

EL INTERMINABLE FINAL DE LO LATINOAMERICANO:  
POLÍTICAS EDITORIALES ESPAÑOLAS Y NARRATIVA DE ENTRESIGLOSEDUARDO BECERRA  
Universidad Autónoma de Madrid

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gass no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede "recibir" su escritura la lengua nacional.

Ricardo Piglia

Los que decimos que no tenemos nada en común, tenemos, todos, la misma postura.

Pablo Raphael

Empiezo con una anécdota y luego con una lista. La anécdota: estoy en un encuentro de críticos y narradores españoles, en Murcia, en 2003. Me han invitado a hablar de tendencias comunes en la última narrativa de España e Hispanoamérica. En la sobremesa de la cena de una de las noches, un conocido novelista español de mi generación me cuenta:

Me invitaron a una mesa redonda en la Casa de América de Madrid junto a dos novelistas latinoamericanos. Tras nuestras intervenciones, desde el público les preguntan sobre su relación con la literatura española. Ambos ensalzan entusiasmados su admiración por autores como Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan Marsé, etcétera, y sus buenas relaciones con sus coetáneos peninsulares. Casualidades de la vida, me invitan a un coloquio en Lima y comparto mesa con los mismos autores. Más casualidades: de nuevo de entre el público sale la pregunta sobre sus relaciones con la narrativa española; y ahora la admiración se vuelve recelo y crítica, reivindican el valor propio de la producción latinoamericana frente a las amenazas neocoloniales de la antigua metrópoli, y expresan la necesidad de la búsqueda de un camino propio para las propuestas singulares de la cultura y literatura de sus países y de Hispanoamérica en su conjunto.

Fin de la anécdota.

Cuando hablamos de procesos literarios desde la óptica de las políticas editoriales y otras mediaciones que los articulan o reflejan, estas suelen ser interpretadas por los escritores como procesos condicionados por el mercado, sujetos a sus dictámenes y exigencias, y por tanto enemigos de una literatura cuyos valores verdaderos y auténticos se encontrarían fuera de esas interferencias y amenazas. Frente a ello, suele el escritor situarse a sí mismo, beatíficamente, en una posición alejada de esas estrategias bastardas. El episodio anterior muestra y demuestra en cambio que los escritores son uno más de los actores de un campo de juego que exige de manera incesante la adopción de actitudes estratégicas, deudoras de contextos en los que el mercado dicta muchas de sus pautas. Podríamos decir algo parecido de los críticos, de los editores y de cualquier mediador cultural; en definitiva, nadie es inocente, como dejó demostrado Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, y todos son, o somos, combatientes de una batalla por la legitimidad y el valor basada en referentes equívocos, siempre discutibles, e impulsada por intereses de todo tipo.

Ahora la lista: fin de la idea de nación, patria o estado; de todo esencialismo reductor; relativismo, heterogeneidad, individualismo, diferencia, hibridez, impureza, fragmentación, eclecticismo, desustancialización, descentramientos; fin de las fronteras, desterritorialización, extraterritorialidad, geografías virtuales, mapas móviles, atlas portátiles, cartografías gaseosas, territorios líquidos; fin de los centros y emergencia de las periferias, de lo excéntrico, intemperie, incertidumbre, exclusión, marginalidad; lo efímero y lo fugitivo; diásporas, viajes sin meta, horizontes borrosos, tránsitos perpetuos, migraciones, exilios, noma-dismo, fugas, huidas, vagabundeos, errancias; lo trans y lo post: nacional, identitario, americano, literario, moderno; lo multi-culti; desocialización, aculturación, despolitización y deshistorización; identidad como quimera, ficción, holograma, espejismo, como parque temático; globalización, neoliberalismo, capitalismo salvaje, mercado, cultura *light*, *copypaste*, reciclaje, entretenimiento, ocio, industria cultural, consumo, espectacularización, superficialidad...

Este sinfín de términos (hay muchos más) vienen siendo constantemente invocados al hablar de los rasgos y orientaciones de la narrativa hispanoamericana más reciente. Me pregunto si en otras tradiciones se utilizan con la misma intensidad y contundencia estas nociones, y si su uso y abuso no constituyen un efecto de la igualmente obsesiva pregunta por la identidad y a los obcecados intentos del pasado por responderla y definirla. Tras mucho tiempo queriendo ser autóctonos, nacionales, americanos y americanistas, o cosmopolitas pero como una manera de traer el mundo a lo nuestro y así enriquecerlo; o universales para, en dirección opuesta, abrir las ventanas y llevar lo propio al resto del mundo, ahora se lleva definirse como apátridas, errantes perpetuos, ciudadanos de un mundo globalizado, sin señas ni rastros de identidad, raza, nación o cultura propias.

