte* 2, pp. 85-100.
- (1988): *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: U of Toronto P.
- FITZPATRICK, Margo (2016): "Translation in the English-Speaking World", en *Publishing Trendsetter: News and Dialogue for the Next Generation of Publishers*. Web.
- GALANES SANTOS, Iolanda (2012): "La literatura de la emigración gallega en América: impacto cultural y traducción. Xosé Neira Vilas y *Memorias dun neno labrego*", en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 83-92.

- GARCÍA CELA, Carmen (1995): "Samuel Beckett y la autotraducción", en Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 251-262.
- GASPAR, Silvia (1991): "Género negro en Galicia", en *Anima+I: Revista cultural para tódalas especies*, 1, p. 26.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (1991): "Novela policial galega: un policial de cliché", en *Anima+I: Revista cultural para tódalas especies*, 1, p. 27.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1998): "O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión", en *Cadernos da Lingua*, 17, pp. 5-24.
- GRACIA, Jordi (2000): "Prólogo al primer suplemento", en Jordi Gracia (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Vol. 9.1 de *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, pp. 3-9.
- GRUTMAN, Rainier (2009): "Self-Translation", en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* 2ª ed. New York: Routledge, 2009, pp. 257-260.
- (2011): "Diglosia y autotraducción "vertical" (en y fuera de España)", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 69-87.
- HART, Patricia (1987): *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP.
- HEILBRON, Johan (1999): "Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System", en *European Journal of Social Theory* 2.4, pp. 429-444.
- HERRERO, Gerardo. "Coproducciones". En *Cinematografías de la semejanza*. Web.
- IGLESIAS ESTEPA, Raquel (2005): "Aproximación a la criminalidad gallega de fines del Antiguo Régimen", en *Hispania*, 65.2, pp. 409-442.
- KING, Stewart (2003): "'Condenada a la modernidad': memoria e identidad cultural en la novela criminal gallega", en J. Péres Magallón, R. de la Fuente Ballesteros y K. M. Sibbald (eds.), *Memorias y olvido: autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 183-193.
- "'Don't Forget the Tejedor': Community and Identity in the Crime Fiction of Rosa Ribas", en Jean Anderson, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti (eds.), *The Foreign in International Crime Fiction. Trans-cultural Representations*. London: Continuum, pp. 75-86.

- MARLING, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford UP.
- MÍGUEZ, María (2010): "Entrevista a Domingo Villar", en *El Mundo* 4 de octubre. Web.
- NILSSON, Louise, David Damrosch y Theo D'haen (2017): "Introduction: Crime Fiction as World Literature", en Louise Nilsson, David Damrosch y Theo D'haen (eds.), *Crime Fiction as World Literature*. New York: Bloomsbury, pp. 1-9.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1909a): "Las novelas de Conan Doyle", en *La Ilustración Artística*, 15 de febrero.
- (1909b): "Crímenes contemporáneos", en *La Ilustración Artística* 22 de noviembre.
- (1912): "Novelas policiales", en *La Ilustración Artística* 15 de abril.
- PEARSON, Nels y Marc Singer (2009): "Introduction. Open Cases: Detection, (Post)Modernity, and the State", en Nels Pearson y Marc Singer (eds.), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham: Ashgate, pp. 1-14.
- PETROCELLI, Elaine (s. a.): "At Lunch with Donna Leon". Grove Atlantic. Web.
- "Presentación" (1989): *Cadernos "A Nosa Terra"*, 3 (Mayo), p. 3.
- R. C (2015): "Entrevista a Gerardo Herrero", en *Sermos Galiza*, 9 de octubre. Web.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2011): "Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar", en *Madrygal*, 14, pp. 109-116.
- SANTOYO, Julio-César (2011): "La autotraducción intratextual", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 217-230.
- SCHARNHORST, Gary (2011): "Naturalism and Crime", en Keith Newlin (ed.), *Oxford Handbook of American Literary Naturalism*. New York: Oxford UP, pp. 339-353.
- TANQUEIRO, Helena (2011): "Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 245-259.
- THOMPSON, John B (2012): *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twentieth-Century*. 2ª ed. New York: Plume.
- TODOROV, Tzvetan (2016): *Introducción a la literatura fantástica*. 5ª ed. Ciudad de México: Coyoacán.

- VILAVEDRA, Dolores (2010): *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Galaxia.
- VILLAR, Domingo (2006a) *Ollos de auga*. Vigo: Galaxia.
- (2006b): *Ojos de agua* (2006b) Trad. Domingo Villar. Madrid: Siruela.
- (2009a): *A praia dos afogados* (2009): Vigo: Galaxia.
- (2009b): *La playa de los ahogados*. Madrid: Siruela.
- (2009c): *Water-Blue Eyes*. Trad. Martin Schifino. London: Arcadia Books.
- (2011): *Death on a Galician Shore*. Trad. Sonia Soto. London: Abacus.
- (2019): *O último barco*. Vigo: Galaxia.
- (2019): *El último barco*. Madrid: Siruela.
- WHITED, Lana (2003): “Naturalism’s Middle Ages: The Evolution of the American True-Crime Novel, 1930-1960”, en Mary E. Papke. Knoxville (ed.), *Twisted from the Ordinary: Essays on American Literary Naturalism*. Knoxville: U. of Tennessee P, pp. 323-343.

¿Una literatura mundial sin mundo?: la cuestión de la materialidad a partir de ejemplos escogidos de los siglos XX y XXI

GESINE MÜLLER
Universidad de Colonia

¿No resulta asombroso que los alpinistas del centro de Europa intenten escalar todas las cumbres del Himalaya, mientras que los intelectuales europeos se conforman con la comodidad del Montblanc y miran luego con desdén a todas las demás cordilleras?

TROJANOW

Con esta cita, el escritor Ilija Trojanow apunta a la difundida discrepancia que existe entre la idealizada imagen que tienen de sí mismos los intelectuales europeos y el real desconocimiento de las literaturas que están fuera del canon europeo-estadounidense en el mundo occidental. A la vista de las nuevas tomas de perspectiva globales en los últimos años, ese desconocimiento ya no es tan fácilmente visible como en otros tiempos. Ese sería un modo de entender el llamamiento que hace Trojanow en su artículo “Invitación

a la literatura mundial-Bajemos del Montblanc”, aparecido en el año 2017. Para ilustrar su tesis, el autor germano-búlgaro examinó toda una lista de autores que ciertos influyentes medios e instituciones occidentales —como *The Guardian* y la BBC— consideran canónicos en el sentido de una literatura mundial. El único autor del Sur Global que aparece una y otra vez en esas listas, siempre a solas, es Gabriel García Márquez. Pero las palabras de Trojanow tienen también otra dimensión: los teóricos que se han acomodado en sus torres de laurel corren el riesgo de perder el contacto con el suelo: sería preciso descender definitivamente del Montblanc y apropiarse realmente del mundo, podría entenderse el llamamiento del autor germano-búlgaro.¹

El debate sobre el concepto de la literatura mundial, el cual se ha intensificado en los últimos veinte años, forma parte de las controversias de los estudios culturales que están más estrechamente relacionadas con las cuestiones de las redes globales en un mundo policéntrico, tal como nos ha mostrado, de un modo muy convincente, César Domínguez, por ejemplo. A pesar de ciertas implicaciones hegemónicas persistentes, la mayoría de las posiciones más destacadas en relación con la literatura mundial han intentado inscribirse en los discursos contemporáneos sobre los modos de funcionamiento y los síntomas de crisis del actual impulso globalizador que cuestionan ampliamente la hegemonía institucional, económica y cultural del Norte Global frente al Sur. En relación con esta problemática, las más recientes contribuciones a este debate plantean otras cuestiones como la medida en que el concepto de literatura mundial ha ido demasiado de la mano de otras dinámicas políticas y económicas de la globalización, razón por la cual siempre habrá de llevarnos a un callejón sin salida, una cuestión que, desde mi punto de vista, no puede plantearse sin vincular más a este debate el lado material de la producción de literatura mundial. Si nos preguntamos hasta qué punto son todavía productivos los actuales conceptos de literatura mundial y en qué sentido han de ser desarrollados más o apartados de forma definitiva, a fin de elucidar los fenómenos y procesos literarios que se sitúan más allá de

1 Las reflexiones siguientes se basan en mi artículo “Debating World Literature Without the World: Ideas for Materializing Literary Studies Based on Examples from Latin America and the Caribbean”.

las dinámicas de globalización, hemos de tener un conocimiento preciso de cómo transcurren de forma concreta los procesos de selección, circulación y canonización, y debemos también verificar en qué medida el conocimiento de ese material nos permite diferenciar las distintas posiciones teóricas.