En los últimos años, al menos el escritor costarricense Carlos Cortés, los mexicanos Jorge Volpi y Álvaro Enrígue o los críticos Jorge Fonet y Gustavo Guerrero (ninguno de ellos actores menores de este campo de juego) han afirmado con mayor o menor rotundidad la inexistencia de la literatura latinoame-

ricana o se han preguntado llenos de dudas sobre su hipotética realidad. Para Volpi, el más decidido en proclamar esta autoinmolación, Latinoamérica es ya una ficción mantenida por los académicos como justificación para la pervivencia de cátedras y áreas de especialización que les permitan sobrevivir. Resulta interesante esta contundencia en el interés por desligarse de tradiciones locales o regionales y merecería la pena preguntarse por su relación con las posiciones de campo y el capital simbólico adquiridos por los que reivindican este alejamiento de lo propio. Para sustituir una ontología de la identidad por otra de la no-pertenencia, no basta con chasquear los dedos y hacer desaparecer con ese gesto Latinoamérica: eso sí que sería realismo mágico. Me parece que encontramos aquí más bien despliegues tácticos individuales que habrá que analizar.

Para muchos, ponerle un adjetivo a la palabra "literatura" –social, latinoamericana, realista, fantástica, europea, femenina, negra, indígena– supone rebajar, limitar y constreñir sus méritos y alcances y someter su práctica a intereses espurios por ser ajenos a su órbita. Todo adjetivo es ideológico pero, se diga lo que se diga, la literatura es un discurso que discurre por espacios sociales e históricos, y esta vertiente de su devenir resulta fundamental y le añade matices: no necesariamente reduce su radio de acción, también lo enriquece. Los nuevos adjetivos y etiquetas –*desterritorializada, global, nómada, heterogénea*– son igualmente efecto de los entornos históricos y culturales del presente, porque, en definitiva: ¿qué es la literatura sin adjetivos? ¿En qué circunstancias o situaciones puede ser abordada desligándola por completo de cualquier tipo de contextos? ¿Qué busca un escritor cuando se autoasigna y construye una imagen propia ajena a cualquier tipo de afiliación geocultural, mucho menos a las propias? No es fácil responder. Lo evidente es que esta encrucijada complica el intento de hallar en la prosa de ficción hispanoamericana lo que Fernando Aínsa (2012) ha llamado en un libro reciente nuevas "cartografías de la pertenencia" o "nuevos repertorios de la identidad".

¿Existen aún esos mapas y muestrarios? ¿Es posible aislar lugares, sucesos, tiempos, signos culturales, que ofrezcan reconocimientos comunes a los escritores latinoamericanos de hoy? El itinerario de las políticas editoriales españolas durante las dos últimas décadas quizá sirva para dar alguna respuesta en este proceso de desidentificación de lo latinoamericano. Resulta complicado deslindar hasta qué punto la mediación editorial responde, refleja, da cauce o más bien ha ayudado a construir el imaginario hispanoamericano contemporáneo. Establecer una relación causa-efecto entre línea editorial y producción narrativa, o viceversa, es sin duda discutible. Pero resulta evidente que en el periodo que analizamos se dieron sincronías y coincidencias entre una y otra, y en ellas es posible ver trazos significativos del escenario de estos últimos años.

La onda expansiva del *boom* dejó un territorio arrasado, paralizado en y por ciertos tópicos de lo americano que tardarían mucho en diluirse. Más allá de los consagrados y algún que otro fenómeno epigonal (vía sucedáneo del realismo mágico), se produjo la casi total desaparición de títulos de autores nuevos latinoamericanos en el mercado español durante los años setenta y ochenta. A ello contribuyó también la aguda crisis económica y política del continente y

la desaparición de numerosos sellos editoriales nacionales o su absorción por grandes grupos en la mayor parte de los casos españoles que impulsaron la progresiva balcanización del área e hicieron del océano un espacio insalvable para la llegada de nuevos nombres a los anaqueles de las librerías de España. Este vacío facilitó una percepción distorsionada dentro del mercado editorial peninsular: la de que nada nuevo parecía haber pasado desde los remotos sesenta.

Cuando en esas fechas se produzca, de la mano de un grupo de nuevos narradores, la aparición de, para decirlo con palabras de Bourdieu, “un producto nuevo” que pretende instaurar “un nuevo sistema de gustos, [capaz de] hacer que se deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista de la legitimidad” (1995: 241), el enemigo a batir, los ocupantes del lugar más alto en la escala de la legitimidad, siguen siendo los consagrados de treinta años antes, aún referencia fundamental del público y los medios culturales españoles. Los fulgores de ese estallido aún perduraban cerca del final del siglo xx, y esa vigencia explica muchas de las estrategias fin de siglo desarrolladas en España.