¿Cómo podemos garantizar un debate sobre el concepto de la literatura mundial que mencione, supere los discursos críticos de las localizaciones afines a la globalización y que, al mismo tiempo, incluya del modo adecuado la práctica del mundo de la literatura en toda su dimensión de proceso continuo? Me acercaré a este problema trazando un puente entre las reflexiones literario-sociológicas más recientes en torno al concepto de literatura mundial y la práctica concreta del mundo empresarial de la literatura. Las actuales teorías en torno al concepto de literatura mundial, según mi tesis, problematiza con razón el hecho de que el marco referencial “mundo” tiene connotaciones demasiado positivas en las distintas variantes conceptuales, sin embargo, los trabajos programáticos corren el riesgo de perder de vista otra dimensión del término “mundo”, es decir, sus manifestaciones concretas, y en especial el potencial resistente de su materialidad. Dicho de forma abreviada: se emprenden muy pocos esfuerzos por practicar una observación material crítica del término literatura mundial.

Desde mi punto de vista, y teniendo en cuenta este problema de fondo, sería preciso plantear de un modo más intenso la cuestión sobre los conceptos de los que disponemos para ir más allá de un término afirmativo de “mundo”, tan marcado por las economías globales, y luego verificarlos sobre la base del material disponible. ¿Cuán exitosos son los esfuerzos por disolver las perspectivas unipolares o literario-nacionales, teniendo en cuenta, por ejemplo, los estudios de materiales de archivo y de los procesos de circulación? Pensemos en los debates en torno a los conceptos no nacionales o transnacionales como *parastate* (Paraestado), *translingualism* (Translingüismo), *diaspora*, *majimboism* (en versión libre: Majimboismo), *postcolonial deterritorialization* (desterritorialización postcolonial), *circum-Atlantic* (circumatlántico), *îles refuges* (islas refugio) o *Global South* (Sur Global). Los inconvenientes de los modelos alternativos para sustituir el concepto de la literatura nacional es un problema tratado de diferentes maneras (véase, entre otros, Apter). Ello atañe a conceptos de las “literaturas mundiales” asociadas a Johann Wolfgang

von Goethe, la *res publica literaria* de Pascale Casanova o, por ejemplo, el modelo planetario de Gayatri Spivak. La crítica a tales modelos relacionados con la literatura mundial apunta sobre todo a que estos se basan en la circulación cultural, en los mercados del libro y en la traducción literaria, por lo cual persisten en la reproducción de las cartografías neoimperialistas. Asociado a las instituciones de Occidente, organizadas según estructuras capitalistas, también el acceso material a la literatura mundial funciona de manera no poco cuestionada cuando se parte exclusivamente de cánones establecidos. Lo decisivo desde mi punto de vista, por lo tanto, es centrar la atención de manera especial en aquellos procesos de la producción de literatura (mundial) que discurren fuera de las vías conformes con el mercado. Y a ello me referiré también más tarde a partir del ejemplo concreto del proyecto *Les peuples de l'eau*, del autor martiniqueño Édouard Glissant.

Un aspecto central de mis reflexiones son los nuevos enfoques sociológico-literarios (Sarah Brouillette, Stefan Helgesson, Ignacio Sánchez Prado), en la medida en que estos se cuestionan críticamente los conceptos de “mundo” y los remiten a las dinámicas económicas del llamado Mercado Global. Según Brouillette, lo esencial no es el hecho de que la literatura mundial sea un producto de consumo, marcado por la demanda del mercado, sino que todo el sistema de producción literaria está determinado, en lo fundamental, por relaciones sociales capitalistas. Esas relaciones permiten únicamente a unos pocos individuos tener una repercusión y actuar en el proceso de la producción y la circulación de literatura (2016: 93). Es por ello que la literatura mundial no constituye en ningún modo un momento de circulación global, sino que está marcado por un declive social internacional según el cual el acceso a la literatura y al sistema de su producción, circulación y distribución queda limitado. ¿En qué medida puede confirmarse esto mediante el trabajo con el material, en qué medida podemos establecer una diferenciación?

Sin embargo, unos estudios más orientados según el material concreto no debería remontarse siempre únicamente, como ha ocurrido en los últimos años, al ya consabido conocimiento de que los centros de dominación siguen estando en Estados Unidos y Europa, o que en una segunda fase se han desplazado a otros centros post-coloniales de las antiguas potencias colonialistas. Como respuesta, es demasiado pobre. ¿Qué puede aportarnos, pues, una conside-

ración material en el estudio de la literatura? Si se tienen en cuenta las asimetrías globales destacadas por Brouillette en cuanto a la producción de literatura mundial y no se toman como rasero los índices de traducciones y las cifras de venta, se tiene la oportunidad de ampliar a otras literaturas hasta ahora no atendidas el canon de la literatura mundial cimentado por la dominancia del mercado del libro occidental y, sobre todo, crear una nueva perspectiva al respecto. La cuestión sobre cómo se construye la literatura mundial es por sí misma un intento de deconstrucción del término “mundo”, el cual apunta a todo intento de connotar positivamente este concepto.

Es precisamente la especialidad de los estudios filológicos sobre Latinoamérica la que puede y debe garantizar un pensamiento conjunto de los conceptos críticos de “mundo” a partir de los estudios de archivo basados en el lado material, ya que son en especial las literaturas latinoamericanas las precursoras en el mundo de la producción y circulación literaria en Occidente y las que han venido a representar a otras literaturas (antes) consideradas periféricas, como ha demostrado una vez más la investigación realizada por Ilija Trojanow. El subcontinente representa casi de manera paradigmática las problemáticas y oportunidades de una perspectiva global en torno a los procesos de circulación culturales y, en particular, literarios. Esa función de paradigma se deriva de los siguientes motivos:

Como ninguna otra región del mundo, la construcción llamada Latinoamérica se ha consumado como espacio geográfico, cultural y político ante el trasfondo de unos procesos de proyección y denominación externos de proveniencia occidental. Teniendo en cuenta el carácter ejemplar del objeto de estudio, América Latina posee —a diferencia, por ejemplo, de los espacios culturales más heterogéneos del Este de Europa, Asia y África— una homogeneidad lingüística, histórica y cultural que posibilita un estudio de los procesos de construcción de la literatura mundial con independencia de los autores o las obras individuales. Por otra parte, el espacio temporal de una recepción global más intensa, incluidas sus diferentes etapas a partir de 1959, puede determinarse con una precisión relativamente exacta, lo que contribuye a nivel global a la operabilidad única del objeto de análisis.

En el marco de una nueva fase de aceleración de la globalización a partir de la década de 1980, es posible, de acuerdo con este ejemplo, observar claramente determinados procesos de una dinamiza-

ción en el terreno de la comercialización de la cultura y la literatura: el campo de tensión entre las empresas de medios de comunicación que operan a nivel global y las pequeñas editoriales que se van formando en calidad de un movimiento opuesto —un campo, por cierto, no estudiado suficientemente hasta ahora— encierra potenciales heurísticos en relación con la cuestión sobre los cambios de los procesos globales del mercado de la cultura en el contexto de un marco de recepción internacional que recibe su impronta, no en última instancia, de los nuevos medios de comunicación.

Un estudio de la *literatura mundial* orientado según el aspecto material ha de abarcar los mecanismos de selección implícitamente concebibles y las condiciones concretas de surgimiento de los procesos globales de circulación y recepción, al tiempo que ha de considerar una noción de mundo que no esté marcada únicamente por las asimetrías económicas dentro de un orden global del mercado, y revela ser cada vez más, en lo fundamental, un término (no) simultáneo, contradictorio y en sí mismo conflictivo. En la combinación de esas dos dimensiones de “mundo” veo mucho potencial crítico capaz de disolver de sus rígidos contextos el concepto de literatura mundial y, a su vez, de abrirlo en relación con sus fracturas internas y sus incoherencias. Se trata además, más allá de toda euforia por la globalización, de cuestionar la separación entre centro y periferia en las producciones y recepciones literarias y de crear una nueva perspectiva sobre el canon de la literatura mundial a través de la inclusión y estudio de otras prácticas literarias de resistencia.

¿Cómo podríamos concebir concretamente este nuevo modo de pensar en relación con una nueva perspectiva? Me gustaría exponer mis tesis a partir de dos ejemplos. En primer lugar, quisiera volver a la observación de Trojanow de que solo García Márquez, entre todos los autores del *Global South*, aparece en el *ranking* de la literatura mundial de los medios de comunicación occidentales. ¿Qué representa exactamente García Márquez como autor individual del Sur Global en esas listas? ¿Qué lo predestina para ese papel, independientemente del elevado grado de circulación de su novela *Cien años de soledad*? Con mi segundo ejemplo pretendo abandonar el ámbito temático de la nueva perspectiva de los autores canónicos y brindar una breve visión de un proyecto que ilustra en varios niveles ciertos procesos que tienen lugar más allá de las sendas consabidas en relación con la producción de literatura (mundial): me refiero a la

serie de publicaciones editada por E. Glissant y titulada *Les peuples de l'eau*, dada a conocer por Éditions du Seuil, y la cual en cierto modo combina la creación de una teoría y la producción literaria. Sin embargo, antes de que nos ocupemos de este proyecto, deberíamos ocuparnos de García Márquez,² el autor latinoamericano que es visible desde la cima del Montblanc como localización del discurso de la crítica literaria occidental.

Su canonización tuvo lugar en un primer momento a través de ciudades como Barcelona, París, Nueva York, para luego pasar de allí a otros centros de los antiguos imperios coloniales, como Bombay o Ciudad del Cabo, donde el inglés, en su calidad de idioma privilegiado, tiene función canonizadora. No olvidemos que, según Fernando Escalante Gonzalbo (278-279), el 70% de los libros que circulan en todo el mundo, así como los artículos académicos, se publican en inglés, un 17% en francés y un 3% en alemán. Solo algo más del 1% aparecen en lengua española (según Weinberg 2016: 73; véase también Sánchez Prado 2015: 15). A la vista de tales cifras, la influencia de García Márquez gana todavía más en significación. Pero si, aparte de la recepción en Estados Unidos, se adoptan otras perspectivas que tengan en cuenta un concepto de Sur Global en un nivel epistemológico, como pueden ser las que atienden a otros continentes como Asia o el mundo árabe, podríamos establecer una diferenciación más fructífera de ese cuadro.

En mi caso, empleo para mis reflexiones el concepto de Sur Global, tan discutido y problematizado, como un calificativo epistemológico de otras regiones del mundo que se hallan fuera de los “viejos” centros establecidos del pensamiento occidental. Desde un punto de vista geopolítico, estas pueden estar, a fin de cuentas, en cualquier parte del globo: “El Sur Global no es una entidad existente para ser descrita por diferentes disciplinas, sino que es una entidad que ha sido inventada en la batalla y en los conflictos entre la dominación imperial global y las fuerzas emancipatorias y descoloniales que no mantienen aquiescencia con los diseños globales” (Levander y Mignolo).³ Otro aspecto importante es mencio-

2 En relación con las reflexiones siguientes sobre Gabriel García Márquez, véase también Müller, “Remapping”.

3 “The ‘Global South’ is not an existing entity to be described by different disciplines, but an entity that has been invented in the struggle and conflicts

nado por Jean y John Comaroff: “El Sur Global se ha convertido en un pequeño territorio para el mundo de los pueblos no europeos, postcoloniales. Es sinónimo de un desarrollo incierto, de economías no ortodoxas, de naciones fallidas y Estados tensados por la corrupción, la pobreza y los conflictos; es esa mitad del mundo sobre la cual el Norte Global elucubra teorías” (Comaroff 2012: 13).⁴ Sobre ese peligro aludido aquí, el de reducir el término de Sur Global a un “tercermundismo”, ha advertido también Ketaki Kushari Dyson ya desde 1988 (8).

No vamos a referirnos aquí al modo en que la novela *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967) fungió como una puerta abierta para las literaturas latinoamericanas en Estados Unidos, después de que fuera publicada en 1970 en la traducción al inglés de Gregory Rabassa, con el título de *One Hundred Years of Solitude*. Una vez que la novela fue canonizada con gran éxito en Estados Unidos y, en cierto modo, fue acogida como un microcosmos de todo el mundo “exótico” latinoamericano, se empezó a publicar, como es sabido, mucha más literatura latinoamericana en Estados Unidos, la cual empezó a gozar también de una mayor recepción en la opinión pública (Shaw 2010: 27).

Pero la percepción exótica de *Cien años de soledad* constituye tan solo una cara de la medalla en lo que atañe a la recepción en Estados Unidos. Por otro lado está la puesta en escena de universalismos arquetípicos y de constantes antropológicas. Esa múltiple capacidad de conexión hizo que a los receptores, y muy especialmente a los especialistas en literatura, les resultara más fácil insertar la novela en una red de literatura mundial de carácter universalista. Fueron precisamente los estudios intertextuales los que hallaron numerosas referencias, por ejemplo, a la Biblia, a Faulkner o a Dostoievski (McGrady en Ortega Hernández 2007). Esas líneas de interpretación universales contribuyeron en no poca medida al enorme éxito que *Cien años de soledad* tuvo en las grandes

between imperial global domination and emancipatory and decolonial forces that do not acquiesce with global designs.”

4 “‘The Global South’ has become a shorthand for the world of non-European, postcolonial peoples. Synonymous with uncertain development, unorthodox economies, failed states and nations fraught with corruption, poverty and strife, it is that half of the world about which the ‘Global North’ spins theories.”

ciudades del hemisferio occidental y norteamericano (Marling 2016: 38; Düsdieler 1997: 335).

El arte de García Márquez combina en un primer término, como se sabe, corrientes disparatadas y paradójicas que fungieron como puntos de conexión para la escritura estadounidense a partir de 1970, como, por ejemplo, la mezcla de literatura y saber antropológico, de hechos reales y de ficción, de elementos triviales y extraordinarios. A través de su canonización en lengua inglesa, la obra de Gabriel García Márquez pasó a ser la primordial guía de recepción para el *Global South* anglófono. ¿Cómo podemos ver la recepción allí en comparación con la que se le deparó a la obra en Estados Unidos?

Donde primero hubo una recepción en inglés de *Cien años de soledad* fue en la India. Las primeras traducciones a lenguas regionales de la India tuvieron lugar después del enorme impulso de popularidad y de reputación deparado por el otorgamiento a García Márquez del Premio Nobel de Literatura en el año 1982. Tales traducciones se hicieron del inglés al hindi, al bengalí, al marathi, al malayalam y al tamil (Maurya 2015: 252).⁵ Un segundo y masivo impulso para su recepción tuvo lugar después de la muerte del autor colombiano en 2014.

Una clave para el éxito de Gabriel García Márquez en la India reside en una cierta familiaridad puesta en escena de forma literaria, y también en una “buena legibilidad” asociada a lo primero, elementos que, gracias al método de la oralidad y de la narración de cuentos de fábula, apelan a cualquier lector, no importa su grado de escolaridad o su nivel cultural. A ello se añade, como elemento que refuerza la recepción, el aspecto del realismo mágico:

El realismo mágico, tal como lo practica García Márquez, es un desarrollo del surrealismo que expresa una genuina conciencia del “Tercer Mundo”. Ha de vérselas con lo que Naipaul llama sociedades “a medio hacer”, en las que las imposiblemente antiguas batallas contra lo terriblemente nuevo, en las que la corrupción pública y las

5 La bibliografía en cuatro tomos *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez* (ed. de Nelly Sfeir de González) indica, entre los años 1949 y 2002, entre otras, las siguientes traducciones: malayalam: *Cien años de soledad* (tr. Kottayam, India: Di. Si. Buks, 1995), *El amor en los tiempos del cólera* (Vi ke Unnikrsnan, tr. Kottayam, India: Di. Si. Buks, 1997, 1998); gujarati: *La Mala hora* (Nirañjana Taripathi, tr. Amadavada, India: Gurjara Grantharatna Karylaya, 1991).