En esta encrucijada se ponen en marcha procesos que se mueven ambiguamente entre la toma de distancia respecto a aquel esplendor y el deseo de reencarnar ahora con otros actores el éxito y la fama de antaño. Una primera prueba la tenemos en los juegos de palabras con el término para cada tibia operación de lanzamiento de nuevas propuestas al público español: tras el *boom*, el *postboom* o el *boom junior*, luego el *boomerang*, y, por último, el *baby boom* con que se definió la llegada de los nuevos en los noventa. Otro ejemplo de estas posiciones equívocas fue el texto, escrito con ocasión del fallo del I Premio Internacional Alfaguara de Novela –premio que constituyó una de las operaciones de lanzamiento de la narrativa hispanoamericana más importantes– el 25 de mayo de 1998 por Tomás Eloy Martínez en el diario español *El País* y titulado “El tercer descubrimiento de América”. El novelista argentino proclamaba allí la asfixia, durante veinte años, de una literatura hispanoamericana “condenada a repetir los mismos temas, los mismos recursos y las mismas voces, bajo las sombras abrumadoras de Borges, García Márquez y Cortázar”. Ahora, en cambio, el presente narrativo se mostraba nuevamente esperanzador, de ahí la necesidad de hacerlo emerger a través de la aparición de ese premio. De nuevo se percibe un medio camino entre la necesidad de hacer avanzar el tiempo, abrir una nueva época, pero sin romper radicalmente con aquel periodo de esplendor. Otra operación editorial constató este movimiento: la recuperación del Premio Biblioteca Breve por la editorial Seix Barral en 1999, galardón que nuevamente apuntaba a aquellos maravillosos años. Otras convocatorias, como el Dos Orillas del Salón del Libro Iberoamericano de Gijón en 1999 y el Casa de América de Narrativa del 2000, reforzaron este interés por explorar e “importar” lo que había de nuevo en la narrativa de América Latina. Aunque ninguna de estas iniciativas estuvo destinada específicamente a autores hispanoamericanos, muchos de ellos hicieron visibles sus propuestas gracias a esos premios. Al mismo, otros galardones más antiguos, como el Heralde de la editorial Anagrama, también por entonces comenzaron a incorporar a su lista de premiados muchos nombres provenientes de Hispanoamérica.

Estos movimientos tácticos formaron parte de políticas editoriales que oscilaron entre la proyección de un espacio cultural hispánico común y el rescate de una diferencia latinoamericana: Alfaguara Global, la Serie Hispanoamérica de Lengua de Trapo incluida dentro de Nueva Biblioteca o la colección Narrativas Hispánicas de Anagrama ilustraron este mapa ambivalente. La dinámica unificadora de la literatura de ambas orillas sostenida sobre la idea de la lengua como patria del escritor –que desembocaría en la imagen demasiado optimista del Territorio de La Mancha de Carlos Fuentes– convivía con la necesidad de subrayar la especificidad de lo hispanoamericano como estrategia lógica para el lanzamiento y difusión de las propuestas de una tradición que había permanecido oculta durante demasiado tiempo. Otro hito de esos años lo ejemplifica: el congreso de Nuevos Narradores Hispánicos organizado en 1999 por la Casa de América de Madrid y la editorial Lengua de Trapo. Reunió a más de setenta nombres de la nueva narrativa en español de ambos lados atlánticos, pero la atención mediática recibida se centró en la presencia de los autores y autoras hispanoamericanos, cuya literatura era por entonces *terra ignota* para los medios culturales de la Península. Entre estas tensiones se construyó, por parte de las editoriales, la prensa, la crítica y los propios autores y autoras, un relato que nos hablaba de que la literatura latinoamericana aún existía, quería hacerse oír y *hacer época* siguiendo las pautas trazadas por Pierre Bourdieu, para quien “*hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo” (1995: 237). Aunque en realidad, a la hora de introducir esa diferencia, la cosa fue más ambigua. A mediados de los noventa, los espacios de mediación comenzaron a facilitar lugares para que los escritores hablaran de y subrayaran su excepcionalidad, haciéndose así presentes y haciendo presente su diferencia. Reivindicar una singularidad conlleva establecer los perfiles sobre los que se asienta, lo que irremediablemente conlleva autodefinirse sobre determinados parámetros con los que en ese momento se identificaron un grupo no desdeñable de autores.