angustias privadas son más extremas de lo que lo fueron nunca en el llamado “Norte”, donde siglos de bienestar y poder han formado gruesas capas sobre la superficie de lo que está sucediendo realmente (Rushdie 1982).⁶

Para la recepción de Gabriel García Márquez en la literatura india, como pone de manifiesto claramente esta cita de Salman Rushdie del año 1982, resulta de importancia decisiva el establecimiento global del realismo mágico sobre la base de experiencias compartidas en el *Global South*. Mariano Siskind puntualiza este fenómeno también haciendo referencia a *Cien años de soledad*: “Macondo es la mediación entre el hiperlocalismo idiosincrático de la selva tropical colombiana y la situación general del continente. Macondo es el pueblo-significante que da nombre a la diferencia de América Latina y, más tarde, también quizá del Tercer Mundo en su totalidad” (2012: 854).⁷

Con el Premio Nobel otorgado en 1982 empieza también la gran recepción de la obra de García Márquez en el mercado del libro chino, si bien entre 1983 y 1984 hubo al mismo tiempo, por la parte oficial, una campaña dirigida contra el realismo mágico por su antisocialista “contaminación del espíritu”, razón por la cual en China hubo de esperarse hasta el año 1994 para contar con una traducción integral de *Cien años de soledad*, mientras que la primera versión autorizada no llegó al mercado incluso hasta el año 2011.⁸ En la década de 1980, se formó el movimiento literario chino llamado Xungen, el cual se ocupaba de las raíces de la civilización china y aspiraba a

6 “El *realismo magical* [sic], ‘magic realism’, at least as practiced by Garcia Marquez, is a development of Surrealism that expresses a genuinely ‘Third World’ consciousness. It deals with what Naipaul has called ‘half-made’ societies, in which the impossibly old struggles against the appallingly new, in which public corruptions and private anguishes are more garish and extreme than they ever get in the so-called ‘North’, where centuries of wealth and power have formed thick layers over the surface of what’s really going on.”

7 “Macondo is the mediation between the idiosyncratic hyper-localism of the Colombian tropical forest and the general situation of the continent. Macondo is the village-signifier that names the difference of Latin America, and later, perhaps of the Third World at large.”

8 Todas las ediciones anteriores de *Cien años de soledad* en China se publicaron sin la autorización oficial del autor. Chen Mingjun, jefe de la casa editorial Thinkingdom House, se aseguró los derechos exclusivos por un millón de dólares (véase Flood).

un estilo artístico que combinara de forma armónica la tradición y la modernidad. Los literatos de aquel país hallaron varios puntos de conexión en la poética de Gabriel García Márquez; ello desató una auténtica “fiebre por la cultura latinoamericana” (Gálik 2000: 161). El ejemplo más conocido es el de Mo Yan (1955), Premio Nobel de 2012, cuyo ciclo novelístico 红高粱家族, *Hóng gāoliang jiāzú* (Sorgo rojo) apareció en 1986 y marcó toda una época. Mo Yan se inspira muy de cerca en la forma de García Márquez del realismo mágico, por ejemplo en su novela 丰乳肥臀, *Fēng rǔ fēi tún* (Grandes pechos, amplias caderas), de 1996, con la que reescribe la cambiante historia de China a lo largo del siglo xx.

En una visión de conjunto de los distintos filtros de recepción en el nivel de una historia intraliteraria de la canonización de García Márquez, pueden determinarse, en un proceso casi de destilación, dos tendencias: en favor de la recepción exitosa en el mundo occidental, en la década de 1970, jugó un papel, entre los pilares de una recepción inmanente a la obra, su capacidad para ser insertada en una red de literatura mundial, canonizada en Occidente, y el orientalismo en los países que representan al Sur Global, también parece resultar de importancia una experiencia y una estética que atañe a una situación específica común, postcolonial. Esos dos filtros de recepción se manifiestan igualmente en las tantas veces mencionada explicación del éxito en un nivel del contenido: *Cien años de soledad* convence internacionalmente sobre la base de su combinación única de una capacidad para conectar con ciertas dimensiones universales de la historia moderna y la particularidad de formas locales de explotación (Siskind 2012: 855).

Y es precisamente a partir de la combinación de esos aspectos que se deriva un trasfondo importante para que García Márquez esté hasta hoy predestinado a aparecer en cualquier ranking occidental de la literatura mundial como único autor del Sur Global. En este contexto, uno puede leer la recepción de García Márquez como una parte entretanto irrenunciable de un canon occidental de la literatura mundial, un reaseguramiento que abrió el espacio para las ideas y la memoria se las voces marginalizadas sin haber tenido que abandonar el sistema de coordenadas del establecido pensamiento occidental. En ese sentido, García Márquez no funge como la “mirada fuera del plato” de una selección normalmente eurocentrista, sino que se convierte, por desgracia, en una par-

te de la autopuesta en escena de los intelectuales europeos que, retomando la imagen de Ilija Trojanow, se han instalado en el Montblanc y dirigen desde allí un discurso que sigue siendo muy poderoso, pero sin bajarse de esa cima para apropiarse realmente del mundo.

En ese contexto, resulta fundamental una observación que presentó Gustavo Guerrero durante el congreso en Colonia titulado “World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise”, el cual tuvo lugar en enero de 2018: “A partir de los años 90, América Latina se convierte en un proveedor de ficciones. Y el pensamiento crítico latinoamericano se detiene”. Teniendo ello en cuenta quiero referirme a mi segundo ejemplo y centrar la mirada en el trabajo del teórico y escritor martiniqueño Édouard Glissant, quien, como se sabe, elabora experiencias que también son de suma importancia para las literaturas latinoamericanas. Me refiero aquí primeramente al *topos* de los estudios sobre el Caribe y que plantea que esta región se ha convertido, desde la década de 1990, en un sitio en el que se mezclan diferentes influencias, un “laboratorio de la Modernidad” que ya no solo ofrece cada vez más material para una creación de teorías (postcoloniales) europeas, sino que se erige él mismo como productor de teorías, en un proceso eurocentrífugo que, si pensamos en destacados representantes de teorías postcoloniales, parece ser sintomático a nivel internacional. Ello, como se sabe, se atribuye de forma general al constante movimiento y al desarraigo de los intelectuales de esa región, o a sus conexiones en redes con los más disímiles ámbitos geográficos, un fenómeno de desterritorialización que no se agota únicamente en el mero trasfondo migratorio de sus actores y que por lo tanto no encaja dentro de la categoría de literatura de la migración.

A principios de la década de 1990, Glissant se distancia, como se sabe, de un concepto de la *créolité* demasiado delimitado localmente (relación del yo con un territorio) y aboga por una filosofía de la creolización universal (relación con la totalidad que no funciona mediante exclusiones, sino mediante relaciones). Según su visión, este concepto abarca mayores posibilidades de mestizaje antropológico y cultural. En los últimos quince años, Glissant disfrutó de una intensa recepción, si bien siempre se enfatizó que el martiniqueño favorecía una visión del mundo “que sustituía las

tendencias negativas de la globalización por un modelo del caos entendido en sentido positivo que promueve las relaciones no jerarquizadas entre elementos de lo diverso, con lo cual esa red no es rígida, sino un proceso continuo” (Ludwig y Röseberg 2010: 9s.). Para Glissant, la creolización no se basa tanto en escribir en creol como en “pensar en creol” (Kamecke 2005: 34), es decir, textos franceses que se conectan en red con mitemas antillanos y juegos de palabras en creol y que se mueven entre distintos ámbitos culturales y épocas. De ese modo, desde el cambio de milenio, se han venido imponiendo nuevas posiciones, entre las cuales ha obtenido un gran eco la posición de Glissant: *Introduction à une poétique du divers* (1996). El concepto del autor martiniqueño de la creolización es la expresión de una sociedad multiétnica de origen colonial y formula una crítica postcolonial a la cultura muy destacada y hasta ahora poco atendida en Europa en esta nueva fase de globalización acelerada.