Es un tópico repetidísimo señalar a la antología *McOndo* y al manifiesto del Crack, ambos de 1996, como dos mitos de origen ineludibles en este camino. En la conjugación de ambos es posible ver algunas de las derivas posteriores ya mencionadas, especialmente esa ambivalencia y oscilación entre el homenaje y la parodia respecto a los ilustres abuelos de los sesenta y sobre todo a su emblema más exitoso: el realismo mágico de la fantápolis creada por García Márquez. Si los redactores del prólogo a *McOndo*, Sergio Gómez y Alberto Fuguet, se inscriben claramente en una dinámica rupturista típica de las luchas de los nuevos, en el manifiesto del Crack, en cambio, se impone una posición celebratoria, y por tanto continuista, respecto a aquella gran literatura ya lejana, rompiendo por tanto las estrategias de choque intergeneracional esenciales a la hora de hacer historia. En uno y otro caso volvemos a encontrarnos con la omnipresencia del lejano *boom* como referencia ineludible. Nuevas antologías subrayan por entonces los trazos de conjunto y la dimensión continental del mapa de la literatura hispanoamericana: en 1997 se publica *Las horas y las hordas*, editada por Julio

Ortega para Siglo XXI, volumen de corte académico subtítulo "antología del cuento latinoamericano del siglo XXI"; en 1999, *Líneas aéreas. Guía de la nueva narrativa hispanoamericana*, en Lengua de Trapo, con clara vocación generacional; y en 2000 *Se habla español*, nuevo proyecto de Fuguet, ahora junto a Edmundo Paz Soldán y centrado en las relaciones, encuentros y desencuentros de la nueva narrativa de Hispanoamérica respecto al universo cultural de los Estados Unidos.

Las páginas de las secciones de cultura y de los suplementos de los periódicos comienzan a prestar atención a esta nueva generación y surgen proyectos como el Salón del Libro Iberoamericano de Gijón, los dos congresos de Nuevos Narradores Hispánicos organizados en 1999 y el 2001 por Lengua de Trapo y la Casa de América de Madrid; empiezan a ser frecuentes los congresos, ciclos y seminarios académicos en universidades que ponen en diálogo a autores y críticos, y en medio de ello se intensifica el impulso editorial. Como ocurrió en los sesenta, y ahora facilitado por las nuevas condiciones de la comunicación digital, los autores de diferentes países comienzan a conocerse entre ellos y a multiplicar contactos, a poner en común las problemáticas que los afectan, a diseñar estrategias de conjunto o a polemizar en cuestiones que les enfrentan. Todas estas dinámicas van creando una especie de núcleo duro formado por los más asiduos a estas citas, por los de mayor presencia en los medios, los incluidos en los catálogos de las editoriales más representativas y los ganadores de los premios literarios de más impacto. Poco a poco a este grupo se le asigna desde diversas instancias un perfil generacional de cierta operatividad y un rango de representatividad apreciable, aunque muchos de ellos, por no decir todos, lo negaran.

Se conforma así un relato sin duda disperso, con modulaciones variables, multidireccional, pero con algunas líneas comunes; casi todas tienen que ver con la reivindicación del derecho del escritor de América Latina a ser leído fuera de ciertos tópicos enquistados en el horizonte de expectativas del público y la crítica: el imaginario de la América mágica, revolucionaria o telúrica, la figura del escritor comprometido cuyas narraciones tratan de desentrañar las claves de la historia nacional, la ficción autosuficiente y totalizante se conciben como construcciones de un pasado ya no vigente. Si en la estela *McOndo* el desmentido y la parodia se plasman en la reivindicación de los modelos bastardos de la cultura de masas como nutrientes de la ficción literaria, las propuestas más en la línea del Crack buscan conectarse con esa gran literatura de los sesenta y mantenerse así en el circuito de la alta literatura, pero desligada de un imaginario autóctono pensado para su exportación a los mercados internacionales de la cultura. Aunque sostenido por una urdimbre débil, este relato en negativo acabó conformando una cierta idea colectiva donde aún era posible detectar una cierta concepción unitaria de Hispanoamérica y su cultura. En un proceso no exento de paradojas, la negación de antiguas marcas diferenciadoras de lo latinoamericano se erigió en seña de identidad común de estas propuestas, en la línea de una era globalizada que desde hace tiempo conquistaba mayores espacios de influencia.