En su serie publicada en Éditions du Seuil, en París, y titulada *Les peuples de l'eau*, Édouard Glissant retoma y problematiza los métodos de acercamiento a lo supuestamente Otro exótico, con lo cual ha tratado de manera muy concreta un problema central de todo el debate sobre la literatura mundial de los últimos dos siglos y que está aún muy vigente hoy en día. Glissant, el autor, ensayista y teórico cultural reconocido internacionalmente, concibió esta serie y el proyecto que está detrás (el de una circunnavegación al planeta) en colaboración con Patrice Franceschi, el capitán de un velero de tres palos: en julio de 2004, la expedición parte con el patrocinio de la UNESCO a bordo de la *Boudeuse*, cuenta con una tripulación de 24 miembros, y zarpa de Córcega, lugar al que regresa en junio de 2007. Doce expediciones llevan a los tripulantes hasta ocho pueblos distintos a los que solo puede accederse a través del agua, ya que habitan en islas apartadas, en las orillas de ríos o en determinadas costas: entre esos pueblos se encuentran los yuhup del Amazonas o los rapa nui de la Isla de Pascua. Varios escritores y periodistas escogidos por Glissant acompañan al equipo de científicos a cada una de esas expediciones (uno en cada caso), y ellos se ocupan de ofrecer testimonio del gran radio de influencia de ese proyecto, el cual no puede medirse (únicamente) por los raseros establecidos como el de un índice de traducciones: entre esos escritores están Régis Debray, Patrick Chamoiseau, J.M.G. Le

Clézio, Antonio Tabucchi y André Velter. Con esa forma específica de viajar se abren también ciertos espacios de reflexión que ofrecen un nuevo acceso a lo “resistente”, como yo lo he nombrado. Con este proyecto, a Glissant le importa sobre todo el encuentro real al mismo nivel, de tú a tú, la apropiación y la confrontación con el Otro en un nivel concreto de la experiencia del mundo que luego fluye hacia la literatura.

¿Qué clase de literatura (mundial) ha surgido de este proyecto que incluye lo resistente casi de manera programática? En cualquier caso, ello implica un cambio de perspectivas que tiene en cuenta el hecho de que el globo y el “mundo real” se conforma de océanos en un setenta por ciento, pero que la narración desde el agua aún ha sido realizada por muy pocos autores, entre los cuales constituyen una excepción nombres como Derek Walcott, Le Clézio y algunos autores caribeños en torno a Édouard Glissant. Le Clézio por ejemplo describe en un reportaje cultural su viaje al Pacífico Sur bajo el título *Raga. Approche du continent invisible* [Raga. Visita a un continente invisible]: “Se dice que África es el continente olvidado. [...] Oceanía es el continente invisible. Es invisible, porque los viajeros que aquí se aventuraron la primera vez no lo percibieron, y porque sigue siendo hasta hoy un lugar sin reconocimiento internacional, una ausencia en cierta forma” (2006: 11).⁹

Le Clézio partió en 2005 en esta expedición como parte del proyecto *Les peuples de l'eau*. Una nativa de la isla de Pentecostés, perteneciente al estado insular de Vanuatu (Raga en la lengua de los apma) ayudó al escritor que, como se sabe, ha viajado mucho, pero que está educado en la tradición de Europa, a establecer un contacto cauteloso con los habitantes nativos, aún muy marcados por la época colonial y, muy especialmente, por la práctica inhumana del *blackbirding*. La mujer era Charlotte Wèi Matansuè, una luchadora por los derechos de las mujeres. Después de que en 1980 el archipiélago de las Nuevas Hébridas alcanzara su independencia, tras una larga lucha, convirtiéndose en Vanuatu, el

9 “On dit de l’Afrique qu’elle est le continent oublié [...] L’Océanie, c’est le continent invisible. Invisible, parce que les voyageurs qui s’ont aventurés la première fois ne l’ont pas aperçue, et parce que aujourd’hui elle reste un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte”.

sistema tradicional del canje en especias se vio gravemente amenazado debido al pago con divisas. Charlotte Wèi consiguió que las alfombras tejidas allí tradicionalmente por las mujeres de la Isla de Pentecostés siguieran siendo reconocidas como moneda de cambio, con lo cual les aseguró a esas mujeres una decisiva porción de independencia en una sociedad sumamente patriarcal. Algunas de esas alfombras tejidas por ellas se vieron luego en un lugar muy distinto pocos años después de la visita de Le Clézio: en el Louvre de París, donde el autor francés, en 2011, reunió, como curador de una muestra titulada *Les musées sont des mondes*, objetos de distinta procedencia, e hizo presidir la muestra con una frase: “Ici on parle d’art, là on parle d’artisanat” [Aquí se habla de arte, allá se habla de artesanía] (véase Bopp 2011).

¿Qué es arte y qué es artesanía? ¿Quién decide qué debe estar en qué lugar? Son estas preguntas que también tienen su impronta en el debate acerca de la literatura mundial. Le Clézio abogó en el Louvre porque objetos muy disímiles se expusieran en el gran museo, no solo aquellos a los que el mercado, en este caso el mercado del arte, atribuye una significación especial (véase Bopp 2011). Su valoración de la belleza y el despliegue de trabajo con el que se confeccionan esas alfombras en la isla de Pentecostés se manifiesta de forma expresa en su libro *Raga* (Le Clézio 2006: 41-43), en el cual el autor describe cómo esas alfombras se han convertido para sus artesanas en un medio para influir en su sociedad, por un lado, y por el otro, en un modelo valioso que se remonta a los orígenes de la cultura de Raga. El periódico alemán *Frankfurter Allgemeine* honra su actitud como “curiosidad desprejuiciada y sensibilidad con la que el autor siempre ha recorrido el mundo” (Bopp 2011). Ello recuerda las palabras sobre el “explorador de una humanidad situada fuera y por debajo de la civilización dominante” (véase Hugendick 2008) que leemos en la argumentación para la concesión del Premio Nobel al francés en el año 2009.

El homenaje a tales trabajos de apropiación del mundo y de comunicación sobre su realidad por parte también de instituciones establecidas resulta muy importante. Una nueva literatura mundial, si pretendemos seguir fortaleciendo el término, ha de desligarse cada vez más de los eurocentrismos, ha de incluirlos en su reflexión, ha de incluir nuevas dinámicas y nuevos espacios de recepción, así como reflexiones relacionadas con la teoría del

poder, si es que pretende estar a la altura de nuestros tiempos a la hora de interpretar un sistema altamente complejo de procesos de selección y circulación y meditar sobre ellos de forma crítica al considerar sus asimetrías. Cabe confiar en que, más allá de un proyecto como el de *Los pueblos del agua*, en la industria editorial no sean las cifras de venta de libros aislados lo que juegue un papel como argumento, una tendencia que se ha agravado en las dos últimas décadas debido a la creciente concentración de las editoriales en unas pocas multinacionales mediáticas que actúan a nivel global, sino que exista también un esfuerzo por un posicionamiento ideal.

Bibliografía

- APTER, Emily (2008): “Untranslatable: A World System”, en *New Literary History*, vol. 39, 3, Johns Hopkins UP, pp. 581-598.
- BOPP, Lena (2011): “Le Clézio in Paris. Kunst oder Handwerk, das ist hier die Frage”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/le-clezio-in-paris-kunst-oder-handwerk-das-ist-hier-die-frage-11554150-p2.html> (06/06/2018).
- BROUILLETTE, Sarah (2016): “World Literature and Market Dynamics”, en Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen (eds.), *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge, pp. 93-106.
- CASANOVA, Pascale (2007): *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard UP.
- CHALIAND, Gérard (2006): *Aux confins de l’Eldorado. La Boueuse en Amazonie*. Paris: Seuil.
- COMAROFF, Jean y John Comaroff (2012): “Theory from the South”, en *Anthropological Forum*, 2, pp. 113-131.
- DOMÍNGUEZ, César (2018): “Literatura mundial en biblioburro. Un caso procomún de circulación literaria”, en Gesine Müller, Jorge Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-Mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin: De Gruyter, pp. 119-130.
- DÜSDIEKER, Karsten (1997): “Gabriel García Márquez, Thomas Pynchon und die Elektronisierung der Märchen-Oma. Schicksale der Mündlichkeit in der Postmoderne”, en Hermann Herlin-