En este intento de dismantelar el discurso anterior sobre América Latina, los disparos apuntaron casi unánimemente, como ya hemos visto, a aquel

acontecimiento que lo forjó, fijó e internacionalizó: el *boom* y sus ficciones. La insistencia en esta táctica hizo presente un fenómeno que ya fue destacado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*:

En el campo artístico o literario llegado a la fase actual de su historia, todos los actos, todos los gestos, todas las manifestaciones son, como muy bien dice un pintor, "guiños en el interior de un ambiente" [...]. *Nunca la propia estructura del campo ha estado tan presente en cada acto de producción.* (Bourdieu 1995: 242; cursiva mía)

Esta presencia de las problemáticas del campo en el interior de las ficciones fue tan repetida que se constituyó en rasgo singular de esta narrativa. Las opiniones y posturas de los escritores frente a sus antepasados no aparecieron tan solo en entrevistas, artículos o mesas redondas, pasaron a formar parte también de los argumentos mediante menciones o guiños puntuales o a través de elaboraciones más complejas. Los ejemplos son muy numerosos y no pretendo agotarlos: Borges arrollado por un joven escritor; un espectáculo de realismo mágico que dos gauchos llevan a Europa, jóvenes videoadictos que juegan a un juego virtual llamado "macon.doc", y una parodia cibergaláctica de *Pedro Páramo*, en varias historias de Rodrigo Fresán; reescrituras desmitificadoras de *Cien años de soledad* en *Tajos*, de Rafael Courtoise; despliegue de una circularidad narrativa y un juego metaficcional que también remite paródicamente a la estructura de esa misma novela en *El cementerio de sillas* (2002), del mexicano Álvaro Enrigue; o alusiones irónicas al mundo de Macondo en *Cruz de Olvido*, de Carlos Cortés, y en varias ficciones de Héctor Abad Faciolince. En otra obra de Courtoise, *Santo Remedio*, aparecen las voces de ultratumba de Rulfo y Onetti en medio de una sesión espiritista; Edmundo Paz Soldán, en su primera novela, *Río Fugitivo*, incluye constantes guiños a Vargas Llosa y *La ciudad y los perros*; Juan Gabriel Vásquez en *Los informantes* homenajea a *Conversación en La Catedral*, un referente que puede adivinarse también tras la historia de *Tinta roja*, de Alberto Fuguet. En las novelas del peruano Jorge Eduardo Benavides: *Los años inútiles*, *El año que rompí contigo* y *Un millón de soles*, encontraremos una atmósfera, una temática y un despliegue del relato que remite con mayor nitidez que en ningún otro caso a la poética de la narración vargasllosiana.

En otros ejemplos son las temáticas y los escenarios novelescos los que apuntan a este procedimiento. En *El fin de la locura* Jorge Volpi emprende una revisión desacralizadora del contexto cultural e ideológico desde el que se forjó el *boom* de la narrativa hispanoamericana. Iván Thays, en *La disciplina de la vanidad*, narra un encuentro de escritores latinoamericanos en Málaga donde corre el rumor de que merodea por allí Carmen Balcells. Santiago Gamboa devuelve al joven escritor latinoamericano protagonista de *El síndrome de Ulises* a un París muy alejado ahora del aura romántica que tuvo en épocas más gloriosas. Títulos como *El libro de Esther*, del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez, o *Yo amo a mi mamá*, del peruano Jaime Bayly, constituyen homenajes explícitos a ciertos modelos de Alfredo Bryce Echenique. Incluso un autor como Fernando Iwasaki, cuyo discurso trató insistentemente de alejarse de los tópicos de ese pasado es-

plendoroso –como se comprueba en su tratamiento de la figura de Borges en su relato “El derby de los penúltimos”–, no desaprovechó en su momento la oportunidad de adoptar esa posición ambigua respecto a ese tiempo como estrategia mercadotécnica. Su novela *Negujón*, centrada en la América colonial, utilizó esta frase para su lanzamiento: “Me hacía ilusión sugerir que la mariposa hispanoamericana del realismo mágico alguna vez fue un gusano barroco español”.

Esta presencia del enemigo a batir en el interior de las tramas condiciona y guía la lectura hacia significados referidos a la distribución de poderes y el sistema de valores en el propio campo. Ello produjo, en mi opinión, una cierta paralización en la “producción de tiempo” –para usar de nuevo palabras de Bourdieu–, en el avance hacia otras legitimidades y hacia una nueva disposición de las jerarquías, ya que se sigue evocando con ello el poder de ese panteón de los consagrados. Por tanto, la resistencia al cambio de paradigma se potenció también mediante estrategias puestas en marcha por los más interesados en combatirlo: los autores. En *La materia del deseo*, del boliviano Edmundo Paz Soldán, encontramos la tematización más clara de esta coyuntura. Paz Soldán relata el regreso de un joven profesor de historia en una universidad de Estados Unidos a su país natal para hacer un estudio sobre su padre, una figura que podríamos considerar arquetipo del escritor del *boom* latinoamericano: novelista de culto gracias a una única novela de carácter experimental y al mismo tiempo revolucionario y luchador contra el gobierno dictatorial de su país. El argumento irá mostrando una cara menos íntegra del padre y el final de la trama, con el protagonista dudando si tirar a la basura la novela paterna sin decidirse a hacerlo, constituye una alegoría perfecta de esa ambigua relación que esta generación estableció con la cara más exitosa de su tradición.