- ghaus (ed.), *Sprünge im Spiegel: postkoloniale Aporien der Moderne in den beiden Amerika*. Bonn: Bouvier, pp. 323-360.
- DYSON, Ketaki Kushari (1988): *In Your Blossoming Flower-Garden*. Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo. New Delhi: Sahitya Akademi.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando (2007): *A la sombra de los libros: Lectura, mercado y vida pública*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- FLOOD, Alison (2011): "Gabriel Garcia Marquez novel gets first ever authorised release in Chinese", en *The Guardian*, 29.04, <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/29/gabriel-garcia-marquez-chinese-edition> (04/07/2018).
- GÁLIK, Marián (2000): "Searching for Roots and Lost Identity in Contemporary Chinese Literature", en *Asian and African Studies*, vol. 9, 2, pp. 154-167.
- GLISSANT, Édouard (1996): *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- (2007): *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*. Paris: Seuil.
- HELGESSON, Stefan y Pieter Vermeulen (eds.) (2016): *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge.
- HUGENDICK, David (2008): "Ein Erforscher der Menschlichkeit", en *Zeit Online*, 09.10.2008, <https://www.zeit.de/online/2008/42/lit-nobelpreis> (11/06/2018).
- KAMECKE, Gernot (2005): *Die Orte des kreolischen Autors. Beiträge zu einer Hermeneutik postkolonialer Literatur am Beispiel der Identitätsfiktionen von Patrick Chamoiseau*. Berlin: Aisthesis.
- LE CLÉZIO, J.M.G (2006): *Raga. Approche du continent invisible*. Paris: Seuil.
- LEVANDER, Caroline y Walter Mignolo (2011): "Introduction: The Global South and World Dis/Order", en *The Global South*, vol. 5, 1, (número especial: *The Global South and World Dis/Order*, editado por Caroline Levander y Walter Mignolo), pp. 1-11.
- LUDWIG, Ralph y Dorothee Röseberg (2010): "Tout-Monde. Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen 'alten' und neuen Räumen", en Ralph Ludwig y Dorothee Röseberg (eds.), *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung*. Bern: Peter Lang, pp. 9-30.
- MARLING, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: University Press.
- MAURYA, Vibha (2015): "Las demografías literarias y el encuentro sur-sur (América Latina e India)", en Gesine Müller y Dunia

- Gras (eds.), *América Latina y la literatura mundial: Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 249-259.
- MCGRADY, Donald (1981): "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez", en Peter G. Earle (ed.), *García Márquez: El escritor y la crítica*. Barcelona: Taurus, pp. 60-78.
- MÜLLER, Gesine (2018): "Re-mapping World Literature desde Macondo", en Gesine Müller, Jorge Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-Mapping World Literature. Estéticas, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin: De Gruyter, pp. 157-174.
- (2019): "Debating world literature without the world: ideas for materializing literary studies based on examples from Latin America and the Caribbean", en Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin: De Gruyter, pp. 13-31.
- ORTEGA HERNÁNDEZ, Manuel Guillermo (2007): "Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez", en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 6. http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/461/275 (09/08/2017).
- RUSHDIE, Salman (1982): "Angel Gabriel", en *London Review of Books*, vol. 4, n° 17, pp. 3-5, <https://www.lrb.co.uk/v04/n17/salman-rushdie/angel-gabriel> (07/12/2016).
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2015): "Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal", en José Ramón Ruisánchez Serra (ed.), *Libro mercado: literatura y neoliberalismo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, pp. 15-40.
- SFEIR DE GONZÁLEZ, Nelly (comp.) (2003): *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez, 1992–2002*. Santa Barbara: Praeger.
- (2010): *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez, 1986-1992*. Westport: Greenwood Press.
- SHAW, Donald (2010): "The Critical Reception of García Márquez", en Philip Swanson (ed.), *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 25-40.
- SISKIND, Mariano (2012): "Magical Realism", en Ato Quayson (ed.), *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 833-868.
- SPIVAK, Gayatri C. (2003): *Comparative Literature: Death of a Discipline*. New York: Columbia UP.

- (2012): *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard UP.
- TROJANOW, Ilja (2017): “Einladung zur Weltliteratur – Runter vom Mont-blanc”, en *Neue Zürcher Zeitung*, 26.05. <https://www.nzz.ch/feuilleton/einladung-zur-weltliteratur-runter-vom-mont-blanc-ld.1295283> (06/06/2018).
- WEINBERG, Liliana (2016): “The Oblivion We Will Be. The Latin American Literary Field after Autonomy”, en Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen (eds.), *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge, pp. 67-78.

Autoras y autores

Sebastián Antezana Quiroga

Doctor en Estudios Románicos por la Universidad de Cornell, en la que actualmente se desempeña como *lecturer* de español. Su investigación se centra en las representaciones indígenas en la literatura latinoamericana contemporánea, espectralidad y teoría del trauma y en la construcción de nacionalismos y postnacionalismos. Ha publicado artículos académicos como “Lo nacional ficcional en Bolivia. Franz Tamayo 2006-2012” y “De cuando en cuando Saturnina: el origen de la nación traumática”, y es autor de *Entre tradición y progreso: La casa solariega*, de Armando Chirveches, estudio publicado por la Biblioteca Plurinacional de Bolivia. Es también autor de la novela *La toma del manuscrito* (2008) y del libro de cuentos *Iluminación* (2017). En 2008 recibió el X Premio Nacional de Novela de Bolivia por *La toma del manuscrito*.

David Becerra Mayor

Profesor de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Anteriormente ha trabajado como profesor e investigador postdoctoral en la Université de Liège y en la Université Catholique de Louvain; ha sido también profesor visitante en Lunds Universitet e investigador visitante en la Universidad de La Habana, en New York University y en University of California, Santa Barbara.

Es autor, entre otros libros, de *La novela de la no-ideología* (2013) y *La Guerra Civil como moda literaria* (2015), así como coautor del libro colectivo *Qué hacemos con la literatura* (escrito con Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas y Marta Sanz) (2013) y coordinador del monográfico *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*

(2015). Ha realizado la edición crítica de *La mina* de Armando López Salinas (2013) y de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier (2015).

Es director de “Mecanoclastia”, la colección de ensayo de la editorial Hoja de Lata, y responsable de la Sección de Estética y Literatura de la Fundación de Investigaciones Marxistas.

Fernando A. Blanco

Profesor titular de Español y director del Programa de Estudios Latinoamericanos (LAMS) en la Universidad de Bucknell y doctor por la Universidad Estatal de Ohio. Es autor de varios libros, entre ellos *Neoliberal Bonds. Undoing memory in Chilean Art and Literature* (2015), *Desmemoria y pervisión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado* (2012). Además, ha publicado como editor volúmenes sobre la obra de Pedro Lemebel, *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (2004), *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (2010, coeditado con Juan Poblete) y *La vida imitada. Narrativa, Performance y Visualidad en Pedro Lemebel* (2020). También ha coeditado el volumen *Democracias Incompletas. Actores, demandas e intersecciones* (2019) con Cristián Opazo. Ha sido presidente de la Sección de Estudios del Cono Sur, en la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA).

Pablo Brescia

Profesor de la Universidad del Sur de Florida (Tampa), donde imparte cursos sobre literatura, cultura y cine latinoamericanos de los siglos XX y XXI. Es autor de *Borges. Cinco especulaciones* (2015) y *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* (2011), y editor de otros seis libros académicos sobre McOndo y las generaciones del Crack, Cortázar, la ficción flash mexicana, la secuencia del cuento latinoamericano, Borges y Sor Juana Inés de la Cruz. Ha publicado tres libros de relatos: *La derrota de lo real* (2017), *Fuera de Lugar* (Perú, 2012/México, 2013) y *La apariencia de las cosas* (1997), y un libro de textos híbridos *No hay tiempo para la poesía* (2011), con el seudónimo Harry Bimer.

María Caballero Wangüemert

Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Su actividad docente en el Departamento de Filologías Integradas se compagina con la investigación. Ha publicado más de cien artículos, así como numerosos libros, de los que podemos destacar *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos* (2005); *Las trampas de la emancipación. Literatura femenina y mundo hispánico* (2012); y el libro con perspectiva transatlántica *El Caribe en la encrucijada. La narración puertorriqueña* (2014).