Estas operaciones respondieron a la necesidad de hacerse oír en un espacio cultural durante mucho tiempo remiso a escuchar las voces que venían de esa otra orilla. Pero es evidente que uno no puede vivir eternamente del conflicto con sus padres, antes o después han de forjarse rumbos más personales. Cuando analizamos procesos prácticamente contemporáneos, resulta complicado establecer el valor y la representatividad de los acontecimientos que elegimos para describirlos. En medio de estas dudas opto por señalar uno que puede funcionar como bisagra hacia una etapa distinta, no tanto por el hecho de provocarla como por el de escenificarla. Es el mismo que utiliza Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar* y su explicación me sirve a mí también para trazar este umbral de paso. En 2003, bajo el título *Palabra de América*, Seix Barral publicó las actas del bautizado, de manera oportunista y arbitraria, Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, celebrado ese mismo año en Sevilla con una explícita intención de hacer balance y levantar acta, de erigirse en documento ineludible a la hora de definir el campo de la narrativa hispanoamericana de entresiglos. Oigamos a Volpi:

En esa fallida cita de Sevilla se perciben ya los elementos que habrán de definir la ficción latinoamericana de principios del siglo *xxi*, su relación con la crítica, con el medio literario, con el mercado, y su compleja recepción del otro lado del atlántico. Observemos, en primera instancia, a los presentes. Guillermo Ca-

brera Infante hace las veces de sumo sacerdote, representante del momento más glorioso de nuestras letras, encargado de pasar el testigo, y lo hace con generosidad y buena fe, apenas con un gesto de ironía. Bolaño unánimemente admirado por los "jóvenes", apenas comienza su andadura internacional [...] y está muy lejos de ser la *rock star* de nuestros días: representa, en cambio, esa escritura al límite, ese gozne o torcedura en la tradición latinoamericana que, más que romper drásticamente con ella, la conduce a regiones inexploradas entre el *Boom* y el futuro. Y están, por fin, los diez "jóvenes", aunque ninguno lo sea ya tanto. (Volpi 2009: 155-156)

Me interesa más esta descripción de los figurantes que las conclusiones de Volpi, la escala de jerarquías que establece con la figura tutelar de Cabrera Infante y la presencia y el papel magistral asignado a Bolaño, que resultará en parte profético. Creo que, en efecto, la narrativa de Bolaño legó una lección implícita de la que tomaron nota pronto los narradores de la generación posterior: la de que las rupturas de la tradición se logran mediante la profundización en una poética y un imaginario propios, y no a través de meros gestos impugnadores del pasado. Tiene también razón Volpi, en otras páginas de su ensayo, en su juicio de que Bolaño con su literatura operó, más para los que vinieron después que para él mismo, como el último escritor latinoamericano, capaz de articular un discurso totalizador pero no cerrado en sí mismo, texto hecho de restos y retales de una historia trágica, protagonizada por personajes derrotados pero también heroicos; un relato lleno de viajes sin metas y de exilios sin retornos. América Latina emergía en sus ficciones como la geografía de la infamia y ya no de la utopía, un territorio a la intemperie, un imaginario del acabamiento que parecía clausurarse en sí mismo sin posible continuidad.

*Palabra de América* mostró desde el título su tentativa por rescatar una voz colectiva. Sin embargo, en algunos de los trabajos allí incluidos, por ejemplo los de Fresán y Volpi, comienza a vislumbrarse cómo los propios protagonistas reniegan del proyecto y destacan su imposibilidad futura. Lo que pretendió ser un testimonio de la vigencia de lo latinoamericano bajo nuevas fisonomías se convirtió en la evidencia de su aparente acabamiento, para muchos definitivo. Este cambio de paradigma no respondió a grandes movimientos sísmicos del panorama literario, fue más bien efecto de la normalización en la circulación de las obras dentro del mercado editorial español. La desaparición de esa necesidad de proclamar una diferencia y el acceso a posiciones de mayor rango dentro del campo borran los últimos rastros del discurso grupal y reivindicativo anterior para dar paso a los caminos personales –tránsito del "quiénes somos" al "quién soy" anticipado por Fuguet y Gómez en el prólogo a *McOndo*–. Los recién llegados insistirán en esta misma actitud. Si en 1996 *McOndo* y el Crack reúnen voces coincidentes en un deseo común, en 2007 aparecen dos antologías que trazan otro territorio: *Bogotá 39. Antología del cuento latinoamericano* presenta a una generación de narradores que "se legitiman como inagrupables" (Tamayo 2007: 10) y cuya "legítima seña de identidad es, pues su vocación de diversidad. Su habitar en un lugar sin límites" (Tamayo 2007: 12). *El futuro no es nuestro. Cuentos latinoamericanos*, publicada el mismo año, consagra la falta de cualquier atisbo