Ha editado igualmente libros como *Viaje a La Habana* (2006); y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (2007). Miembro de la AHILA, de la Asociación de Americanistas Españoles, del CELCIRP y del IILI, realizó estancias en Alemania (Maguncia) y Francia (París), destinadas a la investigación. Ha sido profesora invitada del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (San Juan de Puerto Rico), donde impartió un doctorado durante seis cursos académicos en los noventa. Desde 2007 hasta la actualidad mantiene una colaboración activa con el Proyecto LETRAL de la Universidad de Granada.

Magdalena Cámpora

Doctora en Literatura Comparada por la Université Paris-Sorbonne (Paris IV), investigadora del CONICET y profesora titular regular de Literatura Francesa en la Universidad Católica Argentina y en la Universidad del Salvador. Actualmente investiga las transformaciones editoriales y los usos ideológicos de la literatura francesa en la Argentina del siglo xx para el libro *El intérprete imprevisto. Ediciones populares de clásicos franceses en la Argentina*. Ha coeditado, junto a Javier González, el volumen *Borges-Francia* (2011). Ha editado y traducido la *Correspondencia* entre los poetas René Char y Raúl Gustavo Aguirre (2016) y prepara una edición crítica y traducción de *Rojo y Negro* de Stendhal.

Virginia Capote Díaz

Profesora contratada doctora en la Universidad de Granada. Obtuvo su doctorado con una tesis sobre narrativa testimonial escrita por mujeres con la que consiguió el premio extraordinario de docto-

rado. Ha sido investigadora visitante en centros como la University of Illinois at Urbana-Champaign, London Metropolitan University, Universidad Industrial de Santander en Bucaramanga, Sorbonne Université, Queen Mary University of London, University of Cambridge y King's College London. Ha escrito numerosos artículos y capítulos de libro sobre narrativa colombiana contemporánea. Es autora del libro *Reescribir la violencia: Narrativas de la memoria en la literatura colombiana contemporánea* (2016) y editora en colaboración del volumen *Escribiendo la nación, habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico* (2017).

Sara Carini

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Católica de Milán y actualmente becaria de investigación en esa misma universidad. Sus intereses abarcan la narrativa centroamericana y latinoamericana contemporánea. En particular, sus últimos temas de investigación se centran en el análisis de la narración del cuerpo y de su representación en el texto literario y en la temática de la representación de la esclavitud en la literatura del área centroamericana y caribeña. Se ha dedicado también al estudio de la recepción de la literatura latinoamericana en Italia desde el punto de vista de la mediación editorial, con motivo de esta investigación ha propuesto análisis a partir de documentos de archivo de las editoriales Mondadori y Einaudi.

Jeffrey Cedeño Mark

Profesor de Literatura Latinoamericana y director del Programa de Postgrado en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Es doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; y tiene una maestría en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, y una licenciatura por la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Durante muchos años fue profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar de Caracas. Fue director de la revista de la Universidad Javeriana, *Cuadernos de Literatura*, desde 2012 hasta 2017. Ha publicado

varios artículos y estudios monográficos sobre literatura y cultura latinoamericana en revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Actualmente forma parte del proyecto europeo de investigación Trans-Arch (Horizonte 20/20).

Wilfrido H. Corral

Doctorado en la Universidad de Columbia, en 2014 fue titular de la Cátedra Abierta Roberto Bolaño en la Universidad Diego Portales de Chile, y ha impartido clases en universidades estadounidenses y españolas. Investigador Fulbright distinguido en Argentina y Ecuador, es autor de libros sobre Monterroso, Vargas Llosa, Bolaño y la literatura universal, y teoría de la novela hispanoamericana. Entre sus libros de crítica destacan *Condición crítica* (2015) y *El error del acierito (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)* (2006; edición española en 2013). Junto con Daphne Patai, compiló el seminal *El imperio de la teoría* (2005), libro del año en crítica para *The Times Literary Supplement*, y objeto de un libro (*Framing Theory's Empire*) y más de 17 reseñas, entre ellas en *The Wall Street Journal*. Su libro más reciente es *Discípulos y maestros 2.0: Novela hispanoamericana hoy* (2019).

César Domínguez

Licenciado en la Universitat de València (1994); estudiante graduado con residencia en la Brown University (1995); PhD en la Universidad de Santiago de Compostela (2001), es profesor titular de Literatura Comparada en la Universidad de Santiago de Compostela (USC), donde ocupó la Cátedra Jean Monnet “La cultura de la integración europea” entre 2012 y 2015, y es catedrático honorario de la Universidad de Sichuan (China). Su enseñanza e investigación se centran en la literatura comparada, literaturas pequeñas / menores, ecocrítica, cosmopolitismo, migración, geografía literaria, traducción, estudios transatlánticos, estudios medievales y literatura mundial. Además de numerosos artículos y libros sobre estos temas, es coeditor de la historia comparativa de dos volúmenes del Comité Coordinador de ICLA en el Península Ibérica (2010-2016) y del decenal informe de ACLA *Los futuros de la literatura comparada* (2017).

También ha sido director del programa de postgrado en teoría literaria y literatura comparada en la USC desde 2004. Es vicepresidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, ex coordinador general de la Red Europea de Estudios Literarios Comparados, miembro del Colegio de Historia Literaria de Estocolmo, miembro de la Academia Europea, secretario del Comité Coordinador de ICLA, ex presidente del Comité de Investigación de ICLA y miembro de la junta del Instituto de Harvard para la Literatura Mundial.

Oswaldo Estrada

Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Carolina del Norte, en Chapel Hill. Su investigación se centra en la alteridad, la colonialidad, los estudios de género y la representación de la violencia. Es autor y editor de varios libros de crítica literaria y cultural, entre los que destaca el premiado *Troubled Memories: Iconic Mexican Women and the Traps of Representation* (2019 CHOICE Outstanding Academic Title). Durante cinco años fue editor de *Romance Notes*, revista fundada en 1959, y actualmente es editor de *Hispanófila*, fundada en 1968. En 2015, fundó la colección “Palabras de América” de la editorial Albatros, centrada en la crítica literaria contemporánea.

Como escritor de ficción ha ganado varios premios por *Las locas ilusiones* y otros relatos de migración (2020), *Luces de emergencia* (2019, 2020) y por su volumen *Incurables: relatos de dolencias y males* (2020).

Ana Gallego Cuiñas

Catedrática de literatura latinoamericana en el Departamento de Literatura española de la Universidad de Granada. Doctora y licenciada en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, ha sido contratada del prestigioso programa “Ramón y Cajal” y como investigadora visitante en la Universidad de California Los Ángeles, Princeton, Sorbona, Universidad de Buenos Aires y Yale. Ha dictado múltiples conferencias internacionales y ha sido profesora invitada en EE.UU., Francia, Argentina, Perú y España. Sus publicaciones han aparecido en editoriales y revistas de reconocido prestigio internacional sobre temas dominicanos, na-

rrativa rioplatense contemporánea, escritura autobiográfica, estudios transatlánticos de literatura, feminismo, mercado editorial y acerca de la relación entre literatura y economía. Sus últimos libros son: *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019), *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019).

En la actualidad es la investigadora principal del Proyecto LE-TRAL sobre Políticas de lo Común y Estéticas Disidentes, del Proyecto y plataforma ECOEDIT (www.ecoedit.org) sobre editoriales independientes en lengua castellana y del Proyecto FEMENEDIT sobre mujeres editoras iberoamericanas en el siglo XXI. También es vicedecana de Cultura e Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Munir Hachemi Guerrero

Recientemente doctorado en Literatura Hispanoamericana con la tesis *Repensar a Bourdieu: la recepción de Borges en la narrativa española (1977-2011)*. Su producción académica se ha centrado en la figura de Jorge Luis Borges, tanto en su construcción en entrevistas como en el modo en que articuló las figuras tutelares de su panteón personal. También ha estudiado la producción narrativa más reciente en Centroamérica. Bajo la dirección de Ana Gallego Cuiñas ha participado en proyectos relacionados con los estudios transatlánticos y el mercado editorial. Como escritor, ha sido reconocido este 2021 por la revista *Granta* dentro de la sección “Los mejores narradores jóvenes en español”.