generacional y colectivo, sustituido por un sesgo nihilista y por la conciencia de la disgregación de todo paradigma: "Aquí estamos, de espaldas al futuro. Narrando el derrumbe" (Tréllez Paz 2007: 21), leemos en el prólogo.

La incorporación de nuevos sellos en la difusión de la narrativa hispanoamericana –Periférica, Veintisiete Letras, Alpha Decay, Caballo de Troya, Salto de Página, 451 Editores– vino a atomizar el panorama y, en las estrategias comunicativas, la diferencia latinoamericana ya no se considera tan relevante; tampoco lo es en las propuestas de los autores: ahora el mercado está más dispuesto a acogerlas sin exigir la expresión de algún tipo de singularidad. La crítica levanta acta de esta coyuntura y se generaliza la imagen de una narrativa sin atributos propios: la ficción latinoamericana se proclama desaparecida desde las instancias de mediación. Por tanto, no queda más remedio que preguntarse: ¿Y ahora qué? ¿Qué hacer desde esta crítica a sí misma llamada americanista? ¿Levantar acta de defunción, rememorar el camino de su deceso y volvernos a casa cuando no quede más que decir? ¿Impugnar y negar su desaparición mediante posiciones defensivas ante este discurso del final que nos interpela?

Jorge Fornet, en su artículo "Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?", realizó un exhaustivo recorrido por el mismo periodo analizado aquí y, tras valorar la representatividad de propuestas como las de *McOndo* y el *Crack*, apuntaba: "Pero desde luego, lo demás no es silencio. Fuera de estos dos focos de atención se halla casi toda la literatura actual" (2007). Estas palabras nos invitan a no caer en la tentación de abusar de una sinécdoque con la que confundamos la parte de los nombres traídos aquí con el todo de una narrativa mucho más rica y compleja, y sobre la que quedaría mucho por decir. Por otro lado, Fornet comenta las propuestas aniquiladoras de Jorge Volpi y concluye: "Pero me temo que lo que hoy es una tendencia –si bien la más publicitada– no necesariamente significará, como parece creer Volpi, un giro de carácter irreversible" (2007). En efecto, cabe preguntarse si es este un final sin vuelta atrás, si posturas como la de Volpi constatan una coyuntura de la cultura latinoamericana y mundial ya sin retorno o responden a estrategias de escritor que exige ser leído bajo determinados parámetros. En su novela *No será la tierra* (2006), el escenario histórico responde a las coordenadas globales que su autor establece como definitorias de la nueva narrativa de Latinoamérica. Pero, ¿tergiverso o limito su sentido y alcance si inscribo esas estrategias en dialécticas entre lo nacional y lo cosmopolita ahora producidas bajo nuevos parámetros pero tan antiguos como la propia literatura latinoamericana? Contemporáneos a Volpi, Yuri Herrera o Emiliano Monge desarrollan una poética cuyo imaginario, lenguaje y otras formas y técnicas son fácilmente inscribibles en tradiciones autóctonas sin perder por ello alcance y legitimidad universales: ¿pierden valor si el adjetivo mexicano o latinoamericano aparece para describir alguno de los rasgos de su argumento o escritura? ¿Son incompatibles con una posible vinculación con otras tradiciones no específicamente autóctonas?

La deslocalización de la escritura literaria suele esgrimirse como defensa de la autonomía de la literatura frente a las imposiciones y mediatizaciones de la política, el mercado, la sociedad o cualquier otra fuerza que la desvirtúe, pero

Pascale Casanova ya advirtió cómo “los escritores que reivindican una posición (más) autónoma son los que conocen la ley del espacio literario mundial y se sirven de ella para luchar dentro de su ámbito nacional y subvertir las normas dominantes” (2001: 149). El fetichismo de la globalidad entonces no proviene exclusivamente de la mente abierta del escritor, tiene que ver a menudo con la adquisición de capital simbólico dentro de un campo más amplio que el de su espacio nacional, proceso que en absoluto queda exento de las interferencias del mercado. Josefina Ludmer, en su reciente libro *Aquí América Latina. Una especulación*, señala que “*la unidad* es la primera regla de una política de la lengua y también la regla del imperio [...]. Si la unidad es la primera regla de la política de la lengua y la primera regla del imperio, *la diversidad* es la primera regla del mercado” (2010: 191). La sustitución de la idea de la lengua común como patria de un escritor por paradigmas más atomizados –como podría ser ese lema últimamente muy frecuentado que remite al territorio individual de la biblioteca como nueva casa natal del novelista– responde así también a coyunturas históricas muy específicas.