Gisela Kozak-Rovero

Novelista, cuentista y ensayista. Licenciada en Letras (Universidad Central de Venezuela); magíster en Literatura Latinoamericana y doctora en Letras (Universidad Simón Bolívar). Profesora titular de la Universidad Central de Venezuela, donde trabajó 25 años. Cuenta con diez libros publicados entre investigación académica, ensayo, cuento, novela y compilaciones, entre ellos *En rojo* (cuentos, 2011), *Venezuela, el país que siempre nace* (investigación académica, 2008) y *Siete sellos: crónicas de la Venezuela revolucionaria* (compilación, 2017). Columnista de *Letras Libres* y *Literal Magazine*. Tiene decenas de artículos en

revistas especializadas y textos narrativos y ensayísticos en *Tiempos Modernos*, *Latin American Literature Today*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *La Razón* (México), *El Malpensante*, *Diálogo Político*, *Vogue* y *Altaïr*, periódicos como el *New York Times* (página en español) y antologías en España, Inglaterra, Estados Unidos y Eslovenia. Parte de su obra académica y literaria ha sido traducida al francés, portugués, inglés y esloveno. Premio Sylvia Molloy al mejor artículo sobre género y sexualidad (LASA, 2009). Reside en Ciudad de México.

Jorge J. Locane

Estudió Literatura en la Universidad de Buenos Aires. En 2008 se trasladó a Berlín, donde obtuvo un máster en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios y su doctorado con la tesis *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Su tesis fue galardonada con el premio alemán ADLAF. De 2015 a 2018 fue investigador postdoctoral en el proyecto del ERC Reading Global. Construcciones de la literatura mundial y América Latina acogido por la Universidad de Colonia. Un resultado de este proyecto es su segunda monografía *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores* (2019). Desde mayo de 2020, es profesor asociado de Literatura y Cultura en el Mundo Hispano en la Universidad de Oslo. Ha coeditado varios volúmenes colectivos, entre ellos *Re-Mapping World Literature* (2018) y *Experiencias límite en la ficción latinoamericana* (2019).

Ilse Logie

Profesora titular en la Universidad de Gante, donde enseña Literatura Hispanoamericana. Sus publicaciones se centran en la narrativa rioplatense contemporánea (Borges, Cohen, Copi, Chejfec, Cohen, Cortázar, Pauls, Puig, Saer) y en la traducción literaria. Ha llevado a cabo un proyecto de investigación sobre los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea y ha codirigido un proyecto sobre el canon en la prosa del Caribe hispánico y del Cono Sur (1990-2010). Últimamente ha trabajado sobre todo la representación de la violencia en la producción artística conosu-

reña contemporánea y textos autobiográficos que reflexionan sobre fenómenos de plurilingüismo.

Rita De Maeseneer

Es catedrática de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Amberes. Es especialista en literatura caribeña. Autora de *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual* (2003), *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea* (2006), *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea* (2011) y *Devorando a lo cubano. Una lectura gastrocrítica de textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial* (2012). Escribió *Ocho veces Luis Rafael Sánchez* (2008) en colaboración con Salvador Mercado Rodríguez. Su investigación se centra en la cultura popular, la gastrocrítica, la intertextualidad, historia y ficción, con especial interés en manifestaciones de violencia en sistemas dictatoriales.

Daniel Mesa Gancedo

Profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza. Ha publicado los siguientes libros: *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana* (1998), *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (1999) y *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002). Ha colaborado en la edición de la poesía completa de Cortázar (2005) y ha coordinado el volumen *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha* (2006). Se ha ocupado también de autores hispanoamericanos incluidos en *1001 libros que hay que leer antes de morir* (2006), *La isla de los 202 libros* (2008) o *100 escritores del siglo XX* (2008). También ha editado el libro *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual* (2012).

En los últimos tiempos, trabaja sobre géneros como el “poema extenso” y el diario íntimo, y ha colaborado y colabora en varios proyectos de investigación financiados sobre historiografía y temas literarios (Universidad de Zaragoza), sobre las relaciones literarias entre España e Hispanoamérica (Universidad de Sevilla) y en otros, sobre usos y relecturas de la tradición en la literatura y cultura argentinas (Universidad de Mar del Plata).

Gesine Müller

Estudió Lenguas Románicas, Teología y Alemán en la Albert-Ludwigs-Universität de Friburgo, en Bogotá y en la Westfälische Wilhelms-Universität de Münster. Se doctoró en Münster en 2003 con una tesis sobre *Los autores del boom hoy: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso y su adiós a los grandes designios de la identidad*. De 2005 a 2008, fue asociada en el Departamento de Estudios Culturales Románicos de la Universität Halle-Wittenberg. Durante este tiempo, pasó el primer año en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París con una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico. De 2008 a 2015, fue financiada como líder del grupo de investigación junior de la DFG Emmy Noether “Transcolonial Caribbean” en la Universität Potsdam. Allí se habilitó en 2011 con un trabajo sobre *El Caribe Colonial. Procesos de transferencia en las literaturas francófonas e hispanas*. En el semestre de invierno 2012/13, ocupó una cátedra en la TU Dresden antes de aceptar una convocatoria para una cátedra en el Departamento de Lenguas Romances de la Universität zu Köln. En 2015 obtuvo financiación a través de una Consolidator Grant del Consejo Europeo de Investigación para su proyecto *Reading Global. Construcciones de la literatura mundial y América Latina*, dentro del cual ha editado varios libros y dirigido una colección en De Gruyter.

Agustín Prado Alvarado

Profesor titular de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fue jefe de investigación de la Casa de la Literatura Peruana (2009-2014). Con Sandro Chiri editó el libro *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios* (2014). Ha coordinado números monográficos para las revistas literarias *América sin nombre* (Universidad de Alicante) y *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (Universitat Autònoma de Barcelona), así como ha coeditado con Ángel Esteban el libro *El mar no es ancho ni ajeno. Complicidades transatlánticas entre Perú y España* (2019).

Soledad Sánchez Flores

Soledad Sánchez Flores es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, donde realizó el Máster en Estudios Latinoamericanos: Cultura y Gestión. En dicha universidad ha trabajado durante cuatro años con un contrato de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación (FPU), con la tesis: “El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo xxi”. Durante ese tiempo, ha realizado varias estancias de investigación en la Universidad Federal de Río de Janeiro. También ha formado parte del Equipo de Investigación del Proyecto ECOEDIT (Editoriales Independientes para el Ecosistema Literario), financiado por la Universidad de Granada y dirigido por la investigadora Ana Gallego Cuiñas, centrado en el estudio de editoriales independientes en lengua española.

Eva Valero Juan

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, catedrática de Literatura Hispanoamericana y directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti de la misma universidad. Su trayectoria investigadora se ha centrado en la literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la literatura peruana y a las relaciones entre ciudad y literatura. En esta línea de investigación, destacan los libros *Lima en la tradición literaria del Perú, de la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003), y la edición de *La casa de cartón* del escritor peruano Martín Adán (Huerga y Fierro, 2006). Otro tema principal de su trayectoria investigadora se centra en las relaciones culturales entre España y América Latina en los albores del siglo xx, así como en narrativas latinoamericanas desde los años noventa hasta la actualidad.

Es secretaria de la revista *América sin nombre* y miembro del Comité científico de la colección *Cuadernos de América sin nombre* que edita el grupo de investigación en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Alicante.



IBEROAMERICANA
VERVUERT

Este volumen recoge diferentes zonas del intenso debate crítico que suscita, a una y otra orilla del Atlántico, la reflexión sobre los modos de producción, circulación y recepción de las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI. Por un lado, ofrece un análisis de conjunto, por campos nacionales y regionales, de las distintas manifestaciones del objeto literario actual, en función de sus temas, problemas y estéticas más visibles. Por otro, aborda sus materialidades y formas de recepción (ediciones, distribución y lecturas) en campos tan importantes como los de Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania y España, con el propósito de pensar cómo se articulan lo “latinoamericano” y lo “español” en el panorama mundial del nuevo siglo.

Ana Gallego Cuiñas es catedrática en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Especialista en narrativa rioplatense, estudios transatlánticos, escrituras del yo y cultura material latinoamericana, sus últimos libros son: *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019) y *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019). En la actualidad es directora de los proyectos I+D Letral y de la Unidad Científica de Excelencia IberLab. Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica.



Líneas y Estudios Transatlánticos de Literaturas



9 788491 921820