Surge una última pregunta sobre qué escritura producen estas coordenadas. Por un lado, una literatura más abierta, menos acomplejada, más receptiva a discursos, formatos y modelos diversos y menos constreñida a exigencias previas, a veces autoimpuestas, que la limitaban; pero también hay zonas en sombras. No hace demasiado tiempo, Ignacio Echevarría se quejaba de “la renuncia del escritor latinoamericano a conectar con el habla, y aunque conecte, conecta con una habla estandarizada. Se ha perdido el horizonte de lo nacional, de la propia comunidad como primera caja de resonancia de un escritor, algo que debiera ser natural [...]. Hay una especie de expropiación del contexto inmediato tanto lingüístico como referencial del escritor” (citado por Raphael 2011: 25-26). El resultado para Echevarría ha sido la proliferación de un “estilo internacional” neutro y plano, fácilmente consumible en otras geografías hispánicas y específicamente en la metrópoli española.

La sociedad de la información y el estallido de las nuevas tecnologías han subrayado este alejamiento de los contextos y experiencias inmediatas de lo local, sustituidos por la virtualidad y multiconexión de la red. Esta coyuntura está muy presente en los debates sobre la vocación cosmopolita de cierta narrativa hispanoamericana y ha irrumpido en muchas de sus ficciones. Pablo Raphael en su reciente libro *La Fábrica del Lenguaje, S. A.*, reflexiona lúcidamente sobre ciertos efectos políticos que de aquí se derivan:

¿Qué sucede cuando el temperamento colectivo deja de nutrirse de lo local y empieza a alimentarse únicamente de la cultura popular global? ¿Qué temperamento se produce en aquello que podríamos llamar ciudadanos en red, habitantes del *second life* o practicantes del *ego surfing*? [...] Los sentimientos en la nube, adormecidos por el teclado y la calidez de la pantalla, son capaces de simular realidades que tranquilizan la euforia política, anestesian el activismo de calle y se aprovechan de las redes sociales para diseñar aspirinas espirituales que, por el solo hecho de mandar un correo electrónico, tranquilizan la conciencia social de los usuarios. Ha nacido un nuevo temperamento, una emoción

global que si no busca asideros en la realidad terminará por convertirse en un extraordinario instrumento de control político. Los gestores del poder han encontrado la manera de canalizar el resentimiento desde la comodidad del hogar. (Raphael 2011: 237)

Considero muy pertinentes estas palabras en el marco de un presente histórico latinoamericano muy convulso, atravesado por las pugnas entre modelos económicos, políticos y culturales de futuro y los debates de todo tipo que tal situación genera. El libro de Pablo Raphael deja adivinar prometedoras derivas en esta discusión y ya desde el título desvela cómo en este debate entre lo internacional y lo local nos movemos en construcciones de lenguaje nada inocentes y llenas de implicaciones ideológicas y políticas. Para afrontarlas, según Raphael, “no hay que simplificar. Lo nacional no desaparece sino que se transforma”. “La literatura cosmopolita –concluye– piensa localmente. Una literatura sin naciones sería aburrida, y además imposible” (258). El tema del fin de la literatura latinoamericana encuentra aquí un lugar de revisión de los supuestos y las posiciones desde los que se proclama, y estoy convencido de que en esta cuestión la crítica tiene aún mucho que decir.

#### OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando (2012): *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Becerra, Eduardo (2008): “¿Qué hacemos con el abuelo: *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán”. En: Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.): *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid, Iberoamericana, pp. 165-181.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Casanova, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- Fornet, Jorge (2007): “Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?”. En: *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, n.º 318. Disponible en <[http://www.lajiribilla.cu/2007/n318\\_06/318\\_01.html](http://www.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html)>. Última visita: 08.06.2013.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Raphael, Pablo (2011): *La Fábrica del Lenguaje*, S. A. Barcelona, Anagrama.
- Tamayo, Guido (2007): *Bogotá 39. Antología del cuento latinoamericano*. Bogotá, Ediciones B.
- Tréllez Paz, Diego (2007): *El futuro no es nuestro. Cuentos latinoamericanos*. La Paz, Uqbar Editores.
- Volpi, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar*. Barcelona, Debate.